



Universidad de Oviedo

Trabajo de Fin de Grado

***La Dolores y Curro Vargas: una comparación  
desde la óptica del Verismo***

Autora: María Alonso Senties

Tutora: Dra. María Encina Cortizo Rodríguez

Grado en Historia y Ciencias de la Música

Curso 2023/2024

Junio de 2024

## **AGRADECIMIENTOS**

En primer lugar, quería dar las gracias a mi tutora, la Catedrática María Encina Cortizo, cuya ayuda y orientación han sido fundamentales para realizar este trabajo. Este agradecimiento se extiende a los cuatro años de carrera, por su dedicación y apoyo, y por todos los conocimientos que me ha transmitido a mí y al resto de alumnos.

Agradecer también a la Capilla Polifónica Ciudad de Oviedo y la Escuela de Música Divertimento la oportunidad de haber participado como corista en *La Dolores* y *Curro Vargas* dentro del Festival de Teatro Lírico Español de Oviedo.

Por último, quiero agradecer a mi familia y amigos, especialmente a mis padres, que siempre me han apoyado, acompañado y escuchado a lo largo de toda mi formación.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	1
Justificación del tema .....	1
Fuentes y metodología .....	2
<b>1. <i>La Dolores</i> (1894), “drama lírico” en 3 actos de Tomás Bretón</b> .....	3
1.1. <i>La Dolores</i> de J. Feliú y Codina y el Drama rural .....	3
1.2. Adaptación del libreto .....	5
1.3. Estructura musical .....	7
<b>2. <i>Curro Vargas</i> (1898), drama lírico en 3 actos de Ruperto Chapí</b> .....	10
2.1. <i>El niño de la bola</i> (1880) y el libreto de <i>Curro Vargas</i> .....	10
2.2. Adaptación del libreto .....	12
2.3. La música de <i>Curro Vargas</i> .....	13
<b>3. Verismo en España</b> .....	15
3.1. El Verismo en <i>La Dolores</i> .....	16
3.2. El Verismo en <i>Curro Vargas</i> .....	18
<b>4. Comparación</b>	
4.1. El libreto y los personajes.....	20
4.2. El elemento popular.....	23
4.3. El sentimiento religioso.....	29
<b>Conclusiones</b> .....	32
<b>Bibliografía</b> .....	34
<b>Anexo</b> .....	38

## **Introducción**

### **Justificación del tema**

La elección del tema de este trabajo se debe a la necesidad de conocer en mayor profundidad *La Dolores* y *Curro Vargas*. Existen pocos estudios dedicados a ellas, siendo las monografías sobre Chapí y Bretón y la edición crítica de *La Dolores* las investigaciones en las que más se han estudiado estas obra. Creemos que es importante prestarles una mayor atención, en especial a *Curro Vargas*, obra de la que no se ha publicado una edición crítica y que ha sido representada muy pocas veces en nuestros tiempos, destacando la producción que se puso en escena en el Teatro de la Zarzuela y en el Teatro Campoamor en 2014. A pesar del desconocimiento general sobre la obra, se trata de un título con gran interés y elementos que resultan novedosos para haber sido estrenada en 1898.

Por otro lado, el Verismo y el Naturalismo encajan perfectamente con la tradición literaria española, en la que están presentes ya desde el barroco cuestiones como la honra, el honor o episodios en los que se presentan elementos del mundo rural. Todos estos temas están presentes en la literatura naturalista, que ha tenido mucho recorrido en nuestro país como revelan los numerosos estudios sobre el tema, con subgéneros como el drama rural y el drama social. Sin embargo, en cuanto al Verismo en España, encontramos únicamente el capítulo de Luis G. Iberní titulado “Verismo y realismo en la ópera española” dentro del volumen *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, vol. II (2001) –actas del congreso homónimo que, dirigido por E. Casares desde el ICCMU, se celebró en Madrid en 1999– y algunos estudios individuales sobre obras españolas concretas desde la perspectiva del Verismo. Por lo tanto, consideramos necesario profundizar más en una corriente musical que tuvo gran difusión en nuestro país.

Por último, el formato de la comparación permite hablar de ambas obras por separado y tratar algunos de sus puntos fundamentales de forma detallada. Es también una manera de relacionar las obras dentro de un mismo contexto, puesto que se trata de dos títulos contemporáneos, en los que apreciamos las influencias musicales y literarias de su época, pero también las características individuales de cada compositor

## **Fuentes y metodología**

Para elaborar este trabajo hemos consultado fuentes primarias, como la partitura de *La Dolores* (2001) publicada por el ICCMU, en edición crítica de Ángel Oliver, tanto la partitura orquestal como la reducción para canto y piano. En cuanto a *Curro Vargas*, hemos consultado la partitura de canto y piano editada en 1899 por Pablo Martín, además del manuscrito de Chapí de 1898 – digitalizado en la Biblioteca Nacional de España–, que nos permitió observar algunos aspectos de la orquestación. Asimismo, para entender el contexto de las obras y profundizar en su recepción tras el estreno, hemos consultado fuentes hemerográfica a través de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

En cuanto a las fuentes secundarias, han sido fundamentales las monografías sobre Bretón y Chapí, de Víctor Sánchez y Luis G. Iberní respectivamente, así como los libros-programa de las representaciones de las obras en el T. de la Zarzuela, que contienen también los libretos de ambos títulos. Para entender el contexto en el que se desarrollan ambas obras, ha sido relevante el ya mencionado capítulo “Verismo y realismo en la ópera española” dentro de *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, vol. II (2001), de Luis G. Iberní, así como la monografía titulada *El drama rural* (2011) de Felipe B. Pedraza Jiménez. Para comprender las características de la ópera verista internacional, hemos consultado la obra de referencia, de *Naturalisme, Vérisme et Réalisme dans l’opéra* (1984) de Manfred Kelkel.

El trabajo se divide en cuatro capítulos. En los dos primeros están comentadas individualmente *La Dolores* y *Curro Vargas*, atendiendo a las características de la música y el libreto. En el tercero se comenta la relación que ambas obras tienen con el Verismo, de forma individual, para terminar con una comparación de ambos títulos en el cuarto capítulo. En este, se comentan sus similitudes y diferencias en cuanto a los temas, la construcción de los personajes, la estructura de las obras y la música. El trabajo termina con las conclusiones, la bibliografía utilizada y un anexo que contiene material iconográfico y fragmentos de la partitura y los libretos.

# **1. *La Dolores* (1895), “drama lírico” en 3 actos de Tomás Bretón**

## **1.1. *La Dolores* de J. Feliú y Codina y el Drama rural**

*La Dolores* es un drama lírico en tres actos con música y libreto de Tomás Bretón, que fue estrenado en el Teatro de la Zarzuela el 16 de marzo de 1895, basado en la obra teatral de J. Feliú y Codina. La obra narra la lucha entre dos hombres por el corazón de Dolores en el Calatayud del siglo XIX. La acción comienza con Celemín y Patricio en el mesón de Gaspara, comentando su amor por Dolores –quien trabaja en ese mismo mesón–, y cómo esta fue amante del barbero Melchor. En ese momento, llegan los soldados bajo el mando del Sargento Rojas, quien también es un pretendiente de Dolores, y que termina bebiendo en dicho mesón con los personajes anteriores, estando cerca de ellos Lázaro, futuro seminarista y sobrino de Gaspara. Llega Melchor, que comunica a Dolores que va a casarse con otra mujer, y Dolores jura encontrar a un hombre que restaure su honra, con el cual se casará. Tras esto, aparece una rondalla dirigida por Patricio y, durante la fiesta, todos cantan una copla de Jota. Con la suya, Melchor busca ofender a Dolores: “si vas a Calatayud, pregunta por la Dolores, que es una chica muy guapa y amiga de hacer favores”.

Tras la discusión generada por la copla, Lázaro, que está a punto de partir al seminario, se lamenta de no tener vocación de seminarista, al haberse enamorado de Dolores. Tras un cambio de escena, vemos ahora a Patricio y a Rojas, y Melchor les asegura que puede conseguir una cita con Dolores para esa misma noche. Finalmente, consigue conquistarla y se cita con ella a las diez de la noche, aunque, sabiendo que sólo quería humillarla, cita a la misma hora a Patricio y a Rojas. Llega Lázaro, que declara su amor a Dolores. Celemín, que los ha oído, llama a todos para burlarse de él, justo cuando comienza la corrida de toros, en la que Rojas es herido por el toro y Lázaro salta al ruedo para salvarlo de una muerte segura. En ese momento, Dolores cree que el valiente seminarista puede salvar su honra.

A la hora de la cita de Dolores con sus pretendientes, se presenta inesperadamente Lázaro y ambos se declaran su amor. Con la llegada de Melchor, Lázaro se esconde, pero, al ver que discute con Dolores, sale de su escondite y mata al barbero. Al oír los gritos, acuden todos los personajes y Lázaro se declara autor del asesinato.

La obra de Feliu y Codina da inicio al subgénero del “drama rural”, propio del naturalismo literario, al que se suman algunas características de la literatura española, con temas como el honor, la honra, las pasiones y la miseria humana representados de una

forma primaria. Este género se caracteriza por una temática rural enfocada desde la idealización, al ser un producto hecho por y para la burguesía. Es interesante, que, inicialmente, *La Dolores* fue concebida como una zarzuela que Feliú entregó a Guillermo Cereceda, aunque al final la obra se convirtió en un drama en tres actos.

Así, *La Dolores* de Feliú se estrena en 1892 en el Teatro de Novedades de Barcelona y muchas de sus características coinciden con las del drama rural. En primer lugar, por su argumento, al abordar un problema de celos y honra; y, en segundo lugar, por su carácter regional, al desarrollarse la acción en Calatayud y presentar un lenguaje con rasgos del habla popular. Destacan en este lenguaje los diminutivos en *-ico*, muy comunes en Aragón, y el yeísmo del Sargento Rojas, de procedencia andaluza. A pesar de esto, la mayor parte del lenguaje de *La Dolores* no tiene muchos rasgos del habla popular o vulgar, aunque el elemento popular está presente ya desde el mismo momento de la concepción de la obra, que parte de la copla de Melchor previamente mencionada. De esta manera, la obra se relaciona de forma muy directa con lo popular.

Está también presente en *La Dolores* el elemento realista, al basarse la historia en un personaje que existió en Calatayud, María de los Dolores Peinador Narvión, nacida en 1819. Feliú viajó hasta la región para informarse sobre la historia de Dolores, llegando a conocer la posada de San Antón, que en su obra sería el mesón de Gaspara.

Es interesante cómo ya desde el estreno se hizo alusión al modo en el que el carácter de la obra se relaciona con las características prototípicas del drama rural. Así, *La España artística* comenta que la obra “pertenece a ese género clásico español, fuente de donde rociaron Moreto, Calderón, Serra, Tirso y Rojas, sus inspirados asuntos, hoy arrojados en la sombría caverna del abandono”<sup>1</sup>.

A pesar de esto, como señala F. B. Pedraza, parece faltar un elemento fundamental: el carácter rural de la obra, y no solo popular, puesto que se desarrolla en una ciudad – Calatayud–, y se refiere a *La Dolores* como “un drama popular que fija el modelo del drama rural”<sup>2</sup>. Sin embargo, se aprecia el carácter popular al desarrollarse la acción en un mesón, y por los personajes tipo presentes en la trama (la moza de la posada, el sargento, el seminarista...).

A pesar de esta ausencia de carácter rural, Pedraza señala algunas características de *La Dolores* que se convierten en elementos centrales de la estética del género. En primer

---

<sup>1</sup> Federico Deán “Correspondencias” *La España artística*, 24-11-1892, p. 3.

<sup>2</sup> Pedraza Jiménez, F. B. (2011) *El drama rural. Metamorfosis de un género*. Academia del Hispanismo, pp. 70-71

lugar, destaca el detalle y realismo con el que se describe la escenografía, así como la unidad de lugar, al desarrollarse en el mesón la mayor parte de la acción. Otro elemento muy importante, presente también en otros dramas rurales, es un personaje femenino protagonista complejo, que provoca una lucha que termina, muchas veces, en muerte y perdición.

## 1.2. Adaptación del libreto

El texto original de Feliú y Codina hace exclamar a Clarín ya en 1893 que, “a ratos, parecía aquello *Cavalleria rusticana* sin orquesta y sin cantantes”<sup>3</sup>, evidenciando cómo para el agudo crítico, la obra contenía ya el germen de una verdadera ópera verista.

En cuanto a la relación del libreto de Bretón con la obra teatral de Feliú y Codina, son muchas las coincidencias entre ambos textos. Es interesante que Bretón suele mantener las acotaciones de Feliú y Codina, por lo que se mantiene la importancia de las descripciones realistas que veíamos ya en la obra de Feliú. Una de las principales diferencias es el cambio de lugar de la famosa copla de *La Dolores*, que Bretón coloca al final del segundo acto, mientras que, en el texto literario estaba al principio de la obra. Bretón cambia también la época en la que tiene lugar el argumento, pues pasa de la contemporaneidad a las décadas de 1830 o 1840. Este cambio, aparentemente difícil de entender, es justificado por Antonio Sánchez Portero, argumentando que Bretón buscaba ubicar la acción en un momento cercano a cuando la verdadera Dolores había vivido un episodio parecido, en torno a la primera Guerra Carlista (1833-1840) hacia 1834<sup>4</sup>. De esta forma, se busca dotar a la trama de un mayor realismo, al no estar únicamente basada en una historia real, sino que además se ubica la acción en la época en la que ocurren los hechos.

**Tabla 1.** Personajes del drama lírico *La Dolores* (1895)

DOLORES, mesonera	Soprano
LÁZARO, seminarista	Tenor
MELCHOR, barbero	Barítono
GASPARA, dueña del mesón	Soprano
ROJAS, sargento	Bajo
CELEMÍN, mozo	Tenor
PATRICIO, comerciante	Barítono
CANTADOR DE COPLAS, arriero	Tenor

<sup>3</sup> Clarín, Leopoldo Alas (1893). “Revista literaria... *La Dolores*...”, *El Imparcial*, 24-04-1893, p. 1. Publicado también en *Palique*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, p. 88. <[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/palique--1/html/ff4f1c52-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_8.html#I\\_14](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/palique--1/html/ff4f1c52-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html#I_14)>

<sup>4</sup> Sánchez Portero, Antonio (1987). *La Dolores: un misterio descifrado*, Calatayud, p. 101. cit. en: Sánchez, V. (2002). *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. ICCMU. p. 233.

