



Master Interuniversitario en Patrimonio Musical

Realismo y dramaturgia musical en el teatro lírico de Ruperto Chapí: *La cara de Dios* (1899) y *La cortijera* (1900)

María Alonso Senties

Tutora: María Encina Cortizo Rodríguez

2025

Agradecimientos

En primer lugar, quería agradecer a mi tutora la Catedrática María Encina Cortizo su atención y dedicación a lo largo de la realización de este trabajo. Este agradecimiento se extiende a su labor durante el Máster y los cuatro años de carrera, por su ayuda y conocimientos transmitidos. También quiero dar las gracias a mi familia y amigos, especialmente a mis padres, que me han acompañado durante todo el curso y durante toda mi formación académica.

Índice

Introducción	1
Justificación	1
Estado de la cuestión	2
Sobre el verismo internacional y el hispano	2
Sobre <i>La cara de Dios</i> (1899) y <i>La Cortijera</i> (1900)	6
Metodología y fuentes empleadas	8
Objetivos.....	10
Capítulo 1	11
<i>La cara de Dios</i> (1899)	11
El libreto	15
Dramaturgia	15
Características del libreto	17
La partitura	21
Comentario general.....	21
Influencias	35
Recepción	38
Capítulo 2	42
<i>La cortijera</i> (1900)	42
Libreto	45
Dramaturgia	45
Características del libreto	48
La partitura	53
Comentario general.....	53
Influencias	72
Recepción	76
Conclusiones.....	79
Fuentes y bibliografía.....	83
Fuentes.....	83
Manuscrita	83
Editadas	83
Bibliografía.....	84
Fuentes hemerográficas	88

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN

La elección de este tema para desarrollar nuestro trabajo de fin de máster se debe a la necesidad de conocer en mayor profundidad las obras del contexto del Realismo y Verismo en España durante finales del siglo XIX y comienzos del XX, en concreto, las de un autor tan importante en el panorama español como es Ruperto Chapí (1851-1909). Nos centraremos especialmente en *La cara de Dios* (1899) y *La Cortijera* (1900), aunque este compositor ha compuesto también las obras veristas *Curro Vargas* (1898) y *Juan Francisco* (1904). Por lo tanto, nos encontramos en la horquilla temporal de 1899-1900. En cuanto al ámbito geográfico, el trabajo se centra en el impacto de estas obras en España.

Los movimientos del Realismo y el Verismo encajan perfectamente con la tradición literaria española, en la que están presentes ya desde el barroco cuestiones como la honra, el honor, el peso de una religiosidad sentida, en ocasiones, como un yugo moral, la tradición como inmovilismo, sobre todo en el mundo rural. Todos estos temas se encuentran también 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, los estudios sobre el Realismo en música llevados a cabo en España son escasos, y consideramos necesario profundizar más en una corriente musical que tuvo gran difusión en nuestro país, analizando los elementos propios y los compartidos con otras poéticas foráneas, italianas, francesas o alemanas.

Por otro lado, muchas de las obras compuestas y estrenadas durante este periodo carecen de estudios en detalle, poniendo de manifiesto la necesidad de ahondar en ellas, al tratarse de composiciones importantes para comprender la historia del teatro lírico español. En el caso de los dos títulos de Chapí en los que nos centraremos, no se han realizado ediciones críticas de las partituras, y solo *Curro Vargas* ha sido representada tras el fallecimiento de su autor. En general, estas obras apenas aparecen mencionadas de forma secundaria en algunos trabajos. Sin embargo, su importancia es central, puesto que no solo nos permiten profundizar en la historia de la música española, sino que nos ayudan a observar la asimilación que se realiza en España de tendencias internacionales como el Verismo, conocer la recepción de las mismas y las particularidades que presenta dentro del caso español. Por todo ello, planteamos un estudio que analice las obras en su

dimensión más completa, contextual y poética, neutra –incidiendo en los aspectos textuales, tanto del texto literario como el musical, así como en los dramáticos–, estética y de interpretación, en los casos en los que las fuentes así lo permitan.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Sobre el verismo internacional y el hispano

Para poder estudiar el impacto de la corriente verista en las últimas obras de Ruperto Chapí, debemos definir en primer lugar el concepto de “verismo” y las investigaciones que sobre él se han realizado. Podemos definirlo como una corriente, proveniente de la literatura, que se desarrolla especialmente en Italia durante el último cuarto del siglo XIX. En cuanto a sus características, destacan el uso de temas rurales, con personajes contemporáneos como protagonistas, y se relatan sin tapujos sus emociones básicas, problemas y miserias. De esta forma, los argumentos se enmarcan en la vida cotidiana, abordan temáticas sórdidas y problemas contemporáneos a los autores, como son la lucha de la clase trabajadora, la industrialización o la pobreza en el mundo rural. Además, tiene gran importancia el concepto de la honra.

En el terreno operístico, el Verismo se desarrolla a partir de *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, estrenada en 1890, y se extiende durante las primeras décadas del siglo XX. Musicalmente, las obras que se enmarcan en esta corriente destacan por la exigente vocalidad demandada a los cantantes, que deben interpretar su papel acompañados por una orquesta de gran tamaño, donde Wagner ha dejado su sello. Es muy común la utilización de *leitmotifs*, así como el empleo de melodías tradicionales, que buscan crear la atmósfera rural y popular en la que se enmarcan muchas de sus obras.

En cuanto a los estudios sobre verismo, destacamos la monografía sobre *Naturalisme, Vérisme et Réalisme dans l'opéra* (1984) de Manfred Kelkel. Este trabajo se centra en el Verismo en el panorama internacional, y realiza un estudio minucioso sobre obras, características, tópicos del género y problemáticas sociales imperantes en el contexto en el que se desarrolla esta corriente. En este trabajo, Kelkel utiliza el término “naturalismo” para referirse a las obras francesas, “verismo” en el caso de Italia y “realismo” en el de Alemania. No estudia el Verismo hispano, siendo *La vida breve* (1914) de Falla la única obra de un autor español que aparece en el libro.

Para estudiar el verismo en España, debemos remitirnos al capítulo “Verismo y realismo en la ópera española” de Luis G. Iberni, que se encuentra en el segundo volumen de las actas *La ópera en España e Hispanoamérica* (2001). Iberni señala la expansión que tuvieron en España las óperas veristas, habiendo tenido lugar el exitoso estreno de *Cavalleria rusticana* en Madrid en diciembre de 1890, pocos meses después de su estreno en Milán, volviendo a reponerse en 1892. El 4 de diciembre de ese mismo año llega a España otro de los grandes títulos del verismo internacional: *Pagliacci*, de Leoncavallo, de nuevo pocos meses después de su estreno absoluto, y ganándose la aprobación de público y la crítica. En cuanto a las obras veristas escritas por compositores españoles, Iberni considera *La Dolores* de Bretón como la ópera verista española que sirve como precedente al resto de títulos enmarcados en esta corriente que se escribirían en nuestro país.

Varias obras veristas españolas tienen a Chapí como autor, e Iberni lo identifica como uno de los principales representantes de esta corriente en España en su monografía dedicada a la figura del compositor, fruto de su tesis doctoral –*Ruperto Chapí* (1995)–. En el capítulo titulado “Auge de la Zarzuela Grande” dedica un espacio a las obras veristas escritas por el autor: *Curro Vargas* (1898), *La cara de Dios* (1899), *La Cortijera* (1900) y *Juan Francisco* (1904).

Otro trabajo fundamental sobre verismo en España es la tesis doctoral de Alessio Olivieri *Spanish Musical Theater at the Crossroads of Two Centuries: Between Italian Verismo and Realism, from 1895 to 1925* (2022). El autor define los términos de verismo y naturalismo en Italia, y busca unas características generales del verismo en España. Incluye un capítulo dedicado al drama rural, y las obras que trata en mayor profundidad son *La Dolores* (1895) de Bretón, *Las golondrinas* (1914) de Usandizaga y *El gato montés* (1917) de Penella. La clasificación que hace de las obras veristas españolas difiere en algunos aspectos de la realizada por Iberni, añadiendo *Pepita Jiménez* (1896), *Goyescas* (1916) de Enrique Granados y *La Virgen de mayo* (1925) de Federico Moreno Torroba. Sin embargo, no incluye *Venganza gitana*, *Juan Francisco* (1904), *Colomba* (1910) ni *La Virgen de mayo* (1925). En cuanto a Chapí, Olivieri enmarca sus obras dentro de una primera etapa del verismo en España, que va desde 1895 hasta 1900, y compara la obra *Curro Vargas* con *Las golondrinas*.

Existen también trabajos sobre obras veristas españolas escritas por otros compositores y que pueden ser de utilidad para estudiar las composiciones de Chapí. Destacamos “El

tratamiento temático en *María del Carmen: un acercamiento al verismo español*” (2019) de Borja Mariño, en el que comenta las características veristas de la ópera de Granados, entre las que se incluyen un libreto que pertenece al género del drama rural, melodías extraídas del folklore y la utilización de *leitmotifs*. También sobre *María del Carmen* destacamos el artículo de Quijano Axle “Enrique Granados y el drama rural de Feliú y Codina en dos obras para escena en castellano: *Miel de la Alcarria* (1897) y *María del Carmen* (1898)” (2017), donde se explica también la relación de Granados con la ópera verista y las notas de prensa del estreno, que aportan información sobre la recepción de la obra.

Otras obras de Chapí cuentan también con estudios parciales; destacamos “Andalucismo y verismo en la zarzuela grande de Ruperto Chapí: el caso de *Curro Vargas*” (2012) de Elena Torres, que explica la relación de Chapí con la Zarzuela grande, habiendo compuesto anteriormente obras adscritas a este género, como *La tempestad* (1882). En este estudio, Torres se interesa también por el problema de la ópera nacional, en relación a títulos como *El milagro de la Virgen* (1884) o *La Bruja* (1887). Sobre *Curro Vargas* comenta el origen del libreto, y musicalmente destaca las influencias wagnerianas y veristas, estudiando especialmente el casticismo y andalucismo en la obra, con ejemplos musicales como la saeta de la procesión.

El libreto de *Curro Vargas* ha sido el objeto de estudio del artículo “De la novela al drama lírico: de *El niño de la bola* a *Curro Vargas*. El lenguaje popular en la zarzuela” (2017) de Pilar de la Vega Martínez, quien revisa del lenguaje de la obra, a través del cual se busca la verosimilitud y la caracterización de los personajes, atendiendo tanto a su ámbito geográfico como clase social. Se observa así cómo el texto busca retratar el andaluz de la Alpujarra –comarca granadina tiene lugar la acción–, además de recurrir a un registro culto, popular o vulgar según el nivel sociocultural de cada personaje.

En su monografía sobre el compositor de Villena, Iberní (1995) aporta gran información sobre la música de *Curro Vargas*, comentando que Chapí fue acusado de plagio, al ser uno de los temas de la obra muy parecido a *La Bohème* (1895) de Puccini –lo que acerca aún más este título de Chapí al verismo–. Da especial importancia a los números del lamento de Soledad, la romanza de Curro y a la saeta ya mencionada.

Los libretos de estas obras veristas españolas suelen enmarcarse dentro del realismo literario, muy comúnmente en el subgénero del drama rural. Sobre esta cuestión,

destacamos el estudio *El drama rural. Metamorfosis de un género* (2011) de Pedraza, en el que el autor habla del drama rural, un género literario cuya trama se relaciona fuera de la ciudad, con personajes rodeados de miseria física y moral. Tiene sus raíces dramáticas en las comedias villanescas del siglo XVII, así como en la literatura realista del XIX, con la nueva presencia literaria del campo gracias a tendencias como el realismo romántico y el naturalismo. Las características principales del drama rural son la presencia de un lenguaje vulgar o dialectal, una gran realismo en las descripciones y en la trama, y la presencia de un personaje protagonista femenino complejo, que provoca una lucha que termina, en muchas ocasiones, en la muerte o perdición de alguno de los personajes.