También Bretón cambia de lugar la acción de la primera escena, que ocurre en la plaza del mercado, fuera del mesón de Gaspara. De esta manera, Bretón construye ya desde el principio un retrato popular y costumbrista de Calatayud, con un coro en el que aparecen alpargateros, vendedores, hilanderas. Más tarde escuchamos al Arriero –ya presente en la obra de Feliú y Codina– que, según las acotaciones escénicas, va montado en un pollino. La incorporación de esta escena acentúa los rasgos del drama rural ya presentes en la obra teatral de *La Dolores*. Por último, algunos cambios tienen lugar para intentar adaptar la obra teatral a los esquemas operísticos. Bretón elimina el personaje –muy secundario– de Justo y añade un madrigal para tenor al comienzo del segundo acto. De la misma manera, no respeta totalmente los versos originales, puesto que estos deben ser puestos en música. Sin embargo, sí se inspira muchas veces en las palabras originales de Feliú y Codina y algunos fragmentos, como el dúo del tercer acto de Dolores y Lázaro, presentan grandes semejanzas con los versos de la obra teatral.

Son justamente–la elaboración del libreto y el tratamiento del texto–elementos centrales de la obra, tanto para Bretón como para los críticos contemporáneos a él. Bretón ya había defendido en su manifiesto *Más en favor de la ópera nacional* (1844) la riqueza del español y su idoneidad como idioma operístico, y lo defendía frente a la presencia mayoritaria del italiano. Sin embargo, el libreto de *La Dolores* fue criticado duramente por la prensa, como *La Época*, que comentaba: “¿Por qué no confió las palabras al Sr. Feliú, que vive, afortunadamente, y que no sólo es un notable autor dramático, sino un poeta muy notable también y un versificador excelente?”<sup>5</sup>. De forma similar, *El Estandarte* considera los recitados lo menos logrado de la obra, atribuyendo ese problema no tanto al trabajo de Bretón como libretista, sino a la “rigidez del idioma”<sup>6</sup>. Otros periódicos, como *El Heraldo de Madrid*, valoran más positivamente el texto, considerando que Bretón ha escrito un libreto “eminente lírico”<sup>7</sup>.

Con respecto al lenguaje del libreto en comparación con el de la obra de teatro, en los versos de Bretón no hay casi elementos del habla popular –que, recordemos, ya eran escasos en el texto de Feliú y Codina–, eliminando los diminutivos en *-ico*. Es llamativo que no estén presentes en el Sargento Rojas, que sí aparece claramente caracterizado como andaluz en la obra de teatro. Esto se ve si comparamos una de las primeras

---

<sup>5</sup> C. F. S. “Veladas teatrales”, *La Época*, 17-03-1895, p. 2.

<sup>6</sup> Eduardo Ovejero. “*La Dolores*, por Tomás Bretón”, *El Estandarte*, 20-03-1895, p. 2.

<sup>7</sup> [Antonio] Guerra y Alarcón “*La Dolores*”, *El Heraldo de Madrid*, 17-03-1895, p. 1.

intervenciones de Rojas en la obra de Feliú y Codina con el recitado de Rojas de Bretón. Así, en la ópera se eliminan las palabras a las que les falta la “s” final, los vulgarismos como *naide* o la sustitución de la “l” por la “r” en el artículo “el”. Sin embargo, en posteriores intervenciones de Rojas sí encontramos, justamente, la palabra *usté*, que es el único aspecto de su lenguaje que lo identifica como andaluz.

### 1.3. Estructura musical

En cuanto a su estructura, *La Dolores* está dividida en 3 actos, de cinco, once y nueve escenas cada uno, respectivamente y Bretón la define la como “drama lírico”. La partitura carece de escenas habladas y es continua, generando un fluido sonoro en el que emergen los recitados y el resto de formas cerradas de la obra (véase las tablas siguientes).

Comienza con un preludio en el que aparecen varios de los temas principales de la ópera. Tras la escena del coro de los ya comentados vendedores, se escucha a lo lejos una copla de arriero que nos advierte ya de lo que va a ocurrir. Con la llegada del sargento Rojas –el “miles gloriosus” plautiano–, el carácter de la acción cambia drásticamente, y pasa a convertirse en una marcha de carácter cómico. A continuación, con la llegada de Melchor y su discusión con Dolores, comienza un dramático dúo (Esc. IV) que, según Esperanza y Solá, “recuerda algo al coloquio de Santuzza y Turidu en *Cavalleria rusticana*”<sup>8</sup>. El primer acto termina con un *Finale* en el que se insertan músicas que, aunque están compuestas por el propio Bretón, tienen un aire popular como un pasacalle, unas coplas de jota y una soleá, que sirven para caracterizar el ambiente y a los personajes (Tabla 2).

**Tabla 2.** Estructura formal del Acto I de *La Dolores*.

	<b>Preludio</b> (instrumental)
Esc. I	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Introducción:</b> «¡Trabaja, trabaja, que es fiesta mañana!» (Coro)</li> <li>• Recitado: «La quiero» (Patricio, Celemín y Gaspara)</li> <li>• <b>Copla de Jota del arriero</b> (tenor dentro): «Sólo a dos teclas responde»</li> <li>• Rataplán del coro infantil</li> <li>• <b>Presentación</b> con coro del sargento Rojas: «¡Salud, salud! [...] Yo soy un soldado valiente y audaz»</li> </ul>
Esc. II	<b>Terceto</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Patricio: «¿Por qué a sus inferiores, mi general...?»</li> <li>• Recitado lírico entre Rojas, Dolores y Patricio: «Capaz de un trono»</li> </ul>
Esc. III	Recitado. «¡Dolores!» (Lázaro, luego Patricio, Rojas, Celemín y Dolores)
Esc. IV	<b>Dúo de Dolores y Melchor:</b> «Me han dicho que casabas...»
Esc. V	<b>[FINAL I]</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Pasacalle</b> de la <b>Rondalla</b> + Coro de la Rondalla: «En noches de verbena»</li> <li>• Recitado: «Gracias muchachos, tomad asiento» (Patricio)</li> </ul>

<sup>8</sup> Esperanza y Sola: “La Dolores”, *La Ilustración Española y Americana*, 30-04-1895, p. 1.

<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Jota:</b> «¿Cómo Lázaro no viene?» (Dolores) <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ [Fragmento Instrumental]</li> <li>▪ <b>Copla 1</b> (coplero): «Aragón la más famosa...»</li> <li>▪ [Fragmento Instrumental]</li> <li>▪ <b>Copla 2</b> (Celemín): «Por una moza del barrio»</li> <li>▪ [Fragmento Instrumental]</li> <li>▪ <b>Copla 3</b> (Entonación Celemín + coro): «Grande como el mismo sol»</li> <li>▪ Fragmento Instrumental ahora coral: «Por eso cantamos los de Aragón»</li> </ul> </li> <li>• Sargento Rojas «Bravo, bravo, bien señores» <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Soleá de Rojas:</b> «Desde que al pueblo he <i>llegao</i>»</li> </ul> </li> <li>• <b>Copla de Melchor:</b> «¡Alto!...» <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Rondalla + Pizzicati</b> «Si vas a Calatayud»</li> </ul> </li> <li>• Estallido de Dolores + Fragmento Instrumental de la <b>Jota</b> final</li> </ul>
--

El segundo acto también comienza con un preludio que trata de reflejar la atmósfera de la escena, en este caso, de la misa mayor en la que están Lázaro y Gaspara. Comienza así el “madrigal” del tenor, que es el término con el que define Bretón este aria de Lázaro (véase **Tabla 2**), con un destacado lirismo que recuerda a la tradición lírica francesa, puesto que presenta similitudes en la entonación con “Au fond du temple saint”, de *Los pescadores de perlas*, de Bizet, teniendo incluso la misma tonalidad.. Tras él, se presenta a los demás pretendientes de Dolores –Patricio y el sargento Rojas–. Cuando Dolores se queda sola con Lázaro, volvemos a encontrar un fragmento musical de gran lirismo, con una clara herencia italiana. El acto finaliza con una escena de una corrida de toros, en la que se escucha el pasodoble de una banda de música, lo que acentúa el realismo y carácter popular de la escena. Escuchamos, incluso, el toque de clarín que da comienzo a la corrida.

**Tabla 3.** Estructura formal del Acto II.

Escenas	<b>Preludio</b> (instrumental)
I	Recitado: «¡Ay, qué misa mayor!» (Gaspara y Lázaro)
II	<b>Madrigal:</b> «¡Qué hacer, Señor, en situación tan ruda!» (Lázaro)
III	Recitado «¡Adiós, curita!» (Patricio) <b>Romanza</b> de Patricio: «Este pañuelo encarnado»
IV	Recitado: «Don Patricio, ¿qué está haciendo?» (Rojas, Patricio, Celemín y coro) <b>Canción</b> de Rojas: «En cuanto de la música»
V	Recitado «¡Marchemos» (Patricio, Rojas y Melchor)
VI	Recitado: «¡Prevenida, te la vengo yo a traer!» (Dichos y Dolores)
VII	<b>Dúo de Melchor y Dolores:</b> «¡Dolores!,... si pequé...»
VIII	Recitado «¡Será posible, oh cielo,...!» (Dolores, Rojas y Patricio)
IX	<b>Dúo de Dolores y Lázaro:</b> «¡Vencida estoy por mi cruel destino!»
X	Recitado: «¡Vengan todos, que es de ver!» (Celemín, Dolores, Lázaro, Patricio, Rojas y coro masculino)
XI	Pasodoble y final «¡Viva Patricio!» (Dichos, Gaspara, Melchor y coro femenino)

Por último, el tercer acto comienza con un preludio que refleja, al igual que el del segundo acto, recogimiento y religiosidad. Le sigue una escena de rezo de las Letanías acompañada de toques de campanas. Destaca la romanza de Dolores (Esc. V). La tensión

se va acumulando, hasta el momento en el que Lázaro mata a Melchor, llegando al final de la ópera, que tiene un desenlace dramático muy rápido.

**Tabla 4.** Estructura formal del acto III de *La Dolores*.

Escenas	<b>Preludio</b> (instrumental)
I	<b>Letanía</b> y recitado: «Ora pro nobis...» (coro) Diálogo entre Dolores y Celemín
II	Recitado –«Pues solos un momento»– y <b>Romanza de Celemín</b> : «Escucha y la calma mantén»
III	Recitado (Celemín, Lázaro, Dolores, Patricio, Rojas y Gaspara): «Yo... le decía...»
IV	Recitado de Gaspara, Dolores y Lázaro: «¡Infame sirvienta!»
V	<b>Romanza de Dolores</b> : «¡Tarde sentí, cuitada...!»
VI	<b>Dúo de Dolores y Lázaro</b> : «¡Dolores!» • Copla: «Si vas a Calatayud» (Cantador)
VII	<b>Dúo de Dolores y Melchor</b> : «¡Entra!»
VIII	<b>Terceto de Dolores, Melchor y Lázaro</b> : «¡Cielos!»
IX	<b>Final</b> (todos) «¡Ah! ¡Lázaro!»

## **2. *Curro Vargas* (1898), drama lírico en 3 actos de Ruperto Chapí**

### **2.1. *El niño de la bola* (1880) y el libreto de *Curro Vargas***

*Curro Vargas* es un drama lírico en tres actos, con música de Ruperto Chapí y libreto de Joaquín Dicenta y Manuel Paso y Cano, que se estrenó el 10 de diciembre de 1898 en el Teatro Circo Parish de Madrid. La trama se centra en el amor imposible de Curro y Soledad, terminando en la muerte de ambos. La obra comienza con el temor ante el regreso de Curro Vargas a las Alpujarras, que había marchado a hacer fortuna para poder casarse con Soledad, cuando el padre de esta había impedido su amor por querer que su hija tuviera un marido rico. Curro era hijo de un hombre rico, pero, por culpa de su administrador –que es el padre de Soledad– pierde toda su fortuna; por eso, al morir su padre y sin tener nada, es acogido por el sacerdote del pueblo, que ejerce como padre adoptivo del joven. Años después de la partida de Curro, Soledad accede a casarse con don Mariano, aunque nunca consigue olvidar a Curro. Cuando este regresa al pueblo, la madre de Soledad –doña Angustias– le comunica que su amada está casada y tiene un hijo, y él jura venganza. Doña Angustias pide al cura, justo antes de que empiece la procesión, que convenza a Curro de no llevar a cabo sus deseos de venganza. Mientras, la Tía Emplastos aconseja a Soledad que escriba una carta a Curro, diciendo que aún le ama. Don Mariano –marido de Soledad– la amenaza con la muerte si no le es fiel. Comienza la procesión y, en el momento en el que esta se detiene para que Soledad cante una saeta a la Virgen, Curro intenta apuñalarla, aunque el Padre Antonio lo detiene. Al final, el Padre Antonio consigue convencerle de que perdone a Soledad y se marche del pueblo, aunque este vuelve a tomar su arma cuando lee la carta que le había escrito Soledad reconociendo que aún le ama. En un baile celebrado a las afueras del pueblo, Curro baila con Soledad y la estrangula. Justo después, don Mariano mata al asesino de su amada, que no opone resistencia.

El libreto de esta obra deriva de la novela de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) *El niño de la bola*, publicada el 26 de enero de 1880, cuya acción se sitúa en Guadix, en la Alpujarra granadina. Sin embargo, los libretistas de *Curro Vargas*, no mencionan directamente esta obra, e indican simplemente que *Curro Vargas* está “inspirado en una célebre novela española”<sup>9</sup>. A pesar de esto, el argumento de *El niño de la bola* y el de *Curro Vargas*, es el mismo. La mayor diferencia entre ellos son los personajes, que en el drama lírico se ven reducidos, siendo Soledad el único que mantiene el mismo nombre en

---

<sup>9</sup> Iberní, L. G. (2009). *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU, p. 291.

las dos obras, y desapareciendo el personaje del liberal Vitrolo no está presente en el drama lírico de Chapí.