A pesar de que el drama rural es una manifestación literaria, tiene una estrecha relación con la música, puesto que se utilizan textos adscritos a esta estética para la elaboración de los libretos de títulos veristas. Tomamos como ejemplo el caso de *La Dolores*, originalmente una obra teatral de Felú y Codina, que sirve de base a Bretón para crear el libreto de la ópera homónima. Además, al igual que ocurre en el plano musical, el texto teatral de *La Dolores* es el precedente del drama rural en España.

Además de mencionar *La Dolores*, Pedraza hace referencia a otras obras que más tarde se adaptarían al teatro lírico. En el caso de Chapí, destacamos *El niño de la bola* de Pedro Alarcón, en el que se basan Manuel Paso y Dicenta para escribir el libreto de *Curro Vargas*. Comenta también *La cortijera*, en la que trabajaron también estos dos escritores. El libro presenta un capítulo dedicado al teatro lírico, bajo el título “El sainete y la zarzuela”, en el que se hace referencia a obras musicales de menor tamaño y temática más alegre o final feliz que tienen lugar en un ambiente campesino. En esta categoría también encontramos obras de Chapí, como *El puñado de rosas* (1902), con texto de Carlos Arniches, escritor con el que había colaborado también en *La Cara de Dios* (1899). Se mencionan también títulos de otros autores, como *La Tempranica* (1900) de Gerónimo Giménez y *Pepita Jiménez* (1874), la novela de Juan Valera, de la que deriva la ópera del mismo nombre compuesta por Isaac Albéniz.

Otro género teatral muy relacionado con los dramas veristas es el teatro social, tratado en trabajos como el ensayo “Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto” (1997), de Antonio Fernández Insuela, donde se define el teatro social como “el teatro que únicamente plantea, de modo más o menos apologético, la lucha de clases o la

revolución social”¹. Este autor comenta de forma detallada los títulos de *Los tejedores* (1892) de Gerhart Hauptmann, *El pan del pobre* (1894) de Félix González Llana y *Juan José* (1895) de Joaquín Dicenta. Mariano de Paco de Moya también aborda “El drama rural en España” (1971/72) diferenciando entre drama rural y drama social, pues, el segundo presenta problemas referidos a las clases sociales que no tienen por qué plasmarse en el drama rural. Sin embargo, en el drama social también encontramos características del drama rural, como un lenguaje plagado de vulgarismos.

En estos mismo términos habla María Pilar Espín Templado en su artículo “El texto dramático y literario fuente de inspiración del teatro musical: una aproximación panorámica en la creación española del siglo XIX” (2017), comentando el contexto dramático de finales del siglo XIX. En él es central el verismo, que se desarrolla en paralelo con el drama rural y el drama popular, a la vez que surgen las primeras obras adscritas al drama social.

Sobre *La cara de Dios* (1899) y *La Cortijera* (1900)

Los estudios realizados sobre *La Cara de Dios* y *La Cortijera* son escasos, y la mayor parte han sido llevados a cabo desde el terreno literario. Sobre *La cara de Dios*, Iberní detalla el argumento y algunas fuentes hemerográficas sobre el estreno.

Pilar Bellido en su artículo “De Arniches a Valle-Inclán: *La cara de Dios*” (1988) comenta la adaptación realizada por Valle-Inclán de la obra del drama de Carlos Arniches, escribiendo una novela por entregas. Analiza algunas características del texto, como su estructura y lenguaje. Justamente sobre este último punto destacamos el libro de Manuel Seco *Arniches y el habla de Madrid* (1970), donde se comentan las peculiaridades del lenguaje del dramaturgo, aplicables a *La cara de Dios*, incluyendo un anexo con el vocabulario específico que aparece en las obras del dramaturgo. Por otro lado, Victoria Sotomayor Sáez comenta en *La obra dramática de Carlos Arniches* (1992) aspectos de *La cara de Dios* como la construcción psicológica de los personajes, y la enmarca dentro de la producción del dramaturgo. Se le dedica también un espacio en *Vida y teatro de Carlos Arniches* (1966), de Vicente Ramos, donde se detalla el argumento de la obra y

¹ FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio (1997), “Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto”, *Monteagudo*, nº 2, p. 17.

algunos aspectos sobre su recepción. El único comentario sobre la música de *La cara de Dios* lo realiza Iberní en su monografía sobre *Ruperto Chapí* ya citada, donde recopila algunas de las críticas del estreno.

Por último, vemos algunas referencias a *La Cara de Dios* en el ya mencionado artículo de Pilar Espín, que menciona la obra en el contexto de la creación teatral de finales del siglo XIX. La autora la sitúa dentro de las composiciones veristas, junto a *Curro Vargas*, *Juan José* y *Pepita Jiménez*, y la enmarca dentro del “drama de pasiones urbanas”²

Aparecen varias referencias a *La Cortijera* en la tesis doctoral sobre *Joaquín Dicenta: su teatro y el grupo de la gente nueva* (2021), de María Ada del Moral Fernández. Menciona algunos de los temas centrales del libreto, como el amor posesivo del protagonista o la violencia. Además, realiza un esbozo del argumento de la obra y la compara con otros títulos como *Juan José*. Del Moral Fernández analiza también el personaje de Rosario, una de las protagonistas de la trama, en su artículo “La mujer en la obra de dos dramaturgos de la Europa finisecular: Henrik Ibsen y Joaquín Dicenta” (2022).

Vemos también algunos comentarios sobre *La Cortijera* en la tesis doctoral *La poética de Manuel Paso Cano* (2013), de Juana Murillo Rubio, que señala las similitudes en el texto de esta obra con el de *Curro Vargas*, obra de los mismos libretistas que *La Cortijera*. El único trabajo en el que se realizan consideraciones musicales sobre la obra es la monografía *Ruperto Chapí*, de Iberní, donde se recogen críticas del día del estreno y se hace un comentario general de la música dentro del apartado “*La Cortijera*. Análisis musical”³.