**Tabla 5.** Adaptación y re-nominación de los personajes de la novela al drama lírico.

Personajes de la novela	Personajes del drama lírico	Tesituras
Soledad		Soprano
Manuel Venegas	Curro Vargas	Tenor
Trinidad Muley	El padre Antonio	Barítono
María Josefa	Doña Angustias	Soprano
Antonio Arregui	Don Mariano Romero	Barítono
Doña Luisita	Rosina	Soprano
“La Volanta”	La tía Emplastos	Soprano
El Niño de la Bola	La Virgen de la Soledad	

Es difícil enmarcar *El niño de la bola* dentro de un género literario concreto. Es interesante la forma en la que el propio Alarcón la describe, diciendo que es un “drama romántico de chaqueta”<sup>10</sup>, y que “tal y como aconteció, yo lo presencié”<sup>11</sup>. Estas palabras resumen muy bien los dos elementos centrales de la obra: por un lado, su relación con la literatura romántica y, por otro, sus similitudes con el drama rural. Así, *El niño de la bola* sirve como puente entre la tradición romántica y la literatura realista. Por un lado, la novela presenta aun algunas características del Romanticismo, por ejemplo, en la forma de presentar el personaje de Manuel Venegas, en un ambiente de naturaleza salvaje – Sierra Morena– y comparándolo con personajes románticos, como el bandido. Además, es un hombre solitario, que siente que el mundo le ha abandonado y que está enamorado de una mujer a la que idolatra. Por otro lado, el personaje de Soledad apenas interviene en el transcurso de la novela y son el resto de personajes los que la describen, por lo que se acentúa la atmósfera misteriosa y romántica que se crea a su alrededor. Sin embargo, esta obra no podría considerarse un drama rural, aunque Pedraza considera que algunos de los elementos de la misma, como el reflejo de las costumbres y fiestas populares o el argumento, en general, presentan ya las características del género<sup>12</sup>. Además, Alarcón hace hincapié en que los hechos de la novela están basados en una historia real, mencionando que el libro es “rigurosamente histórico”<sup>13</sup>. Este especial cuidado por contar hechos reales también acerca a *El niño de la bola* al drama rural y la literatura realista, al igual que lo hace la presencia de personajes tipo y la reproducción de las características

<sup>10</sup> De Alarcón, Pedro Antonio (1880). *El Niño de la Bola*. Madrid, Imp. Central, p. 6. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hwqy8d&seq=417>

<sup>11</sup> De Alarcón, P. A. (1880). *El Niño de la Bola...*, p. 6. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hwqy8d&seq=417>

<sup>12</sup> Vid. Pedraza Jiménez, F. B. (2011) *El drama rural...*, p. 48.

<sup>13</sup> De Alarcón, P. A. (1880). *El Niño de la Bola...*, p. 6. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hwqy8d&seq=417>

sociales y económicas de la región en la que tiene lugar, Guadix, en la Alpujarra granadina.

## 2.2. La adaptación del libreto

La adaptación del libreto de *Curro Vargas* resulta más compleja que la de *La Dolores*, que ya hemos comentado, en primer lugar, porque el primero toma de la historia original únicamente el argumento e intervienen en el proceso dos libretistas, mientras que *La Dolores* es una adaptación de un texto preexistente firmada por el propio Bretón. En segundo lugar, hay que tener en cuenta la naturaleza de los textos de Pedro Antonio de Alarcón y el de Feliú y Codina, puesto que el primero es una novela y el segundo de una obra de teatro. De esta forma, la adaptación que se realiza de una novela a un libreto es mucho mayor. Es necesario reformular el texto completamente y reducirlo, adaptándolo no solo a la música –como debía hacer Bretón en *La Dolores*, al partir de una obra teatral– sino al lenguaje hablado. Por lo tanto, de esta adaptación surge una obra nueva, original, alejada de la novela que sirve como punto de partida.

Mientras que *El niño de la bola* no es plenamente una novela realista, el libreto de *Curro Vargas* es mucho más cercano al drama rural. Esto se debe a la participación de Dicenta en el mismo. Este autor, con el estreno de su obra *Juan José* en 1895, había inaugurado el género del drama social, en el que la diferencia de clase entre los personajes, y los conflictos que esto conlleva, son el elemento central de la obra. En 1896, el mismo autor estrena *El señor feudal*, un drama rural en el que, por primera vez, los protagonistas pertenecen a clases sociales antagónicas porque, aunque los conflictos de clases sí se daban en la literatura rural, no eran el núcleo del drama.

Uno de los elementos fundamentales que diferencian la novela del libreto es el lenguaje que utilizan, puesto que el libreto muchas veces busca imitar el lenguaje popular o, incluso, vulgar, y es una forma de dar realismo y verosimilitud a la acción, aunque también sirve para caracterizar a los personajes. De esta forma, el registro más culto pertenece a los personajes de Curro, Soledad y don Mariano, los que poseen mayor carga dramática en la acción, y no encontramos ningún elemento coloquial en su lenguaje. Por otro lado, el Padre Antonio, Velasco y doña Angustias presentan también un lenguaje culto, pero con algunos vulgarismos. Es en los personajes secundarios donde encontramos una mayor cantidad de elementos del lenguaje vulgar, plagado de andalucismos, al ser

este el espacio en el que se enmarca la acción<sup>14</sup>. Los personajes que tienen esta forma de habla son la tía Emplastos, el coro y, sobre todo, el Alcalde. La caracterización del habla andaluza está caricaturizada y destacan rasgos estereotípicos como el seseo, la aspiración de la *h* inicial y la eliminación de letras, pasando, por ejemplo, de *muy* o *mu* o de *aprietan* a *apretan*. Otro elemento muy presente en el texto es el leísmo y el laísmo, lo que resulta llamativo, pues esta forma de hablar no es frecuente en esta región. Por lo tanto, vemos como Dicenta y Paso y Cano no realizan ningún estudio del habla de la Alpujarra, sino que utilizan aquellos elementos que les resultan más característicos o –como podría ser el caso del leísmo– que forman parte del contexto de los escritores.

Otro cambio con respecto a *El niño de la bola* que acerca el libreto al drama rural es el estrangulamiento de Soledad, cometido por Curro Vargas, puesto que, en la novela de Alarcón, Manuel Venegas ahoga a Soledad de forma inconsciente. Esta búsqueda del drama dejó sorprendido al público y a la crítica, pues resultó un cambio muy sórdido, y que otorga un carácter muy diferente a Curro Vargas respecto a Manuel Venegas. El crítico Francisco Fernández Villegas resume perfectamente el impacto que causó esta escena en el estreno de la obra, cuando afirma: “Venegas es el hombre en el paroxismo de la pasión, Curro es la bestia humana en quien el olor de la hembra despierta los instintos homicidas”<sup>15</sup>. Por último, un elemento que acerca el libreto más al drama rural en comparación con la novela es la construcción del personaje de Soledad. Al contrario que en la obra de Alarcón, aquí la heroína es uno de los personajes más importantes y caracterizados, que experimenta sentimientos complejos y se debate entre el deber y el deseo. Además de tener mayor cantidad de texto que en *El niño de la bola*, Chapí también refleja estas características a través de la música y le concede algunos de los momentos más importantes de toda la partitura.

### **2.3. La música de Curro Vargas**

En cuanto a la estructura de la obra, *Curro Vargas* es un drama lírico en tres actos, con trece, veintidós y siete escenas, teniendo los dos primeros actos un solo cuadro y el tercero, dos. A diferencia de *La Dolores*, combina texto hablado con diálogos hablados de cierta longitud.

---

<sup>14</sup> Véase De la Vega Martínez, P. (2016). “De la novela al drama lírico: de *El niño de la bola* a *Curro Vargas*. El lenguaje popular en la zarzuela” [en *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, M. P. Espín Templado, P. de la Vega Martínez, M. Lagos Gismero (eds.). Madrid, UNED], que analiza en profundidad los andalucismos presentes en el libreto.

<sup>15</sup> Fernández Villegas, Francisco [Zeda]. “Veladas teatrales”, *La Época*, 11-12-1898, p. 2.

El primer acto comienza con un preludio, en el que escuchamos motivos conductores que aparecerán posteriormente en la obra. En el primer número participa el coro, con doña Angustias, don Mariano, el Padre Antonio y el Alcalde. Tiene un marcado carácter popular, lo que sirve a Chapí para ubicar la acción en un contexto concreto. A continuación, escuchamos un coro interno *a capella*, en el que sigue predominando el carácter popular, y le sigue el lamento de Soledad, también con este carácter, ahora con un tratamiento armónico cercano al lenguaje internacional contemporáneo al autor. Destaca también el ritmo inestable e irregular y, en general, el carácter dramático y sombrío de esta romanza. Continúa con un cuarteto y una escena cómicos, que contrasta con el carácter del número anterior. A continuación, escuchamos un dúo entre Doña Angustias y Curro donde, de nuevo, predomina el dramatismo. Es un momento de gran tensión, que Chapí refleja magistralmente por la utilización de síncopas. El número final del primer acto es un número de conjunto que sigue la tradición del concertante italiano. Se mantiene, en este final de acto, la tensión y dramatismo del número anterior.

**Tabla 6.** Estructura formal del acto I de *Curro Vargas*.

Esc.	Nos.	Preludio
I	1	Coro y escena del olivar (Doña Angustias, Don Mariano, el Padre Antonio, el alcalde y coro): «Los ojos negros, madre...».
	1Bis	Coro: «Voy a cruzar los mares...»
IV	2	Lamento de Soledad: «Esperanza que finges, traidora...»
V	2Bis	Cuarteto cómico (Soledad Rosina, Timoteo y el capitán Velasco): «Cerca estamos del molino...»
VII	3	Escena cómica (la tía Emplastos, Arrieros 1º, 2º, 3º): «¡Ay! / ¡Jesús! ¡Ja, ja, ja, ja, ja! / Por poquito no se estrella...»
XII	4	Dúo (Doña Angustias y Curro): «¡Cruz santa, cruz bendita...!»
XIII	4Bis	Final del Acto I (Rosina, la tía Emplastos, Curro, Timoteo, el Padre Antonio y Coro): «¡Es, él! ¡Qué majo viene!...»

El segundo acto comienza con dos números que rebajan la tensión. El primero es del coro, de nuevo marcado por el carácter popular, y un pasodoble, en el que aparece una banda militar. Le sigue a esto un número cómico del tenor. Resulta muy interesante el dúo entre Soledad y Mariano, de gran lirismo, en el que se refleja la compleja situación de la pareja y las dudas de Soledad. En el número siguiente, que es una arieta de Curro con coro de hombres, vemos las dudas de él y su profundo amor por Soledad. El final de este segundo acto está marcado por el dramatismo y el ambiente religioso. Puede dividirse este número en tres partes: una primera de carácter popular y religioso; la segunda, en la que encontramos la saeta de Soledad; y una tercera, que comienza con la intervención de Curro, que da lugar al concertante del final del acto.

**Tabla 7.** Estructura formal del acto II de *Curro Vargas*.

Esc.	Nos.	Preludio
I, II, III	5	Coro y Pasodoble: «Trae la juncia hacia adelante...»
VIII	6	Arieta cómica (Timoteo): «Ahora que mi ventura / colmada veo...»
XII	7	Dúo (Soledad y Don Mariano): «Su llanto no se seca...»
XIV	8	Coro de mozos y Arieta de Curro: «Anta tú, Telesforo... / Tras de esos viejos muros...»
XVIII a XXII	9	Final del acto II (Soledad, Doña Angustias, Rosina, Curro, Timoteo, Don Mariano, el capitán Velasco, el Padre Antonio, coro): «Ya están en la plaza...»

El tercer acto comienza con un breve preludio en el que reaparece una melodía del coro que habíamos escuchado en el segundo acto. Le sigue a esto la plegaria de Curro, una melodía popular cercana al recitado que nos lleva al aria de Curro, uno de los momentos centrales de la obra. En ella, escuchamos motivos que ya han aparecido anteriormente y refleja perfectamente la psicología del personaje. El número termina con un baile popular, como forma de rebajar la tensión dramática que ha generado el aria de Curro. Después de un minué cómico, tiene lugar el último número, con la escena de la rifa, el baile y el final. Este número comienza con un carácter más popular y desenfadado, hasta la llegada de Curro. Termina con la muerte de Soledad y Curro.

**Tabla 8.** Estructura formal del acto III de *Curro Vargas*.

Esc.	Nos.	
CUADRO I		
	9 Bis	Preludio
V	10	Plegaria (Curro): «¡Oh, Virgen, que fuiste amparo...»
VII	11	Aria de tenor [Recitado y cantado] y Baile andaluz (Curro, Arrieros 1º, 2º y 3º, y coro): «¡Suya! / ¡Que siempre me ha querido!»
CUADRO II		
I		Música (Arrieros 1º, 2º y 3º, y coro): «Son la mujer y el diablo...»
II	11Bis	Copla de los arrieros (Arrieros 1º, 2º y 3º): «¡Caracoles! Vende Mariquilla...»
III	12	Minué (instrumental) (Rosina, Timoteo, mozos, damiselas, petimetres): «¡Qué figura! ¡Qué eleganticos modales...»
VI-VII	13	Escena de la rifa. Baile y Final del acto III (soledad, Doña Angustias, Rosina, la tía Emplastos, curro, Timoteo, Don Mariano, el capitán Velasco, el Padre Antonio, el alcalde y coro): «¡Quítate de ahí / Pues quiero tirar...»

### 3. Verismo en España

Con el estreno de *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni en 1890, se produce la expansión del Verismo. Así, en los siguientes años se componen muchas óperas que tienen como centro de la acción personajes contemporáneos, y se relatan sin tapujos sus emociones más básicas, problemas y miserias. Sus argumentos se centran en la vida cotidiana, abordan temas difíciles y oscuros, así como problemas contemporáneos a los autores, destacando las luchas de la clase trabajadora y cuestiones políticas y sociales de la época.

En España, las óperas veristas que más trascendencia tuvieron fueron *Cavalleria rusticana* y *Pagliacci*, de P. Mascagni y R. Leoncavallo, respectivamente. La primera tuvo su estreno en Madrid en diciembre de 1890, pocos meses después de su primera representación en Roma, que había tenido lugar en mayo. Obtuvo un gran éxito, tanto entre el público como la crítica, y volvió a reponerse en 1892. El 4 de diciembre de 1892, *Pagliacci* de Leoncavallo se estrena en Madrid, también con un gran éxito y alcanzando las 6 representaciones. Años más tarde, serán también muy relevantes *La Bohème* y *Tosca* de G. Puccini<sup>16</sup>.