Como era frecuente, pues la zarzuela alimentó el cine nacional en sus primeras etapas, *La cortijera* contó con diversas adaptaciones al celuloide. En 1923, José Buch realizó una adaptación cinematográfica de la obra, con el título de *Rosario, la Cortijera*, aprovechando el título de la refundición sobre la zarzuela que, dos años antes, en 1922, habían llevado a cabo los hijos de los autores de *La Cortijera*, Joaquín Dicenta hijo y

² ESPÍN TEMPLADO, María Pilar (2016), “El texto dramático y literario fuente de inspiración del teatro musical: una aproximación panorámica en la creación española del siglo XIX”, en Espín Templado, Mª P., de Vega Martínez, P. y Lagos Gismero, M. (eds.), *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, Madrid, UNED, p. 79.

³ IBERNÍ, Luis G. (1995), *Ruperto Chapí*, 1ª ed., Madrid, ICCMU, p. 315.

Antonio Paso hijo, que se había estrenado en el Coliseo Imperial, el 21 de septiembre de 1922. La película de Buchs, como explica Julio Arce en “Chapí y el cine: a propósito de las adaptaciones filmicas de las obras de Ruperto Chapí” (2012), se estrenó en el Monumental, el Real Cinema y el Príncipe Alfonso de Madrid, el 17 de diciembre. En 1935 León Artola realizó una nueva versión de esta película, ya sonora, con la intervención de Estrellita Castro. Estas adaptaciones cinematográficas se mencionan también en el capítulo “The musical representation of Andalucía in films at the beginning of the 20th century”, de Consuelo Pérez-Colodrero, dentro del libro *Popular Music in Spanish Cinema* (2024).

METODOLOGÍA Y FUENTES EMPLEADAS

Para elaborar este trabajo, consultaremos, en primer lugar, los libretos y partituras de *la cara de Dios* y *La cortijera*. Conservamos el texto editado, las partituras de canto y piano y los manuscritos orquestales de ambas, digitalizados por la Biblioteca Nacional.

Trabajaremos las obras individualmente. En primer lugar, leeremos el libreto, para conocer en profundidad el argumento, que, en algunos casos, no aparece detallado en fuentes secundarias. Esto nos permitirá realizar una estructura por actos, escenas, cuadros y números de cada obra, que incluiremos en el trabajo. Con el apoyo de bibliografía sobre las obras dramáticas de los autores de los libretos, comentaremos las características de estos textos.

A continuación, nos centraremos en aquellos aspectos del argumento, las descripciones de la escenografía, el lenguaje, la caracterización de los personajes, la ubicación geográfica y temporal y, en general, cualquier aspecto de la dramaturgia, que acerque el libreto a la literatura realista. Hay que tener en cuenta las peculiaridades de cada texto, puesto que han sido escritos por distintos autores y los argumentos son muy diferentes. En este sentido, cada uno presentará unas características propias, aunque todos presenten elementos de la literatura realista. Trataremos también adscribirlos a un subgénero del realismo, comentar con cuál comparten un mayor número de semejanzas. Durante todo este proceso recurriremos a las fuentes secundarias puesto que, como hemos visto, algunos de los libretos se han estudiado desde el punto de vista filológico. Serán también de utilidad en este punto del estudio todas aquellas obras sobre drama rural, drama social y literatura realista, para poder comentar de forma rigurosa cada uno de los textos.

Una vez comprendido el argumento y el texto de la obra, estudiaremos con profundidad la partitura. Al conocer ya el libreto, comprenderemos de qué manera la música y el texto se complementan o contradicen. Analizaremos la partitura de canto y piano, prestando atención a parámetros como la armonía, las melodías, los motivos y las tesituras de los cantantes. Varias de las obras que vamos a estudiar no están totalmente musicalizadas, sino que únicamente presentan música algunas escenas. En este momento del trabajo, trataremos de explicar por qué se han elegido esas escenas para ponerlas en música. Esto también dota de mayor interés la clasificación de las voces de los cantantes, puesto que hay que tener en cuenta que algunos papeles pueden ser hablados o no haber sido siquiera interpretados por cantantes profesionales.

Paralelamente, consultaremos el manuscrito orquestal. En primer lugar, buscamos encontrar cambios o fragmentos eliminados con respecto a la edición final y, en segundo lugar, atender a aspectos como la instrumentación. Esto adquiere gran importancia a la hora de estudiar cómo algunos elementos de la escena o del argumento se integran en la música a través de la instrumentación, o cómo esta refleja las situaciones y emociones de los personajes.

Una vez comprendida la partitura, comentaremos sus influencias que presenta, ya sean de otros autores u obras anteriores del mismo compositor. Nos centraremos especialmente en aquellas características que las enmarcan dentro del verismo, aunque también es muy importante señalar los elementos que son ajenos a él, y explicar cómo y por qué todo ello se integra en la composición. Para realizar en este trabajo, recurriremos a las fuentes secundarias, en concreto a los estudios de verismo en España ya realizados, además de publicaciones sobre el verismo en el campo internacional.

Asimismo, para entender el contexto de las obras y profundizar en su recepción tras el estreno, consultaremos fuentes hemerográficas. Para ello, recurriremos a la Hemeroteca Digital Hispánica y en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, buscando notas de prensa relacionadas con la obra en los meses siguientes de su estreno. Nos centraremos en las críticas, ya sean sobre la música o sobre el texto, y comentaremos qué autores las realizan, en caso de que no sean anónimas. De esta forma, veremos si los rasgos que hemos observado en el análisis de la obra habían sido también percibidos por sus contemporáneos. Esta búsqueda nos permitirá conocer la repercusión de los títulos en la carrera de sus autores y en el panorama musical en el que se estrenaron.

OBJETIVOS

1. Comprender de qué manera se manifiesta el verismo en *La cara de Dios*, *La cortijera* y *Juan Francisco* de Chapí, tanto en el libreto como en la partitura.
2. Conocer las peculiaridades de esta obra, y sus distintas influencias más allá del verismo
3. Añadir nueva información al campo de estudio del verismo español, para poder conocer en mayor profundidad sus características.
4. Entender la relevancia de estas obras y la figura de Chapí en el desarrollo del verismo en España a finales del siglo XIX y comienzos del XX.
5. Establecer unas características comunes entre las obras analizadas, atendiendo a parámetros como la temática de las obras, la tipología de las escenas, la orquestación o la dramaturgia.
6. Conocer la recepción de estas obras por parte del público y, en consecuencia, ahondar en la popularidad e importancia social del Realismo en España.