### 3.1. El Verismo en *La Dolores*

Estas influencias musicales –sumadas al sustrato literario del realismo y del drama rural previamente comentado– forman el caldo de cultivo para que comience a desarrollarse la ópera verista en España. Al igual que el drama rural comenzaba con *La Dolores* de Feliú y Codina, se puede marcar como inicio de la ópera verista española *La Dolores* de Tomás Bretón. Ya en la crítica de la época se compara esta obra con otras óperas italianas de corte verista. Destacamos el comentario de Morphy al final de su crítica a *L'amico Fritz* –segunda ópera de Mascagni, puesta en escena en el Teatro Real poco después del estreno de *La Dolores*– compara la obra de Bretón con la de Mascagni. De esta forma, termina su crítica diciendo: “oíd *La Dolores* de Bretón, comparadla con *L'amico Fritz* y decidme si es creíble que haya aún ciegos y sordos que ante la luz del sol que nace se empeñan en taparse los ojos y los oídos, condenando a eterna noche el arte lírico español”<sup>17</sup>. Además, Guillermo Morphy compara *La Dolores* con *Carmen* de Bizet, ópera que, en algunas ocasiones, se ha considerado el inicio de la ópera verista o, por lo menos, como su precursora. Morphy atribuye a *La Dolores* un colorido español mucho más genuino y verdadero que el de la obra de Bizet, que considera “tan falso en la parte literaria como en la musical”<sup>18</sup>. Estas similitudes con *Carmen* no se encuentran únicamente en el tema español, sino que también están presentes en la música. De esta

---

<sup>16</sup> Véase, sobre Puccini, Díaz, Diana (2015). “La crítica wagneriana y la recepción de Puccini en Madrid hasta la Primera Guerra Mundial”, en: *Crítica, polémica y propaganda (Música y prensa)*, Enrique Encabo (ed.), Valladolid, Difácil, pp. 153-182.

<sup>17</sup> Morphy, Guillermo. “*L'amico Fritz* de Mascagni”, *La Correspondencia de España*, 22-03-1895, p. 1.

<sup>18</sup> Guillermo Morphy. “*La Dolores* de Bretón en el Teatro de la Zarzuela”, *La Correspondencia de España*. 18-03-1895, p. 1. Sobre Guillermo Morphy, véase la monografía de García Álvarez de la Villa, Beatriz (2022). *Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899): música y mecenazgo en la Restauración Borbónica*, Oviedo, Ed. Universidad de Oviedo. <[https://publicaciones.uniovi.es/editorial/musicahispana/titulos/-/asset\\_publisher/9S2t/content/guillermo-morphy?redirect=%2Feditorial%2Fmusicahispana%2Ftitulos](https://publicaciones.uniovi.es/editorial/musicahispana/titulos/-/asset_publisher/9S2t/content/guillermo-morphy?redirect=%2Feditorial%2Fmusicahispana%2Ftitulos)>

forma, para Víctor Sánchez<sup>19</sup>, el tema del preludio del primer acto de *La Dolores* que se escucha justo después de la música de la copla está basado en el tema del destino de *Carmen*. Esta utilización del folklore a la que alude Morphy está muy presente en la ópera verista. El propio Bretón pretendía reflejarlo de la forma más realista posible, por lo que viaja a Calatayud para conocer su música de tradición oral.

Por otro lado, todas las características del libreto que hacen que la obra se enmarque en el drama rural, son también propias del realismo. La descripción detallada de los decorados que veíamos en *La Dolores* es, según Kelkel, un rasgo de las óperas verista, dado por la influencia de los pintores realistas<sup>20</sup>. Prueba de este realismo en la escenografía son los dibujos del escenario de *La Dolores* que aparecen en distintos periódicos de la época<sup>21</sup>; en ellos vemos que se busca reflejar con todo detalle las casas, el ambiente popular y los distintos objetos del mercado o del mesón en *La Dolores*. La búsqueda de realismo está también presente en la elección de un tema basado en un personaje real, lo que vincula la obra con los libretos de *Cavalleria rusticana* –cuya inspiración fue un crimen pasional en Sicilia– o *Paglacci* –basada en un crimen que tuvo lugar en Calabria–.

Otro elemento que acerca la ópera de Bretón al Verismo es la importancia de la protagonista femenina que, además, se encuentra atrapada e incapaz de huir de las críticas y expectativas que la rodean. Kelkel comenta que “la ópera naturalista y verista es bastante silenciosa sobre los problemas de la emancipación femenina”<sup>22</sup>, comentario que encaja perfectamente con *La Dolores*. De esta forma, nos encontramos a una mujer cuyo honor ha sido mancillado, y que Lázaro acaba vengando. Por último, el desenlace de la obra también recuerda a los modelos veristas: Lázaro asesina a Melchor, todos acuden a escena por los gritos y el seminarista confiesa el crimen. Este desenlace rápido de la acción se encuentra en óperas como *Cavalleria rusticana*, *Tosca* o *Carmen*. Recuerda también a *Cavalleria rusticana* el hecho de que no vemos la muerte de Melchor en escena, solo escuchamos el grito de Dolores y la reacción de los presentes, al igual que en la ópera de Mascagni, donde no se muestra en escena la muerte de Turiddu.

Musicalmente, es común en las óperas veristas la utilización de la técnica del *leitmotiv*, ampliamente desarrollada por R. Wagner durante la segunda mitad del siglo

---

<sup>19</sup> Sánchez, V. (2002). *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. ICCMU, p. 238.

<sup>20</sup> Kelkel, M. (1984). *Naturalisme, Vérisme et Réalisme das l'opera*, Paris, J. Virn, p. 95.

<sup>21</sup> Véanse las figuras 1 y 2 del Anexo.

<sup>22</sup> Kelkel, M. (1984). *Naturalisme...*, p. 216.

XIX. La técnica del motivo conductor está presente en *La Dolores* ya desde el preludio inicial. En él, encontramos la melodía de la copla de la jota, que escucharemos en varias ocasiones durante toda la obra, siendo la central el momento en el que Melchor la canta al final del primer acto. En el preludio se intercala con la jota el tema asociado al personaje de Dolores, que se escucha la primera vez que aparece en escena. También en el preludio encontramos el tema de Melchor, que suena igualmente en la Escena VI del primer acto, cuando Melchor asegura a Dolores que va a casarse. En este preludio también encontramos el tema con el que Lázaro declarará su amor a Dolores en la Escena IX. Otro ejemplo es el motivo asociado a la cita de Dolores y Melchor, que aparece en el fagot cada vez que se alude a dicho encuentro. Lo escuchamos por primera vez en la Escena VII del segundo acto. Vuelve a aparecer cuando tiene lugar la cita, en la Escena VII del tercer acto.

Vocalmente, el personaje de Dolores es una soprano lírico-dramática, a la que se le exige mantener una gran tensión dramática durante toda la obra, y en su forma de cantar se plasma la psicología del personaje. Recuerda a las heroínas wagnerianas, aunque este tipo de papeles también están muy presentes en las óperas veristas, y Dolores tiene también elementos de otros papeles como el de Tosca. Lázaro es un tenor que también sigue estas características, al igual que Melchor, un barítono dramático. Muy relacionado con el punto anterior, la forma en la que se pone en música el texto tiene relación con el verismo italiano, donde el dramatismo y sentimientos de los personajes se manifiestan en su línea vocal. De esta forma, encontramos en la Escena IV la gran potencia vocal de Dolores, y las largas notas agudas mantenidas, que reflejan su ira y deseo de venganza por el matrimonio de Melchor. Esto contrasta con el lirismo de los versos de Lázaro (“Di que es verdad que me llamas...”) de la Escena VI del tercer acto, declaración de amor que Canals describe como “un verdadero hallazgo, un encanto y de dulzura y de verdad”<sup>23</sup>.

### **3.2. El Verismo en *Curro Vargas***

El momento de mayor auge de la ópera verista en España se da en torno a los años 1898 y 1899 y está ligado al Circo de Parish, como ha estudiado Iberní<sup>24</sup>. De esta forma, en 1898 estrenan en este teatro la ya mencionada *Curro Vargas* y *María del Carmen* de

---

<sup>23</sup> Salvador Canals. “*La Dolores*. Apuntes para una crítica”, *El Diario del Teatro*, Madrid, 17-03-1895, p. 1.

<sup>24</sup> Iberní, L. G. (1994) *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU, pp. 281 y ss.

Granados, esta segunda el 12 de noviembre. Además, al año siguiente, se estrena *La cara de Dios*, de Chapí. Sobre *María del Carmen*, resulta interesante el hecho de que es una adaptación de una obra de Feliú y Codina, al igual que veíamos en *La Dolores*, aunque esta vez el libreto ha sido adaptado por el propio escritor. Uno de los elementos que más acerca a *Curro Vargas* al Verismo es la búsqueda de realismo en los sentimientos de los personajes y, sobre todo, en el lenguaje. Los autores veristas sabían que el lenguaje de la obra no debía ser el del libretista, sino el de los personajes, lo que lleva a muchos autores a escribir obras que tengan lugar en ambientes rurales, como es el caso de *Curro Vargas*. Por esto, Kelkel habla de un “verismo provincial”<sup>25</sup>, que está ya presente en *Cavalleria rusticana* de Giovanni Verga (1840-1922), obra elegida por Giovanni Targioni-Tozzetti y Guido Menasci para escribir el libreto de la ópera de Mascagni. Este tipo de obras describen el ambiente rural de una manera realista e incluso cruda, y no desde la idealización.

La vocalidad típica del verismo también está presente en los personajes principales de *Curro Vargas*, así, Soledad es una soprano dramática, Curro un tenor lírico y Mariano un barítono, también con tintes dramáticos. Los *leitmotifs*, presentes en muchas óperas veristas, también se encuentran en *Curro Vargas*. El tema principal aparece ya en el preludio, y se asocia con el amor de Curro hacia Soledad. Se escucha en varios momentos de la obra y sirve como hilo conductor de la música y la acción. Un ejemplo de esto es su aparición en el nº4 del primer acto, con el dúo de Doña Angustias y Curro, de forma que el tema que suena al comienzo deriva del tema de amor de Curro, que se escucha pocos compases después. Destacamos su aparición en el nº11 del acto tercero, al recibir la carta de Soledad. Se acusó a Chapí de haber plagiado este motivo, por sus similitudes que tiene con la melodía de *La bohème* de Puccini “Mimì è tanto malata!”, del acto tercero<sup>26</sup>. Harto de estas polémicas, Chapí comenta que “el arranque de esta frase en *Curro Vargas*, está inspirado en el ambiente de la copla de la jota, que está bien lejos de la melodía de Puccini”<sup>27</sup>. Es interesante cómo relaciona este motivo con la música popular, que tan presente está en la ópera verista, y que se refleja claramente en varios fragmentos de *Curro Vargas*. Esta presencia de lo popular –principalmente de Andalucía, por ser el lugar en el que se ubica la acción– se integra en un discurso musical internacional, por lo que

---

<sup>25</sup> Kelkel, M. (1984). *Naturalisme...*, p. 236.

<sup>26</sup> Iberni recoge los dos temas en su monografía sobre Chapí de 1994: *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU, p. 292.

<sup>27</sup> Iberni, L. G. (1994) *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU, p. 305.

sirve para aportar realismo a la escena y reflejar el ambiente rural, que tan importante es en la ópera verista.

Estos fragmentos que recuerdan a la música popular están acompañados por una orquesta de gran protagonismo, como también es característico de las obras veristas. Un ejemplo de esto es el “Lamento de Soledad”, del nº 2 del primer acto. Según Elena Torres, ese fragmento se relaciona con la *seguriya* flamenca por la libertad en el ritmo, improvisación<sup>28</sup>. La orquesta imita muchas veces los melismas de la voz, y recuerda muchas otras a una guitarra, instrumento que acompañaría este canto. Sin embargo, el acompañamiento tiene elementos modales, cromatismos y modulaciones que encajan con la densidad tímbrica y textural presente en la orquesta de las óperas veristas.

En cuanto a *La Cara de Dios*, el libreto es de Arniches, y es una obra, al igual que *Curro Vargas*, de grandes dimensiones, por ello, sus contemporáneos critican, el enorme dramatismo de la obra. Por no haber conseguido el éxito esperado, Chapí vuelve a colaborar con Dicenta y Paso en otra obra, *La Cortijera*, de 1900, aunque tampoco consigue repetir el éxito obtenido con *Curro Vargas*. Por último, vuelve a colaborar con Dicenta –ahora sin Paso, que había fallecido– en *Juan Francisco*, estrenada en 1904 en el Teatro Price. De nuevo, vuelve a no tener el éxito deseado, en parte porque comenzaba ya el decaimiento del modelo de ópera verista que representaba. Otras obras contemporáneas a esta y que siguen esquemas similares son *La Tempranica* (1900) de Gerónimo Giménez con libreto de Julián Romea Parra y *La vida breve* (1913), de Manuel de Falla y Carlos Fernández Shaw.

## **4. Comparación**

### **4.1. El libreto y los personajes**

Las primeras similitudes entre ambas obras están ya en la denominación que le dan sus autores al libreto, puesto que, como comentábamos anteriormente, ambos aparecen definidos como “drama lírico”, que tuvo mucho desarrollo en la España de la Restauración como ha estudiado Sobrino<sup>29</sup>. También algunas de las obras veristas españolas mencionadas, de esta misma época, aparecen con la misma denominación,

---

<sup>28</sup> Torres Clemente, E. (2012). “Andalucismo y verismo en la zarzuela grande de Ruperto Chapí: el caso de *Curro Vargas*”, en V. Sánchez, J. Suárez-Pajares, V. Galbis (Ed.), *Ruperto Chapí: Nuevas perspectivas*, Vol. 1, Valencia, IVAM, p. 195.