CAPÍTULO 1

LA CARA DE DIOS (1899)

La cara de Dios fue estrenada en el Teatro Parish el 28 de noviembre de 1899. La obra, denominada “drama de costumbres populares”, está dividida en tres actos y tiene música de Ruperto Chapí y texto de Carlos Arniches.

El argumento, ubicado en Madrid, cuenta la historia del oficial de albañil Ramón, casado con Soledad, con la que tiene un hijo. Eleuterio, un compañero de Ramón, y jefe de la obra en la que trabajan, está enamorado de Soledad. Para alejar a la pareja, intenta hacer dudar a Ramón de su mujer, diciendo comentarios negativos sobre ella. Eleuterio, hablando con su amigo Eustaquio, explica que Soledad, dos años antes de casarse, estaba enamorada de un pintor llamado Víctor, aunque este la abandonó para casarse con otra mujer. Eleuterio posee un retrato que Soledad le había dado para que se lo hiciera llegar a su antiguo amado, antes de casarse con Ramón. Este retrato contiene una dedicatoria muy comprometida y Eleuterio decide dárselo a Ramón, que desconoce este pasado de su mujer, y a Soledad, para obligarla a alejarse de su marido e irse con él.

Cuando Eleuterio y Soledad tienen un momento a solas, él le cuenta sus planes, y le invita a que se marchen juntos, pero ella lo rechaza, por no ser capaz de alejarse de su marido y no desear a Eleuterio. Soledad, preocupada por el sufrimiento que puede generar en Ramón conocer el pasado de su mujer, le cuenta la situación a su tío Doroteo, albañil retirado. Este le promete hacerse cargo de la situación, y habla con Eleuterio, amenazándole para que olvide a su sobrina. A pesar de esto, Eleuterio confiesa a Ramón la historia de Soledad.

Ramón se enfurece y desea alejarse de su mujer, echándola de casa y separándola del hijo de ambos. Soledad, destrozada al ser repudiada por su marido, decide ir a la romería de la Cara de Dios⁴ con intención de hablar con Eleuterio, con intención de matarlo. Allí, se citan para verse a solas en la obra, la noche del día siguiente. Sin embargo, justo cuando está a punto de llevar a cabo su plan, llega Ramón, arrepentido de abandonar a Soledad y

⁴ La romería de la Cara de Dios se trata de una celebración madrileña llevada a cabo en Viernes Santo alrededor de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, conocida como la iglesia de la Cara de Dios por albergar una imagen del Santo Rostro. Dejó de celebrarse en 1918.

con intención de matar él mismo a Eleuterio. Al amanecer, ambos deciden verse más tarde para pelear. Doroteo, que está enterado de toda la situación, le suplica a Eleuterio que olvide lo ocurrido para que Ramón no salga herido, pero este no le escucha.

Al día siguiente tiene lugar la inauguración de la obra, momento en la que el capataz debe colocar una bandera. Sin embargo, Eleuterio cae durante el proceso, empujado por Doroteo, y muere.

En cuanto a la estructura de la obra, llama la atención la escasez de números cantados.

Tabla 1. Estructura de *La cara de Dios* (1899)⁵.

ESCENAS	ACTO I
I	Nº 1. Introducción y tango lento: “Primero hizo Dios al hombre”
II	• [Hablado]. Doroteo y Obdulia
III	• [Hablado]. Ramón, Eleuterio, Eustaquio y Albañil 3º
IV	• [Hablado]. Ramón y Doroteo
V	• [Hablado]. Eleuterio y Eustaquio
VI	• [Hablado]. Eleuterio y Soledad
VII	• [Hablado]. Soledad y Ramón
VIII	Nº 2. Tercetino “del Niño”. “Ese arrapiezo vale por dos”. Jesusa, Ramón y Soledad
	• [Hablado]. Jesusa, Ramón, Soledad, niño y Doroteo
IX	• [Hablado]. Soledad y Doroteo
X	• [Hablado]. Doroteo y Eleuterio
XI	• [Hablado]. Doroteo y Albañiles
	Nº 3. Tango de Doroteo. “Si escucháis atento, cantaré un tanguito”. Doroteo y Albañiles
XII	• [Hablado]. Eleuterio y Ramón
	Nº 4. Final 1º
ACTO II	
CUADRO PRIMERO	
I	Nº 5. Preludio, coro y cuplés. “Pues señor me canso de trabajar”
II	• [Hablado]. Vecinas 1ª y 2ª, Remedios, Casilda, Señá Jesusa, Señá Rita, niños, Sr. Fermín
IV	• [Hablado]. Ramón, niño, Eleuterio y Eustaquio
V	• [Hablado]. Doroteo, Florencia y Señor Fermín
VI	• [Hablado]. Doroteo, Señá Florencia
VII	• [Hablado]. Doroteo, Señá Florencia y Don Fermín
	• [Hablado]. Eleuterio y Eustaquio
VIII	Nº 6. Monólogo “Virgen de las Angustias, dame valor”. Soledad
CUADRO SEGUNDO	
I	“¡Jesús!, hubiera dicho que me seguían”. Soledad

⁵ Hemos sombreado en gris las escenas habladas y en azul, los números musicales. Para la estructura musical, hemos revisado la Reducción de canto y piano, editada por Pablo Martín y accesible en el CEDOA <https://d1ojt5ed83j740.cloudfront.net/public/DigitalAsset/F20103/dbf8d1aaaa0b1f74096b6c76aa63c703/full/original/0/default.pdf>