<sup>29</sup> Vid. Sobrino, Ramón (2017). “Ni ópera ni zarzuela drama lírico, una vía alternativa en el teatro lírico español de la Restauración”, *Teatro lírico español: Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, coord. por M<sup>a</sup> del P. Espín Templado, P. de Vega Martínez, M. Lagos Gismero, Madrid, UNED, pp. 85-121.

como es el caso de *María del Carmen* (1898), *La cara de Dios* (1899) y *La cortijera* (1900), además de que se utiliza para definir la ópera verista italiana de finales del siglo XIX. Sin embargo, el drama lírico no designa un género concreto, sino una obra novedosa frente a sus contemporáneas. Esto se aplica tanto a *La Dolores* como a *Curro Vargas*, y sus elementos modernos no pasan desapercibidos ante la crítica. En el caso de la obra de Bretón, la prensa menciona recurrentemente cómo la obra se trata de una renovación de la ópera española. Así, Eduardo Ovejero comenta que, con *La Dolores*, “la primera piedra del edificio del espectáculo nacional está ya puesta”<sup>30</sup>. Por otro lado, el término “drama lírico” es una traducción del francés “drama lyrique”.

A pesar de esto, *La Dolores* pasa a recibir la denominación de “ópera española” una vez que se ha puesto en música. Esta es la designación que le concede la crítica la mayor parte del tiempo, sirviéndonos de ejemplo la siguiente declaración del Conde de Morphy: “*La Dolores* es una ópera española por todos cuatro costados”<sup>31</sup>. *Curro Vargas* mantiene el título de “drama lírico” cuando ya se ha puesto en música y, al contrario que ocurre con la obra de Bretón, es denominado por la prensa como zarzuela. Así, en el comentario sobre Chapí y su música que escribe Alejandro Larrubiera a propósito del estreno de *Curro Vargas*, la obra aparece dentro de la categoría de “zarzuelas en tres actos”<sup>32</sup>. Otro ejemplo es el de José de Laserna, que comienza su crítica con “a las dos de la mañana termina la representación de la nueva zarzuela”<sup>33</sup>.

Esta distinción entre ambas obras se debe a los hablados, que no aparecen en *La Dolores*, pero sí son numerosos en *Curro Vargas*. Los autores muestran en estas composiciones sus respectivas visiones sobre el género idóneo para el futuro del teatro lírico nacional, tema muy discutido durante la Restauración. Por un lado, Bretón defiende la necesidad de crear una ópera nacional<sup>34</sup>, como habíamos comentado al explicar que defendía la idoneidad del español como idioma para la ópera, y por haber defendido su punto de vista en textos como *Más en favor de la ópera nacional* (1885). Por otro lado, el estreno de *Curro Vargas* tiene lugar en el contexto de recuperación de la zarzuela grande que desarrolla el empresario Manuel Figueras en el Teatro Circo de Parish, con

---

<sup>30</sup> Ovejero, Eduardo. “*La Dolores*, por Tomás Bretón”, *El Estandarte*, 20-03-1895, p. 2.

<sup>31</sup> Morphy, Guillermo. “*La Dolores* de Bretón en el Teatro de la Zarzuela”, *La Correspondencia* de España. 18-03-1895, p. 1.

<sup>32</sup> Larrubiera, A. “Los que estrenan. Ruperto Chapí”, *El Globo*, 11-12-1898, p. 1.

<sup>33</sup> Laserna, José de. “Parish. *Curro Vargas*, drama lírico en tres actos, letra de los Sres. Dicenta y Paso (M.), música del maestro Chapí”, *El Imparcial*, 11-12-1898, p. 2.

<sup>34</sup> Véase Sánchez, V. (1999). “Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la Restauración”. En *La ópera en España e Hispanoamérica*, E. Casares y A. Torrente (Eds.). Volumen II (pp. 199-214).

una compañía y una programación que apuestan por la zarzuela. Durante 1897 y 1898 son varias las obras de Chapí que se interpretan y encontramos, además de *Curro Vargas*, *La Tempestad* (1882) y *Los hijos del batallón* (1898).

En cuanto a la construcción de los personajes, son numerosos los paralelismos entre ambas obras. En primer lugar, tanto Dolores como Soledad siguen el modelo de la *femme fatal*, la idea de una mujer que provoca una lucha que termina en la muerte de alguno de los personajes, y que era una de las características de los dramas rurales, como veíamos en el apartado 1.1. Dolores se presenta como una mujer conquistadora, que pervierte a los hombres y que hace que peleen por ella, hasta el punto de hacer perder la cabeza a un seminarista, que se enamora de ella y acaba asesinando a Melchor. La idea de que Dolores hechiza a los hombres de su entorno se ve claramente en varios fragmentos de la ópera, como en la Escena II del primer acto, donde Rojas y Patricio discuten sobre quién logrará el amor de la joven. Esta concepción del personaje está presente en el elemento central del drama: la ya citada copla de Dolores, que alude a su carácter conquistador, por el que es duramente castigada por su entorno, hasta el punto de necesitar que un hombre venga su honra. Este arquetipo de la *femme fatale* está presente en óperas ya comentadas, como en Carmen, de la ópera homónima de Bizet, o Lola, de *Cavalleria Rusticana*, y es un personaje muy presente en la ópera verista.

Al igual que en *La Dolores*, las acciones de Soledad generan el trágico conflicto del drama. En este caso se trata de su infidelidad, que causa su muerte y la de su marido. También en *Curro Vargas* el concepto de la honra es fundamental, aunque aquí no se menciona únicamente el honor de la protagonista, sino que entra también en juego el de don Mariano, que se preocupa por la posibilidad de que su mujer le sea infiel. Esta inquietud por la honra de don Mariano, que comparten tanto él como su mujer, se ve muy claramente en la Escena XII del segundo acto, donde Soledad promete guardar “sin mancha” el nombre y la fama de su marido.

En ambas obras, los protagonistas masculinos asesinan a otros personajes por el amor o deseo de posesión que sienten. Esto se ve más claramente en el caso de *Curro Vargas*, donde Curro asesina tanto a Mariano como a Soledad. Este amor-posesión se aprecia claramente en su aria de la Escena VII del tercer acto. Además, es un tema muy frecuente en las óperas veristas, que buscan representar las pasiones más intensas, y que se encuentra, por ejemplo, en *Cavalleria Rusticana* (1890) o *Pagliacci* (1892).

En cuanto a las características del drama rural que sigue cada una de las obras, observamos que, al ser *Curro Vargas* es una obra posterior, el elemento rural que faltaba

por momentos en *La Dolores* está muy presente tanto en la obra de Chapí como en la novela de Alarcón.

#### 4.2. El elemento popular

Como hemos visto, en ambas obras la música y los ambientes populares adquieren un papel principal ya desde el comienzo, pues, tanto *La Dolores* como *Curro Vargas* comienzan con el coro, cuyos integrantes dan vida a personajes de corte popular.

En la primera escena de *La Dolores*, el coro se divide en distintas secciones y cada grupo tiene unos motivos musicales asociados que se mezclan, dando lugar a una polifonía no muy densa, pero sí compleja en algunos momentos, especialmente justo antes de las intervenciones de Patricio y Celemín, cuando los vendedores y los alpargateros intercalan sus entradas a distancia de corchea. Nada de este número remite al folklore aragonés, como sí ocurrirá en fragmentos posteriores, aunque algunos elementos sí recuerdan a la música popular, como las armonías por tercera y sextas de las vendedoras e hilanderas, respectivamente. También son interesantes los breves fragmentos hablados del coro, que aparecen durante toda la obra en los distintos personajes. Esto, unido a una melodía con pocos saltos, acerca la línea vocal al habla. Los grupos de vendedores, hilanderas, beatas y alpargateros no vuelven a aparecer en toda la obra, por lo que sus temas musicales no se repiten en otros números. Solamente el tema de las hilanderas se escucha mientras no canta el coro, durante la intervención de Celemín tras la copla del arriero, anticipando la entrada del coro, que tendrá lugar pocos compases después. Por lo tanto, la intervención del coro durante el número no tiene función argumental, únicamente busca crear el ambiente en el que se desarrolla la acción. Esto se ve ya desde el principio, donde la orquesta no solo intenta reflejar el sonido de las campanas por los largos acordes con varias voces dobladas a la octava, sino que, en la partitura, está escrita la intervención de las campanas. El propio Conde Morphy comentaba sobre *La Dolores* que “todas estas primeras escenas tienen cierto perfume encantador de música popular”<sup>35</sup>.

El coro del olivar con el que comienza *Curro Vargas* tiene una función similar. Aquí se representa el vareo, con un golpe en la parte fuerte de cada compás. En las voces del coro predominan las armonías por terceras y sextas que recuerdan a la música popular, como veíamos en el primer número de *La Dolores*, y también encontramos una melodía cercana al habla, construida por grados conjuntos o repitiendo la misma nota. La forma

---

<sup>35</sup> Morphy, Guillermo. “*La Dolores* de Bretón en el Teatro de la Zarzuela”, *La Correspondencia* de España. 18-03-1895, p. 1.

en la que está tratado el texto recuerda también a la música popular, al colocar el acento musical, en muchas ocasiones, en la sílaba átona de la palabra, y la letra sigue el esquema métrico de la seguidilla. Pero este coro no solo nos sitúa en un ambiente popular, como hacía el de *La Dolores*, sino que encontramos elementos musicales que ubican la acción en Andalucía, especialmente en la orquesta, por los floreos, segundas aumentadas y cadencias andaluzas.

Esto no quiere decir que Bretón no refleje el ambiente de Calatayud a través de la música, aunque no se muestre en la primera escena. Uno de los ejemplos más claros se encuentra en la jota del primer acto, en la que Bretón plasma el esquema de este canto popular, con la armonía predominante de dominante-tónica y ritmo de 3/4 muy marcado, y que cuenta con variaciones que se van sucediendo. Se integran entre los intermedios de la orquesta las coplas de del cantador (“Aragón la más famosa”), Celemín (“por una moza del barrio”) y de los dos juntos, a la que se suma el coro (“Grande como el mismo sol”). Durante la jota, la orquesta se integra con la rondalla, que ha comenzado a sonar ya en el pasacalle previo. En muchos momentos, se busca que su sonoridad destaque sobre la orquesta, como en la variación uno, en la que tanto los violines como las bandurrias tienen la melodía, y la partitura indica que “si la sonoridad de las bandurrias en la escena bastara, los violines 1ºs no deben entrar en esta Variación”<sup>36</sup>. Además, aunque en cada variación se van añadiendo más instrumentos, durante las coplas de los solistas el acompañamiento está formado únicamente por las flautas, la rondalla y la cuerda con acordes en *pizzicato* que buscan imitar la sonoridad de las guitarras que forman parte de la rondalla.

La música también sirve para caracterizar el personaje del Sargento Rojas, algo muy necesario para el desarrollo de la acción, porque ya hemos comentado que su procedencia andaluza casi no se ve representada en el texto. Destacamos su intervención en la Escena V del segundo acto, donde entona una soleá. Este fragmento es un vito, por su característico ritmo rápido en 3/8. Tiene una presencia destacada la cadencia andaluza y la orquestación trata de imitar el acompañamiento de una guitarra, por el escaso número de instrumentos que se utiliza y el *pizzicato* de las cuerdas y las notas a contratiempo.

En *Curro Vargas* son once los números que se construyen, casi íntegramente, con tópicos de la música popular y, en *La Dolores*, encontramos música con tintes populares en cinco escenas. Además de estos fragmentos, aparecen reminiscencias de la música popular en otros números, como es el caso de la canción de Rojas “En cuanto de la

---

<sup>36</sup> Bretón T. (1999) *La Dolores*. Madrid, ICCMU, p. 186.

música” (Esc. IV, acto II), donde las bordaduras atresilladas del cantante y la orquesta en algunos pasajes, junto con los cambios del modo mayor al menor, contribuyen a generar una sonoridad andalucista que caracteriza al personaje de Rojas.

La mayor parte de los fragmentos señalados –especialmente en *La Dolores*– pertenecen al coro, que tiene mucho protagonismo ambas obras, algo común en las óperas veristas. Sin embargo, en *Curro Vargas* y en *La Dolores*, más que plantear una denuncia social, sirve para representar el ambiente costumbrista, con cierta comicidad –como se aprecia en las dos escenas previamente comentadas–, alejado de los coros de campesinos idealizados de otras obras veristas, como *Cavalleria Rusticana*.

**Tabla 9.** Números de *La Dolores* que recuerdan a la música popular

Acto I	
Esc. I	· Introducción: «¡Trabaja, trabaja, que es fiesta mañana!» (Coro) · Copla de Jota del arriero (tenor dentro): «Sólo a dos teclas responde»
Esc. V	· Pasacalle de la Rondalla + Coro de la Rondalla: «En noches de verbena» · Jota: «¿Cómo Lázaro no viene?» (Dolores) · Soleá de Rojas: «Desde que al pueblo he <i>llegao</i> » · Copla de Melchor: «¡Alto!...»
Acto II	
	· Recitado: «¡Vengan todos, que es de ver!» (Celemin, Dolores, Lázaro, Patricio, Rojas y coro masculino)
Esc. XI	· Pasodoble y final «¡Viva Patricio!» (Dichos, Gaspara, Melchor y coro femenino)
Acto III	
Esc. VI	· Copla: «Si vas a Calatayud» (Cantador)

**Tabla 10.** Números de *Curro Vargas* que recuerdan a la música popular

Acto I	
No. 1	Coro y escena del olivar (Doña Angustias, Don Mariano, el Padre Antonio, el alcalde y coro): «Los ojos negros, madre...».
No. 1Bis	Coro: «Voy a cruzar los mares...»
No. 2	Lamento de Soledad: «Esperanza que finges, traidora...»
No. 2Bis	Cuarteto cómico (Soledad, Rosina, Timoteo y el capitán Velasco): «Cerca estamos del molino...»
No. 3	Escena cómica (la tía Emplastos, Arrieros 1º, 2º, 3º): «¡Ay! / ¡Jesús! ¡Ja, ja, ja, ja, ja! / Por poquito no se estrella...»
Acto II	
No. 5	Coro y Pasodoble: «Trae la juncia hacia adelante...»
No. 6	Arieta cómica (Timoteo): «Ahora que mi ventura / colmada veo...»
No. 9	Final del acto II (Soledad, Doña Angustias, Rosina, Curro, Timoteo, Don Mariano, el capitán Velasco, el Padre Antonio, coro): «Ya están en la plaza...»
Acto III	
No. 11	Aria de tenor [Recitado y cantado] y Baile andaluz (Curro, Arrieros 1º, 2º y 3º, y coro): «¡Suya! / ¡Que siempre me ha querido!» Música (Arrieros 1º, 2º y 3º, y coro): «Son la mujer y el diablo...»
No. 11Bis	Copla de los arrieros (Arrieros 1º, 2º y 3º): «¡Caracoles! Vende Mariquilla...»