CUADRO TERCERO	
I	[Nº 6.] y Dúo: “Todo como estaba está...”. Soledad y Ramón
	• [Hablado]. Soledad y Ramón
II	• [Hablado]. Ramón, Soledad, Eleuterio, Eustaquio, Angelita, Paula y Consuelo
	Nº 6Bis. Mutación
CUADRO CUARTO	
I	• Jesusa y Doroteo
II	• Señor Fermín
III	Nº 7. La Romería. “Aprieta el paso que apunta el día”. Coro
CUADRO QUINTO	
I	Nº 8. Final 2º. “¿Quién pide más palmas?”. Coro
II	• [Hablado]. Consuelo, Angelita, Paula, Eleuterio, Eustaquio, Soledad
III	• Soledad, Eleuterio, Ramón
	Nº 9. Entreacto. Orquesta
ACTO III	
CUADRO PRIMERO	
I	• [Hablado]. Señor Fermín, guardia y sereno
II	Nº 10. Mazurka de los borrachos. “¡Cuidado, Gutiérrez!”
III	• [Hablado]. Fermín, Doroteo, <i>Señá</i> Jesusa
IV	• [Hablado]. Euterio y Maestro de obra
V	• [Hablado]. Euterio, Maestro de obra, Soledad y Ramón
CUADRO SEGUNDO	
I	Nº 11. Mutación. Orquesta
CUADRO TERCERO	
I	• [Hablado]. Soledad y Eleuterio
II	• [Hablado]. Soledad, Eleuterio y Doroteo
III	• [Hablado]. Doroteo
IV	• [Hablado]. Doroteo y Eleuterio
CUADRO CUARTO	
I	Nº 12. Preludio. El sábado de Gloria. Orquesta “Por aquí Eleuterio”. Coro
CUADRO QUINTO	
I	Nº 12Bis. “¡Anda, Dios! ¡Qué algazara!”. Coro final
II	• [Hablado]. Soledad y Ramón
	Nº 13. Final 3º. Fin de la obra. Orquesta

Como podemos observar, la obra se divide en tres actos. El primero se desarrolla en un solo cuadro con doce escenas. El segundo acto presenta diecisiete escenas agrupadas en cinco cuadros y, el tercero, trece escenas divididas en cinco cuadros. Por lo tanto, vemos que se trata de una obra con multitud de cambios escenográficos, y con escenas cortas que se suceden una detrás de otra. Únicamente presenta dieciséis números musicales.

La poca presencia de la música, como explica Iberni (1995), fue algo que la crítica valoró favorablemente. *El Liberal* señala que “Chapí ha hecho una labor de verdadero

maestro. Otro compositor cualquiera, enamorado de esta obra, hubiese llenado de notas las escenas más culminantes. Chapí, no. Este es su mayor mérito. Comprendió que *La cara de Dios* tenía pocas situaciones musicales y se contuvo. Respetó la labor del poeta”⁶. Este uso de la música es característico de las obras de Arniches, donde el texto hablado sobre un fondo musical aparece en los momentos de mayor expresión. La música se reserva para momentos puntuales, de mucha tensión dramática.

La escasa presencia de números musicales se observa también en los personajes, pues, aunque la obra cuenta con treinta y un papeles, únicamente siete –Jesusa, Doroteo, Ramón, Soledad y los tres albañiles– son cantados. A estos se les suma el coro, cuyos números se encuentran al comienzo de los actos segundo y tercero y al final de este.

Tabla 2. Reparto del estreno de *La Cara de Dios*

Personaje	Intérprete
Soledad	Carmen Domingo Sanchís (soprano)
Ramón	Juan Gil Rey (tenor)
Doroteo	José Mesejo (barítono)
Eleuterio	Miguel Soler (bajo)
<i>Señá</i> Rita	Bárcenas
<i>Señá</i> Jesusa	Galán
Dirección de escena	Miguel Soler
Dirección musical	Ruperto Chapí

⁶ IBERNI, Luis G. (1995), *Ruperto Chapí*, 1ª ed., Madrid, ICCMU, p. 312.

La tabla 3 recoge el resto de los personajes y sus intérpretes en el estreno:

Tabla 3. Personajes hablados de *La cara de Dios*.

Personaje	Intérprete	Personaje	Intérprete
Señá Florencia	Sra. Fabra	Señor Fermín	Sr. Gamero
Obdulia	Srta. Pérez	Eustaquio y Borracho 3º	Sr. Lara
La Remedios	Srta. Martínez	Dionisio	Sr. Soriano
Casilda	Srta. M. Pino	un Niño	niño Boluda
La Cándida	Srta. Barchino	El Sereno	Sr. Rubio
La Consuelo	Sra. Martínez	Albañil 1º	Sr. Navarro
Angelita	Sra. Fernández	Albañil 2º	Sr. A. Asensio
Paula	Srta. Roig	Albañil 3º	Sr. Vera
La Tabernera y Vecina 2ª	Sra. Prades	Un carretero	Sr. M. Asensio
una chula	Srta. Silvestre	Un guardia de orden público	Sr. Rodríguez
Vecina 1ª	Sra. Reparaz	un Niño	niño Soriano
Vecina 3ª	Sra. Rodríguez	Un chulo y Borracho 1º	Sr. Navarro
Una Niña	niña Pascual	un Maestro de obras	Sr. Marco
		dos horteras	Sr. Soriano Sr. Valenzuela
		un mozo de taberna	Sr. Gaye
		Borracho 2º	Sr. Lacostena

EL LIBRETO

Dramaturgia

El texto de *La cara de Dios* fue escrito por Carlos Arniches (1866-1946). Este dramaturgo alicantino, ligado a la generación del 98, realiza sobre todo obras para el teatro por horas, y su escritura se caracteriza por el humor y el costumbrismo. La mayor parte de su producción teatral entra dentro de la categoría del sainete, ubicados mayoritariamente en Madrid y crea ambientes marcados por el casticismo, especialmente a través del lenguaje. Este lenguaje no se limita a imitar la forma de hablar de los madrileños, sino que muchas veces son los habitantes de Madrid los que imitan la forma de escribir de Arniches. Seco (1970) llega a decir que más que una “madrileñización” del autor hay una “arnichesización” de Madrid. Imita el habla popular, pero creando su propio lenguaje caricaturesco, para el disfrute del público burgués.

Este dramaturgo colabora con Chapí por primera vez en 1888 con la obra *Ortografía*, en la que también participa como libretista Gonzalo Cantó. Comienza así la fructífera colaboración entre ambos, que también dio lugar a obras como *La leyenda del monje* (1890), *Las campanadas* (1892) o *El reclamo* (1893).

La cara de Dios es una de las pocas obras de su producción con más de un acto, a la que se le suman únicamente *Los mostenses* (1893), con tres actos, y *El príncipe heredero* (1896). *La cara de Dios* es el único de estos títulos que está musicalizado. Aunque no es el caso de esta obra, la mayor parte de sus textos de teatro lírico están escritos con la colaboración de otros autores, siendo algunos de los más destacados José López Silva, Carlos Fernández Shaw o Antonio Paso Cano.

Sotomayor (1992) en su clasificación de las obras teatrales se Arniches, integra *La cara de Dios* dentro del grupo de “obras de pugna amorosa en ambiente popular”, cuyas características comunes son el desarrollo de la acción en un ambiente popular y un conflicto amoroso, al presentarse dos pretendientes para una mujer. Muchas veces encontramos en estas obras una acción secundaria. En el caso de *La cara de Dios*, además del triángulo conformado por Soledad, Ramón y Eleuterio, se añade la línea dramática que protagoniza Doroteo, que también se ve envuelto en un conflicto de infidelidad.

El argumento principal relata el enfrentamiento entre los dos personajes, que llega a un momento culmen, un “choque puntual y decisivo, tras el cual, el rápido desenlace, corta la acción sin dar lugar a la recuperación del ánimo suspenso” (Sotomayor, 1992, p. 211). En el caso de *La cara de Dios*, el encuentro entre Ramón y Soledad se corresponde con este “punto clave” o clímax dramático, y el suceso que “corta la acción”, en términos de Sotomayor, es la muerte de Eleuterio.

Otra característica de este grupo de obras que se observa muy claramente en *La cara de Dios* es la mayor presencia de elementos dramáticos frente a los cómicos, que había cultivado durante su carrera en el teatro por horas. Esto se corresponde con el final atípico de la obra, en el que no está presente el cierre del argumento en forma de moraleja, copla o escena festiva que se encuentra en muchos textos de Arniches. Algo similar ocurre con la manera en la que se retratan los personajes. Frente a los que ocurre en la mayor parte de la producción de Arniches, donde no se busca hacer un retrato psicológico de los mismos, en *La cara de Dios* sí podemos hablar de creación de caracteres. De esta forma, Eleuterio se diferencia por su dramatismo y la fuerza de voluntad ante la causa de enamorar a Soledad, cuya relación le produce complejos sentimientos. Ramón resulta el personaje más humano, presentando distintas características según el momento de la acción, y con una lucha interior: pasa de ser un hombre feliz, trabajador y despreocupado a enfrentarse a su mujer y, después, a plantearse luchar contra Eleuterio, buscando defender su honra.

Esta caracterización de los personajes no pasa desapercibida en la crítica tras el estreno. Zeda –pseudónimo de Francisco Fernández Villegas (1856-1916)– en *La Época*, el 29 de noviembre de 1899, destaca a Eleuterio como el personaje más verdadero, y define a Doroteo como “otra de las figuras mejor copiadas de la realidad”, aunque no ve el mismo interés en los roles de Ramón y Soledad⁷.

Romero Tobar (1966) realiza un esquema sobre la estructura de las obras “costumbristas” de Arniches, dividiéndolas en tres partes: la primera es una presentación de los personajes en la que se enmarca a cada uno dentro de la categoría de los “buenos” o los “malos”, estando entre los primeros Ramón y dentro de los segundos Eleuterio. En la segunda parte se desarrolla el conflicto, por el paso de Ramón al lado de los “malos”, al repudiar a su mujer. La última parte se corresponde con el desenlace del conflicto, con la victoria de los “buenos”⁸.

Características del libreto

Son muchas las etiquetas que se le han puesto al texto de *La cara de Dios*. Sotomayor (1992) habla de “melodrama”, mientras que Bellido (1988) habla de “drama”. El libreto de la obra es definido por su autor como “drama de costumbres populares”, aunque el título de la música sea “drama lírico”.

Es difícil incluir *La cara de Dios* dentro de una única categoría. Presenta características propias del melodrama, por la pasión desbordada que refleja la obra, acentuando los momentos más dramáticos con música. La crítica del estreno así lo define. Para R. Blasco, en *La Correspondencia de España* la obra es buen melodrama. *El Día* realiza unas declaraciones parecidas, declarando que “*La cara de Dios* es un melodrama popular bien sentido, con personajes de carne y hueso y desarrollado magistralmente”⁹. Sin embargo, Zeda se inclina a pensar que el argumento “suele acercarse en varias ocasiones más al drama propiamente dicho que al melodrama”¹⁰. La prensa define la obra también como “zarzuela” o “zarzuela grande”, aunque los números musicales no sean muy numerosos.

⁷ IBERNI, L. G. (1995), *Ruperto Chapí*, 1ª ed., Madrid, ICCMU, p. 312.

⁸ Para profundizar en esta división tripartita de *La cara de Dios* véase BELLIDO NAVARRO, Pilar (1988), “De Arniches a Valle-Inclán: *La cara de Dios*”, *Philologia Hispalensis*, nº 1, pp. 153-165.

⁹ MISSTERIOSA –seudónimo de Vicente Sanchís y Guillem–. “Teatro de Parish”, *El Día*, 29/11/1899.

¹⁰ ZEDA. “Veladas teatrales”, *La Época*, 29/11/1899, p. 1.

En este sentido, Víctor Espinós (1871-1948) puntualiza que “no es *La cara de Dios* una zarzuela, en el sentido que se da ordinariamente a la palabra, ni es un drama a secas”, y defiende el término de “drama con música”¹¹.

A pesar de esto, la importancia de la clase social de los protagonistas deja entrever algunas características del drama social. Aunque el conflicto no gira en torno a la lucha de clases —puesto que Eleuterio, Soledad y Ramón pertenecen a la misma clase social— sí tiene relevancia su estatus social. Ya al comienzo de la escena II encontramos un monólogo de Doroteo en el que se lamenta de las largas jornadas laborales (“¡*Pus* yo digo que no hay quien progrese con diez horas de trabajo y un *guisao* de patatas!”¹²).