Otra forma en la que ambos compositores reflejan el ambiente popular es a través de un pasodoble, que en *La Dolores* se ubica al final del Acto II y en *Curro Vargas* al comienzo del segundo acto. Aquí, Chapí presenta una banda militar con flautín, requinto

en Mib, 4 clarinetes en Sib, saxofones en Mib, 2 fiscornos en Sib, 2 cornetas en Sib, 2 trompas en Fa, 3 trombones, bombardinos, bajos, caja, bombo, platos, tambores y corneta. Esta agrupación resulta más ambiciosa que la de Bretón, en la que no vemos saxofones, fiscornos ni tambores. Destaca la veracidad presente en la escena del pasodoble de Bretón, en Sib M –tonalidad muy presente en la música para banda, por resultar sencilla para los instrumentos transpositores–, con el toque de clarín en Mi M que anuncia el comienzo de la corrida y que resulta totalmente contrastante. En *Curro Vargas*, el pasodoble se anuncia con un tema de las cornetas que es respondido por la banda, y que estará presente durante todo el número. Esta estructura se repite otras dos veces antes de la entrada del coro, en el que comienza el *tutti* orquestal. Es llamativa esta integración de la banda con la orquesta, que Bretón no realiza en su pasodoble. Así, en los momentos de *tutti*, tiene mayor peso el viento madera –especialmente el oboe, el flautín y el clarinete– y la percusión –con un papel destacado de la caja y los timbales–, además de que la banda sirve de eco del coro, repitiendo algunas de sus melodías. El momento en el que esta integración de la banda y la orquesta se hace más presente es al final del número, cuando un violín solista completa el tema que había comenzado la corneta.

Por otro lado, tanto en el fragmento de Bretón como en el de Chapí la banda es interna, aunque en *Curro Vargas* la agrupación se va moviendo por dentro y por fuera del escenario. De esta forma, la primera vez que suenan las cornetas, aparecen con el comentario “muy lejos” en la partitura. Intercalado entre varias secciones del coro, volvemos a escuchar el toque de la corneta, ahora con el comentario “más cerca”. Las últimas tres veces que lo escuchamos nos hacen ver que los militares se alejan, pues las intervenciones de la corneta van acompañadas de “saliendo”, “fuera de escena y cada vez más lejos” y “muy lejos”. Estos recursos ayudan a crear la atmósfera deseada, representar el marco popular en el que se inscribe la acción, al igual que lo hacían las campanas que escuchábamos en el comienzo del primer acto de *La Dolores*.

En resumen, ambas obras integran la música popular española, unida a un lenguaje internacional contemporáneo, relacionado con el postromanticismo. Esto se aprecia en la plantilla orquestal de las obras, estando presentes en ambas maderas a tres, una sección de viento metal muy amplia –4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones y tuba–, al igual que la de percusión –especialmente en *La Dolores*, con timbales, bombo, caja, campana tubular, glockenspiel, platos y triángulo–, a la que se le suma la rondalla – en el caso de *La Dolores*– y la banda. Musicalmente, tiene mucha importancia el cromatismo o las modulaciones a regiones tonales lejanas. Un buen ejemplo de esto es el “Lamento de

Soledad” de *Curro Vargas* que, como explica Elena Torres, se trata de uno de los fragmentos en los que se aprecia con más claridad la integración del lenguaje nacional e internacional<sup>37</sup>. El número comienza con una melodía en la que está presente, si eliminamos los cromatismos, la cadencia andaluza. Sin embargo, Chapí no utiliza la combinación habitual de I-VII-VI-V, sino I-VII-IV rebajado-III. Además, el entramado armónico que genera el movimiento de las voces está plagado de intervalos disonantes, como séptimas mayores.

En *La Dolores* no encontramos ningún pasaje con características similares, pues nada tiene que ver el tratamiento de la cadencia andaluza en el “Lamento de Soledad” con el que aparece en fragmentos como el de la soleá de Rojas, además de que el carácter de los números es totalmente diferente. Sí encontramos la conjunción del lenguaje internacional con el nacional en algunos pasajes, como el comienzo de la Escena VIII del tercer acto donde, durante la discusión de Lázaro y Melchor, se presentan en la orquesta sonoridades que recuerdan a la cadencia andaluza y que contribuyen a aumentar la tensión en uno de los momentos centrales del drama. Este tipo de estructuras también están presentes en dúos de Melchor y Dolores. Por ejemplo, la cadencia andaluza se ve más claramente al comienzo de la Escena VII, donde encontramos, unido al *leitmotiv* de la cita, la progresión I-VII-VI-V. De esta manera, la utilización de motivos recurrentes, un elemento que relacionaba la ópera con el Verismo y el lenguaje internacional, sirve también para aportar el carácter nacional. Ocurre algo similar en *Curro Vargas*, en el dúo de Curro y Angustias del primer acto (nº 4). Comienza con una intervención del personaje de Curro, en un pasaje en el modo eólico, que cierra con una cadencia andaluza. La melodía de este pasaje, con claras reminiscencias a la música andaluza, es una derivación del tema del amor de Curro por lo que, al igual que hacía Bretón en *La Dolores*, Chapí toma uno de los elementos de la obra típicos de la ópera verista –recordemos que se le había acusado de plagio a Puccini por este tema– y lo transforma para encajar en la sonoridad nacional.

Por otro lado, en *La Dolores* la música popular es uno de los elementos centrales de la ópera, debido al protagonismo que tiene la copla de Dolores en toda la acción. El propio Bretón indicó que el cambio de lugar de la copla es una de las únicas modificaciones que realizó con respecto al argumento de Feliú y Codina, y la considera uno de los componentes centrales de la ópera: “la copla «Si vas a Calatayud pregunta por

---

<sup>37</sup> Torres Clemente, E. (2012). “Andalucismo...”, p. 197.

la Dolores, etc.», en vez de venir de la calle a la escena, se improvisa allí mismo, y de ella se origina el drama musical”<sup>38</sup>. Esta idea se observa ya desde el inicio, puesto que la copla es el primer y último tema que se escucha del preludio, en el que se condensa todo el drama. Como habíamos comentado previamente, dentro de la acción, la copla aparece cantada por Melchor en el final de la Escena V del Acto I. Volvemos a escucharla al final de la Escena VI, ahora entonada por un cantador y precedida y acompañada por la rondalla. En esta escena se utiliza de nuevo el recurso de la música interna, para crear la atmósfera y aparentar que los músicos están lejos y se van acercando. Por este motivo, vemos una integración de la música de la rondalla con la de la orquesta, cada una con melodías diferentes, pero que se complementan.

No obstante, en *Curro Vargas* también encontramos un motivo que sirve como elemento generador del drama: el del amor de Curro. Aunque el tema aparece en el preludio, le precede un requiebro andaluz que recuerda al “Lamento de Soledad”, aunque no es una cita directa del número. Justo después escuchamos el tema del amor de Curro que, como hemos ya comentado, está presente en diversos fragmentos de toda la ópera, siendo el más destacado el aria de Curro del no. 11. Es de este número de donde procede la mayor parte de la música del preludio, puesto que, tras el tema del amor, escuchamos otro fragmento basado en el verso de “¡Soledad mía!”, presente en esta aria.

En resumen, los preludios tienen una estructura formal diferente: el de *La Dolores* presenta los temas principales de la ópera, concentrando en sí mismo toda la acción; al contrario, en el de *Curro Vargas*, aunque también aparece el motivo principal de la obra, está sacado casi íntegramente del aria de Curro del tercer acto, con una estructura ABCB’C’, donde A se corresponde con el requiebro andaluz, B con el tema del amor de Curro y C con la música basada en el verso de “¡Soledad mía!”. A pesar de estas diferencias formales, en ambos tiene gran peso el tema principal de la obra y la música popular, puesto que la copla de *La Dolores* pertenece a la jota y el tema de *Curro Vargas* se basa, según Chapí, en un zortzico del compositor Urrandúrraga, y no se trataría de un plagio de *La Bohème*. Si esto fuera cierto, resultaría muy llamativo que Chapí se basara en un ritmo de baile vasco para crear una obra que tiene lugar en la Alpujarra y que está plagada de elementos que recuerdan a la música andaluza.

---

<sup>38</sup> Ruiz Morales, E. “*La Dolores*. Antes del estreno”, *El País*, 16-03-1895, p. 2.

### 4.3. El sentimiento religioso

Tanto en *Curro Vargas* como en *La Dolores* encontramos un gran protagonismo de la religión, que tiene un papel fundamental en el argumento y aparece reflejada en varias escenas. De *La Dolores* destacamos especialmente el preludio del segundo acto y del tercero, así como la letanía de la Escena I del Acto III. El primero de estos tres fragmentos ya fue definido en el estreno como de “carácter religioso”<sup>39</sup>. La música refleja el ambiente de recogimiento y oración de la misa mayor en la que, supuestamente, se encuentran Lázaro y Gaspara. En la música del preludio –con la indicación de *tempo* “bien moderado”– encontramos semicorcheas en los violines que se repiten durante todo el fragmento. Este diseño es un arpeggio sobre el que el resto de la cuerda crea un colchón armónico, mientras que en las flautas y clarinetes se presentan las distintas notas del acorde. Armónicamente, hay una fuerte estabilidad en torno a Sol M. El ritmo armónico lento y estable, la repetición de una misma estructura en todos los compases y la utilización de un pedal de tónica en el final del preludio contribuyen a crear el clima de recogimiento.

Estas características están aún más presentes en el preludio del tercer acto. Son abundantes las notas pedal –como la del comienzo en la tónica, Re m– que transmiten una sensación de estatismo. El preludio se origina de un tema que aparece en el oboe y el clarinete, al que acompaña un descenso cromático y que fue definido como “un motivo melancólico”<sup>40</sup>. Le sigue una segunda melodía con el mismo carácter, en la que tiene protagonismo la cuerda. Estos dos temas –especialmente el primero, con su característico trino– son el material principal del que deriva el preludio, por lo que la utilización de pocos recursos que se desarrollan durante todo el fragmento refuerza la sensación de estatismo y recogimiento. Todo esto, sumado al *tempo* lento –“grave”–, anticipa el carácter religioso de la letanía del comienzo del acto.

Este rezo de la letanía continúa en Re m y encontramos, de nuevo, un pedal de tónica, que en este caso está presente durante casi todo el fragmento. La orquesta continúa con el mismo carácter del preludio casi hasta el final, momento en el que los rápidos seisillos de los violines con arpeggios recuerdan al preludio del segundo acto. Durante este fragmento, en el que intervienen Lázaro y el coro, Bretón buscando de nuevo sonoridades cercanas a la vida real, con las intervenciones habladas y los ritmos irregulares de las intervenciones del seminarista. A esto contribuye también la parte del coro, que canta

---

<sup>39</sup> Ruiz Morales, E. “Los estrenos: *La Dolores*”, *El País*, 17-03-1895, p. 2.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

sobre una única nota, en un registro grave cercano al habla y generando intervalos de quinta justa entre las voces. Este carácter recitativo se acentúa al final del número, con las partes habladas también en el coro y el rezo del ángelus al unísono.

En *Curro Vargas*, entre las escenas en las que está presente el sentimiento religioso destacamos la procesión del segundo acto (nº 9), el prelude del tercer acto y la plegaria de Curro del nº10. En la procesión está presente la banda militar, al igual que ocurría en el pasodoble, y vuelve a tener un gran protagonismo la corneta, con un motivo que se va acercando, y que indica a qué distancia está la procesión en cada momento. Tras un breve coro en el que el texto contiene alabanzas a la Virgen, se escucha el solemne redoblar del tambor, que marca el primer y tercer pulso del compás e indica que la procesión está cerca. Este ritmo no se detiene ya durante gran parte del número, acompañando las intervenciones de Curro y Soledad. Con la llegada de la Virgen, escuchamos en el coro de niños una melodía en La M. La presencia de los niños y el acompañamiento de la melodía –únicamente con las maderas, las cuerdas y el arpa, y con el corno inglés doblando la voz del coro– busca representar la pureza y recogimiento del momento. Tras la repetición de la melodía por todo el coro, comienza la saeta de Soledad a la Virgen. Por lo tanto, al igual que ocurría con la letanía de *La Dolores*, el compositor busca reflejar el ambiente en el que transcurre la acción, mostrando su carácter popular al incluir a la banda y a la saeta. Chapí busca plasmar las características de este canto tradicional religioso, por el carácter casi recitado de la melodía –que se mantiene durante largo tiempo en una misma nota–, el ritmo más libre por la presencia de calderones al final de cada frase y el escaso acompañamiento de la orquesta, únicamente formado por la cuerda y el arpa. A pesar de esto, para Iberní, la saeta de Soledad difiere de la realidad de este género de música tradicional, comentando que está “muy alejada de la saeta tradicional, lo que habla más de un trabajo de laboratorio que de investigación sobre la melodía popular”<sup>41</sup>.

En resumen, en este número Chapí busca el realismo al utilizar el ritmo de los tambores durante casi toda la escena, al igual que en el prelude del tercer acto de *La Dolores* estaban presentes las campanas. Por todo esto, Guerra y Alarcón describe el número como “un verdadero cuadro popular, iluminado por la espléndida luz de Andalucía, en que hay un mundo de detalles y filigranas”<sup>42</sup>. Tras él, escuchamos el prelude del tercer acto, que sirve como continuación de las escenas anteriores, puesto

---

<sup>41</sup> Iberní, L. G. (1994) *Ruperto Chapí...*, p. 310.

<sup>42</sup> Guerra y Alarcón, [Antonio]. “Curro Vargas”. *El Heraldo de Madrid*, 11-12-1895, p. 1.

que comienza con el tema de la corneta, al que le sigue la melodía del coro de niños. Todo esto acompañado por el característico ritmo de procesión del tambor. De esta forma, al igual que el preludio del segundo acto de *La Dolores* refleja el ambiente de la misa mayor, y el del tercer acto marca el carácter para la letanía que le sigue, este fragmento de *Curro Vargas* continúa con las sonoridades de la procesión, y prepara al espectador para la plegaria de Curro. Tiene también una melodía cercana al recitado, a la que acompañan durante todo el número las flautas y el corno inglés, que doblan la melodía del tenor.

En esta plegaria, Curro ruega a la Virgen que aleje el amor de Soledad de su alma. Estas peticiones a la Virgen no son de extrañar, puesto que el sentimiento religioso no sólo está presente para ambientar el drama, sino que forma parte intrínseca del argumento. Recordemos que Curro ha sido educado por un sacerdote –el Padre Antonio, que tiene también importancia en la acción–. Algo similar ocurre en *La Dolores*, donde el seminarista Lázaro es uno de los personajes protagonistas, y también en la ópera de Bretón encontramos referencias a la Virgen, en concreto en la Escena V del tercer acto, con la romanza de Dolores. Previamente hemos asistido a la despedida entre Dolores y Lázaro, que supuestamente parte al seminario. La frase que le dice Dolores (“¡La Virgen te protegerá!”) y la respuesta de Lázaro (“¡Adiós! Así lo espero, si se lo ruegas tú”) llevan a Dolores a arrodillarse ante la imagen de la Virgen<sup>43</sup>. Esta estampa aparece mencionada en la descripción de la escena del tercer acto, que es la sala del mesón: “En la pared del fondo, a la derecha –en la escena–, una hornacina en cuyo fondo está pegada una estampa de la Virgen, alumbrada por una lamparilla, y un jarro blanco con claveles y rosas”<sup>44</sup>. Una vez que se queda sola, comienza la Escena V, y con ella la romanza “Tarde sentí cuitada”, en la que lamenta la imposibilidad de su amor con Lázaro. Por lo tanto, tanto la romanza de Dolores como la plegaria de Curro, tienen lugar en un contexto similar: en ambos casos el personaje protagonista se lamenta de su situación, con la Virgen como único testigo. A pesar de esto, las referencias a la Virgen están mucho más presentes en la plegaria de Curro, ya que su imagen ha sido, como hemos visto, uno de los elementos protagonistas de la procesión del segundo acto.

En *Curro Vargas* otro elemento que tiene gran protagonismo en la trama es la Cruz, que ya aparece en la descripción de la escena del primer acto: “en el centro del escenario una cruz grande de bulto imitando piedra”<sup>45</sup>. Es apoyada en la Cruz donde

---

<sup>43</sup> Libreto del Libro-programa de *La Dolores* del Teatro de la Zarzuela (Madrid, 2023, p. 103).

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>45</sup> Libreto del Libro-programa de *Curro Vargas* del Teatro de la Zarzuela (Madrid, 2014, p. 47).

Soledad entona su lamento de la Escena IV y es el lugar donde vio por primera vez a Curro. Al comienzo del nº4, el libreto nos muestra la emoción con la que Curro vuelve a ver la Cruz, por primera vez desde su regreso y es al final de este número cuando el tenor jura vengarse de don Mariano: “Yo juro y prometo, al pie de esta cruz, vengarme del hombre que amó a Soledad”<sup>46</sup>.

Estos dos momentos están plasmados en las litografías para las portadas de las ediciones de las partituras de *La Dolores* y *Curro Vargas*, puesto que Dolores aparece rezando a la Virgen y Curro delante de la Cruz. Puede llamar la atención que se elija esta imagen para la portada de la ópera de Bretón, en la que no se alude a la Virgen durante el argumento con la misma asiduidad con la que se habla de la Cruz en *Curro Vargas*. Sin embargo, la portada representa la romanza de Dolores, que es uno de los momentos más importantes de la obra. La presencia de la Virgen y la religión en general no es solo una forma de representar el ambiente de una región rural, sino que la Virgen del Pilar es un símbolo de Aragón. Esto ya aparece en la copla de la jota del primer acto que entona el cantador: “Aragón la más famosa, es de España y sus regiones, porque aquí se halló la Virgen, y aquí se canta la Jota”<sup>47</sup>.

## Conclusiones

*La Dolores* (1895) y *Curro Vargas* (1898) presentan un gran número de similitudes en sus argumentos, estructura, construcción de los personajes y características musicales. En primer lugar, ambos libretos siguen las características del drama rural tipificadas por Pedraza. En las dos obras hay un predominio de los escenarios populares, como el mesón de *La Dolores* o el olivar de *Curro Vargas*, mostrando en ambos casos músicas tradicionales de las regiones en las que se ubican, como la jota o la saeta. Los personajes también son característicos del drama rural, especialmente las protagonistas femeninas, cuyas acciones llevan a un desenlace dramático que provoca la muerte de uno o varios personajes. Así, Dolores sigue el prototipo de *femme fatal* y Soledad el de mujer infiel, que es castigada por ello. En ambas obras tiene un gran peso la honra, que en el caso de *La Dolores* se menciona más explícitamente, pero también está presente en *Curro Vargas*, por el peso de la honra de don Mariano, que teme la infidelidad de su mujer. Por último, el elemento rural no está tan presente en *La Dolores*, al tratarse de una obra tres

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>47</sup> Libreto del Libro-programa de *La Dolores*... p. 73.

años posterior a *Curro Vargas*. Todas estas características relacionan ambas obras con el Verismo, corriente que se estaba desarrollando en el panorama internacional y que gozaba de gran éxito en España.

En cuanto al trabajo de creación de los libretos a partir de las obras de Feliú y Codina y Pedro de Alarcón, es claro que el texto de *Curro Vargas* está más desvinculado de *El niño de la bola*. La labor adaptación de Joaquín Dicenta y Antonio Paso y Cano es mucho más compleja que la de Bretón, al ser la obra original una novela y no una obra de teatro. Además, la cercanía del libro de Alarcón con el Romanticismo llevó a los libretistas a modificar las características de algunos de los personajes. Esto se ve especialmente en el caso de Soledad, que pasa de ser un personaje casi sin intervenciones en *El niño de la bola* a ser esencial en la obra de Chapí, protagonizando el lamento del número 2, que es uno de los momentos centrales de la partitura.

Sobre la estructura, ambas obras se dividen en tres actos y presentan la denominación de “drama lírico”. A pesar de estas similitudes, *La Dolores* no presenta los fragmentos hablados que sí vemos en *Curro Vargas*, lo que hace que la obra de Bretón pase a llamarse “ópera española” una vez se ha puesto en música, y la de Chapí mantenga la etiqueta de drama lírico. Por este motivo, en *La Dolores* hay fragmentos de recitativo –que no vemos en *Curro Vargas*– que fueron muy discutidos por la crítica y que representan un ejemplo sobre la discusión de la idoneidad del español como idioma operístico y la búsqueda de la ópera nacional. A pesar de esto, tanto en *La Dolores* como en *Curro Vargas* encontramos melodías cercanas al habla, incorporando incluso algunas frases habladas o exclamaciones por el carácter verista de las obras.

Son muchas las similitudes musicales y argumentales de las dos obras, sobre todo en lo que se refiere al peso de lo popular y el sentimiento religiosos. El tratamiento de la música popular es diferente en cada obra. Por un lado, encontramos más fragmentos contruidos enteramente por música popular en *Curro Vargas*, y muchas veces estos números no tienen el sentido argumental que sí vemos en *La Dolores*. Por ejemplo, en las coplas de la jota del final primer acto de la ópera de Tomás Bretón, se hace alusión al personaje de Patricio, que está enamorado de *La Dolores*, por lo que la jota no está presente únicamente para ambientar la acción, sino que forma parte de esta. A pesar de esto, ambas obras hacen uso de la música popular para crear la atmósfera en la que tiene lugar el argumento, como veíamos en el coro del olivar de *Curro Vargas* y el primer número de coro de *La Dolores*. La música popular tiene también un gran peso a la hora de caracterizar a los personajes, especialmente en la ópera de Bretón, donde las armonías

y ritmos andaluces de Rojas contrastan con las jotas y la música aragonesa que envuelven la acción. Por otro lado, la plasmación de lo andaluz en *Curro Vargas* no se realiza únicamente a través de la música, sino también por la forma de hablar de los personajes, sobre todo del coro o el alcalde, algo que no ocurre en *La Dolores*.

El sentimiento religioso forma también parte de la idea de plasmar el ambiente popular. En ambas obras tiene gran importancia la figura de la Virgen, puesto que Curro lee la carta de Soledad frente a la imagen de esta y Dolores interpreta la romanza “Tarde sentí cuitada” frente a una estatua de la Virgen del Pilar, que sirve también para reforzar el carácter aragonés de la obra. Destacamos también la importancia de la cruz en *Curro Vargas*, un elemento fundamental de la identidad del protagonista.

En conclusión, tanto *La Dolores* como *Curro Vargas* presentan características del lenguaje internacional verista –que a su vez se relaciona con el realismo literario del drama rural– y utilizan armonías y una plantilla orquestal típica del postromanticismo. Todo esto se integra con un lenguaje nacional a través de la técnica del *leitmotiv* o por las propias características del verismo, pues muchas óperas adscritas a esta corriente incorporan música popular de distintos países, como ocurre, por ejemplo, en *Cavalleria Rusticana*, donde escuchamos una canción siciliana.

## Fuentes y Bibliografía

### 1. Fuentes

Bretón T. (1999) *La Dolores*. Madrid, ICCMU.

Bretón T. (2004) *La Dolores*. Madrid, ICCMU.

Chapí, R. (1898) *Curro Vargas*. Biblioteca Nacional de España, <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037295&page=1>

Chapí, R. (1899) *Curro Vargas*. Madrid, Sociedad Anónima Casa Dotesio.

De Alarcón, P. A. (1880). *El Niño de la Bola*. Madrid, Imp. Central, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hwqy8d&seq=417>

## 2. Fuentes hemerográficas

- Clarín, Leopoldo Alas (1893). “Revista literaria. Inhibición. *La amistad y el sexo*, por A. Posada y U. G. Serrano. *La Dolores*, drama en tres actos y en verso, original de D. José Feliú y Codina”, *El Imparcial*, 24-04-1893, p. 1. Incluido también en: *Palique*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, p. 88. <[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/palique--1/html/ff4f1c52-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_8.html#I\\_14](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/palique--1/html/ff4f1c52-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html#I_14) >
- Guerra y Alarcón, Antonio. “*Curro Vargas*”. *El Heraldo de Madrid*, 11-12-1895, p. 1.
- Guerra y Alarcón, Antonio. “*La Dolores*”, *El Heraldo de Madrid*, 17-03-1895, p. 1.
- Canals, Salvador. “*La Dolores*. Apuntes para una crítica”, *El Diario del Teatro*, Madrid, 17-03-1895, p. 1.
- C. F. S. “Veladas teatrales”, *La Época*, 17-03-1895, p. 2.
- Deán, Federico. “Correspondencias” *La España artística*, 24-11-1892, p. 3.
- Esperanza y Sola. “*La Dolores*”, *La Ilustración Española y Americana*, 30-04-1895, p. 1.
- Fernández Villegas, Francisco [Zeda]. “Veladas teatrales”, *La Época*, 11-12-1898, p. 2
- Larrubiera, A. “Los que estrenan. Ruperto Chapí”, *El Globo*, 11-12-1898, p. 1.
- Laserna, José de. “Parish. *Curro Vargas*, drama lírico en tres actos, letra de los Sres. Dicenta y Paso (M.), música del maestro Chapí”, *El Imparcial*, 11-12-1898, p. 2.
- Morphy, Guillermo. “*L’amico Fritz* de Mascagni”, *La Correspondencia de España*, 22-03-1895, p. 1.
- Morphy, Guillermo. “*La Dolores* de Bretón en el Teatro de la Zarzuela”, *La Correspondencia de España*. 18-03-1895, p. 1.
- Ovejero, Eduardo. “*La Dolores*, por Tomás Bretón”, *El Estandarte*, 20-03-1895, p. 2.
- Ruiz Morales, E. “*La Dolores*. Antes del estreno”, *El País*, 16-03-1895, p. 2.

### 3. Bibliografía

- De la Vega Martínez, P. (2016). “De la novela al drama lírico: de *El niño de la bola* a *Curro Vargas*. El lenguaje popular en la zarzuela”, en *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, M. P. Espín Templado, P. de la Vega Martínez, M. Lagos Gismero (eds.). Madrid, UNED.
- Díaz, D. (2015). “La crítica wagneriana y la recepción de Puccini en Madrid hasta la Primera Guerra Mundial”, en: *Crítica, polémica y propaganda (Música y prensa)*, Enrique Encabo (ed.), Valladolid, Difácil, pp. 153-182.
- Fernández Insuela, A. (1997). “Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto”. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (2), pp. 13-28.
- Florensia, E. F. (1991). “El niño de la bola y la fisiología de la novela decimonónica (I)”. *Anales de Literatura Española*, (7), pp. 65-84.
- Iberni, L. G. (1994). *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU.
- Iberni, L. G. (1997). “Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración”. *Cuadernos de música iberoamericana*, (2), pp. 157-164.
- Iberni, L. G. (2001) “Verismo y realismo en la ópera española”, en: *La ópera en España e Hispanoamérica. Volumen II*, E. Casares y A. Torrente (eds.). Madrid, ICCMU, pp. 215-226.
- Kelkel, M. (1984). *Naturalisme, Vérisme et Réalisme das l'opera*, París, J. Virn.
- Libro-programa de *Curro Vargas* (2014). Temporada 20213/2014. Madrid, Teatro de la Zarzuela.
- Libro-programa de *La Dolores* (2023). Temporada 2022/2023. Madrid, Teatro de la Zarzuela
- López Gómez, F. M. (2018). “Corrientes estéticas en torno a la ópera española (1868-1913)”. *Cuadernos de Investigación musical* (6), pp. 256-292.

- Pedraza Jiménez, F. B. (2011) *El drama rural. Metamorfosis de un género*. Vigo, Academia del Hispanismo.
- Salas Villar, G. (s.f.). “Vito”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, E. Casares (dir.). Madrid, SGAE/Fundación Autor, 2002 vol. 10, p. 977.
- Sánchez, V. (2002). *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. ICCMU.
- Sánchez, V. (1999). “Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la Restauración”. En *La ópera en España e Hispanoamérica*, E. Casares y A. Torrente (Eds.). Volumen II. Madrid, ICCMU, pp. 199-214.
- Sobrino, R. (2017). “Ni ópera ni zarzuela drama lírico, una vía alternativa en el teatro lírico español de la Restauración”, *Teatro lírico español: Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, coord. por M<sup>a</sup> del P. Espín Templado, P. de Vega Martínez, M. Lagos Gismerero, Madrid, UNED.
- Torres Clemente, E. (2012). “Andalucismo y verismo en la zarzuela grande de Ruperto Chapí: el caso de *Curro Vargas*”, en V. Sánchez, J. Suárez-Pajares, V. Galbis (Ed.), *Ruperto Chapí: Nuevas perspectivas*, Vol. 1, Valencia, IVAM.

## ANEXO

### Texto 1

“Lo que *usté* oye.

Aunque me *yamo* Juan Rojas,  
ni me da *naide* este nombre,  
ni hay que buscarme en *er* mapa  
en no siendo con *er* mote”.

**Texto 1.** Intervención de Rojas en *La Dolores*, drama en tres actos de Feliú y Codina. Escena IV, acto I. Fuente: Feliú y Codina, J. (1892) *La Dolores*. R. Velasco impresor. p 12.

### Texto 3

Don Mariano

¡No!

Pero si un día de lo pasado  
viene el recuerdo tu mente a herir...

si tu decoro dando al olvido

la fe violaras que puse en ti,

si por cariño que a otro juraste

a mi cariño fueras infiel,

por Dios te juro, que no tendría

piEDAD alguna de ti ni de él.

Dudar no quiero de tu firmeza,

en ti mi vida cifrada está;

pero, lo mismo que sé adorarte,

si tú me engañas, sabré matar.

¡No esperes ese día

de mí piEDAD!

Soledad

Tu nombre y fama guardar sin mancha

**Texto 3.** Dúo de Mariano y Soledad de *Curro Vargas* Escena XII, acto II. Fuente: libreto del Libro-programa de *Curro Vargas* del Teatro de la Zarzuela (Madrid, 2014, p. 87)

### Texto 4

Soledad mía, prenda adorada,

de ti yo nunca me apartaré;

me perteneces, iré a buscarte

y mía solo, mía has de ser

amor, ventura, gloria, esperanza

que para siempre perdidos vi,

### Texto 2

“Yo soy un soldado valiente y audaz;

si alguno me ofende, lo mato, y en paz.

Gané cien batallas, espanto infundí,

y de acciones tantas, salvo siempre fui.

La guerra es mi anhelo, mi afán e ilusión;

yo mato sin duelo; yo mato sin tregua y perdón.

Al mismo Cabrera, yo le hice correr,

un día que el tonto, me quiso coger”.

**Texto 2.** Recitado de Rojas de *La Dolores* Escena 1, acto I. Fuente: Libreto del Libro-programa de *La Dolores* del Teatro de la Zarzuela (Madrid, 2023, p. 64).

en la presencia de Dios juré,

y en Dios confío y en Dios espero

que para hacerlo fuerzas me dé.

Pero si un día de lo pasado

viene el recuerdo mi mente a herir,

si en mi locura diese al olvido

la fe que un día pusiste en mí,

si por cariño que a otro jurara

a tu cariño fuese yo infiel,

por Dios reclamo que tú no tengas

piEDAD alguna de mí ni de él.

Violar no quiero tu confianza,

en ti mi vida cifrada está;

pero si vieses que vacilaba,

dame la muerte sin vacilar.

¡No tengas ese día

de mí piEDAD!

con la promesa de sus amores,

juntos y alegres volvéis a mí.

Soledad mía, prenda adorada,

para mí solo te quiero yo,

viva en mis brazos para quererte

o entre mis brazos muerta de amor

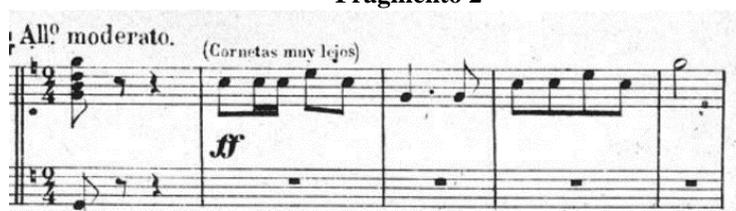
**Texto 4.** Aria de Curro de *Curro Vargas* Escena VII acto III Fuente: libreto del Libro-programa de *Curro Vargas* del Teatro de la Zarzuela (Madrid, 2014, p. 103)

### Fragmento 1



**Fragmento 1.** Tema de las hilanderas de *La Dolores* Escena I acto I Fuente: Fuente: partitura de canto y piano de *La Dolores*, edición del ICCMU (Madrid, 2004, 37)

### Fragmento 2



**Fragmento 2.** Tema de las cornetas de *Curro Vargas*. No. 5 acto II. Fuente: partitura de canto y piano de *Curro Vargas*, edición de Casa Dotesio (Madrid, 1899, p. 143)

### Fragmento 3

Musical score for Fragmento 3, showing a piano accompaniment. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature. It begins with the tempo marking 'Moderato. (tiempo de marcha regular) (♩ = 63)' and the instruction '(Cornetas á lo lejos; pero que deben dominar siempre sobre Coros y Orquesta)'. The piano part starts with a piano dynamic marking 'p' and later changes to 'pp'. The word 'PIANO.' is written on the left side of the score.

**Fragmento 3.** Tema de las cornetas de *Curro Vargas*. No. 9 acto II. Fuente: partitura de canto y piano de *Curro Vargas*, edición de Casa Dotesio (Madrid, 1899, p. 219)

### Fragmento 4

Musical score for Fragmento 4, showing a vocal line and piano accompaniment. The score is written on a grand staff. The vocal line is in the treble clef and includes the lyrics: 'dir - te, ren - dir tu fie-re - za, tu ru-do te-són;'. The piano accompaniment is in the bass clef. The score includes a measure number '24' in a box above the vocal line and a triplet marking '3' above the vocal line.

**Fragmento 4.** Leitmotiv de la cita de *La Dolores*. Escena VII acto III. Fuente: partitura de canto y piano de *La Dolores*, edición del ICCMU (Madrid, 2004, pp. 318-319)

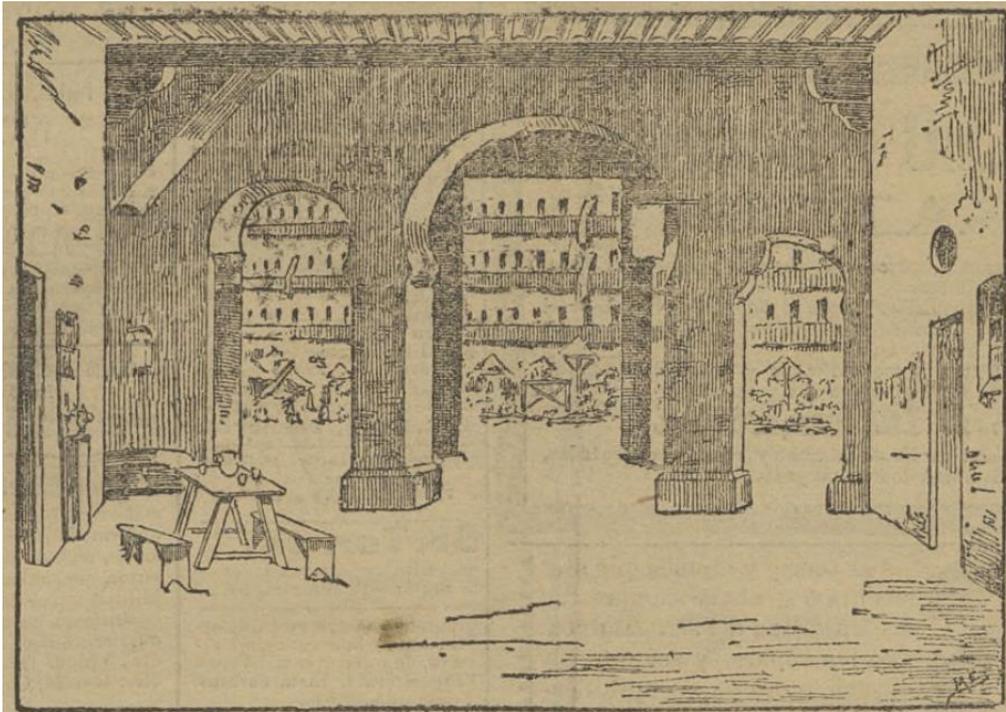
**Fragmento 5**

*CURRO.* **p**  
Cruz san . ta; cruz ben . di . . ta, don . deal par . tir la

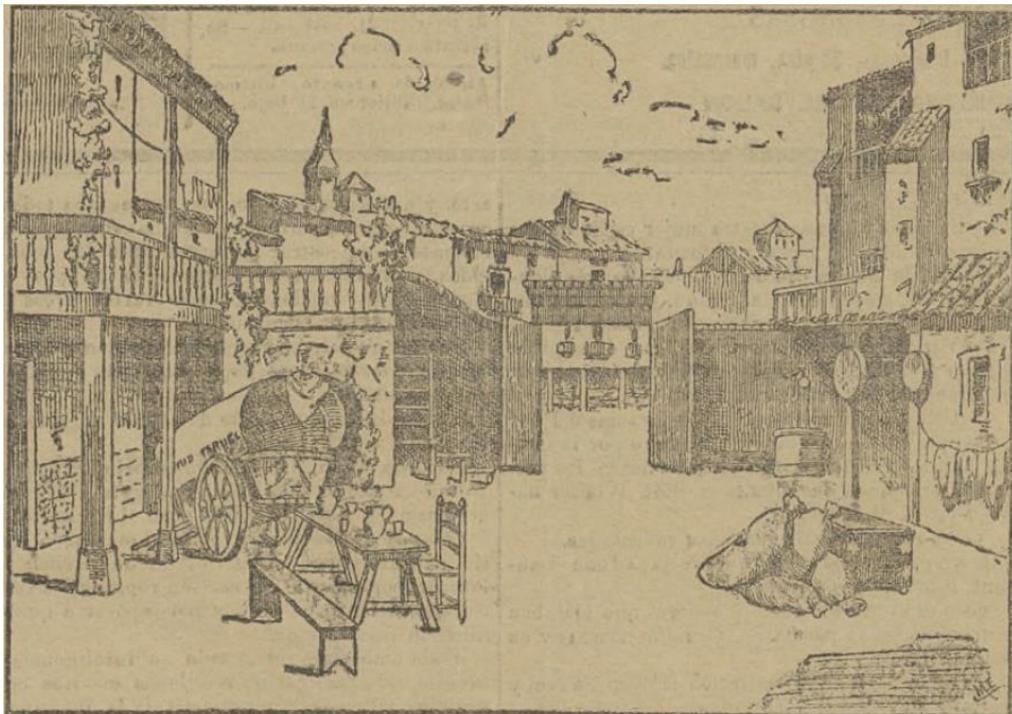
*dim:*  
Viol. II. (Sordina)  
Violas. (Sordina)  
V.cello. (sordina)

**Fragmento 5.** Tema de *Curro Vargas* del inicio del nº4 del acto I. Fuente: partitura de canto y piano de *Curro Vargas*, edición de Casa Dotesio (Madrid, 1899, p. 71)

**Ilustraciones 1 y 2.** Arriba, la escena del Acto I (Plaza del mercado). Abajo, la escena del acto II (Patio del mesón). Recortes de *El Heraldo de Madrid* del 17 de marzo de 1895, p. 1.

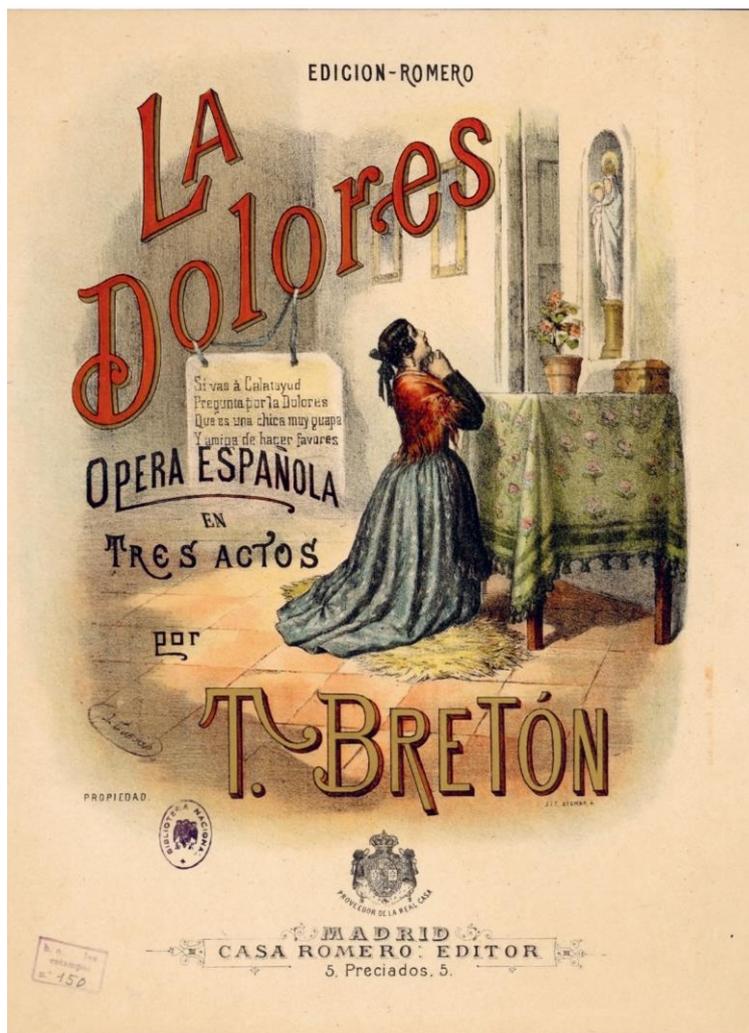


**LA DOLORES.**—Decoración del primer acto: Plaza del Mercado.



**LA DOLORES.**—Decoración del acto segundo: Patio del Mesón.

Ilustración 3. Litografía de José Cuevas para la portada de la ed. de Romero de *La Dolores*, 1895. (BNE)



**Ilustración 4.** Régulo (litógrafo). *Cubierta de la partitura para canto y piano de «Curro Vargas» de Ruperto Chapí.* Cromolitografía a lápiz, pincel y pluma (7 matrices de impresión). (Madrid, Pablo Martín Ed., 1899). Biblioteca Nacional de España