Estas quejas, sin embargo, no tienen ningún trasfondo en el desarrollo de los acontecimientos. La mayor parte de las escenas de trabajo son de tono alegre, como ocurre en el tango de Doroteo, cuando los albañiles le piden a este personaje que cante y toque la guitarra. Lo mismo ocurre al comienzo del acto uno, cuando los obreros cantan mientras realizan sus trabajos en la construcción. Esta visión idealista del trabajo es común en las obras de Arniches por el carácter principalmente cómico de su producción. En palabras de Sotomayor “el trabajo, por duro que sea, se realiza siempre con alegría porque está compensado con la mujer que espera al final de la jornada”¹³. Este es el caso de Ramón que, para Iberní (1995) es el prototipo de hombre feliz, que cuenta con el apoyo y cariño de la mujer que ama.

Por otro lado, a pesar de ser una obra en tres actos, comparte muchas características con el sainete. La acción se enmarca en la contemporaneidad y en Madrid, estando muy presente la caricaturización del habla madrileña. La mayor cantidad de texto hablado frente al cantado también se relaciona con este tipo de obras. Todo esto se debe al amplio cultivo del género chico por Arniches.

¹¹ *El Español*, 05/12/1899, p. 1.

¹² ARNICHES, C. (1899), *La cara de Dios*. Madrid, R. Velasco, p. 10. Valle-Inclán, en la novela homónima que publica en 1900 sobre la obra de Arniches, se separa del texto teatral, imaginando, como ha estudiado Bellido, que Víctor y sus amigos son anarquistas, y defienden la implantación de la justicia social mediante la revolución. BELLIDO NAVARRO (1988), “De Arniches a Valle-Inclán: *La cara de Dios*”..., p. 159.

¹³ SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria (1992), “La obra dramática de Carlos Arniches”. Domingo Ynduráin, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Autónoma de Madrid, p. 256. <<https://repositorio.uam.es/handle/10486/11909>> [Consultado 18/05/2025].

En cuanto al argumento, el hecho de que presente elementos trágicos no aleja *La cara de Dios* del sainete. Aunque estas obras tienen un carácter cómico, también encontramos en ellas la miseria de los personajes, pertenecientes muchas veces a la clase baja. Se trata, por tanto, de “un mundo para reír y llorar”¹⁴.

Los elementos escenográficos están muy cuidados en el libreto. Encontramos descritas de forma detallada escenas de construcción, el patio de una vecindad, la escalera de una casa o la romería de la Cara de Dios, con la ermita. La complejidad de todos estos escenarios se vio en el estreno de la obra, para el que Amalio Fernández pintó nueve decorados. El propio Arniches lo señala en el libreto, declarando que gran parte del efecto de la obra se debe al trabajo del escenógrafo.

Este cambio de escenografías muchas veces busca representar cuadros populares o pintorescos. Destacamos el tango de Doroteo en la obra, acompañado por los albañiles, así como el comienzo del drama, cuando los trabajadores se divierten escuchando cantar a sus compañeros. El pasacalle (escena tercera, cuadro cuarto, acto II) en el que un vendedor pregon a los productos de los que dispone busca también plasmar el ambiente popular. El cuadro quinto de este segundo acto, en el que tiene lugar la romería de la cara de Dios, es uno de los momentos en los que se refleja más claramente este carácter popular de la obra. Vemos en escena una aglomeración de personas, en la que se encuentran vendedores de caritas de Dios —estampitas con la Santa Faz enmarcada—, buñuelos, aguardiente, palmas, romero y pobres a la puerta de la iglesia. El elemento madrileño está muy presente, puesto que vemos también a mujeres con mantones de Manila y claveles. Ramos define este momento como “un cuadro lleno de vitalidad y pintoresquismo”¹⁵. Todas estas escenas, aunque no aportan información a la trama, están musicalizadas, adquiriendo así un papel principal dentro de la obra. Sirven también para disminuir momentáneamente la tensión de la trama.

Además de la importancia de lo popular, otro tema central en *La cara de Dios* es el sentimiento religioso. El cristianismo está presente en el título de la obra, que hace referencia a la romería que se celebra el Viernes Santo en la capilla de Nuestra Señora de

¹⁴ BARCE, Ramón (1995), “El sainete lírico (1880-1915)”, en Casares Rodicio, Emilio y Alonso González, Celsa (coords.) E. Casares Rodicio y C. Alonso González (coords.), *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la U. de Oviedo, p. 234.

¹⁵ RAMOS, Vicente (1966), *Vida y teatro de Carlos Arniches*, Madrid, Alfaguara, p. 85.

la Concepción, en Madrid. En ella se habían conocido Ramón y Soledad y es allí donde, años más tarde, se ubica el cuadro quinto del segundo acto. El libreto de la obra describe esta iglesia en el cuadro de la romería: “se ve al fondo la célebre ermita con una puerta practicable abierta: en el fondo de la iglesia un altar con muchas luces: la oscuridad del templo hará que el altar se vea confusamente”. También describe las actividades que realizan las personas a la puerta de la iglesia: “algunos pobres cantan canciones alusivas a la Pasión y Muerte de Jesús con voces plañideras”¹⁶.

El tema del honor y la honra es recurrente en el argumento. En la escena primera del cuadro tercero del acto final, durante el encuentro entre Soledad y Eleuterio, ella lo rechaza y alaba a Ramón. Siente un profundo agradecimiento hacia su marido, por haberla salvado después de haber sido deshonrada y abandonada por su antiguo novio. En palabras del personaje: “el corazón bueno y la mano firme de un hombre me sacan de la deshonra, del hambre, de la muerte”¹⁷. Por otro lado, el hecho de que Soledad le haya ocultado a Ramón este antiguo amor, y la existencia del retrato firmado, son considerados como un ataque a su honor. Este hecho es lo que desata el asesinato de Eleuterio a manos de Doroteo. El propio personaje justifica su acción, tras haber arrojado al albañil, diciéndole a Ramón: “más alto te tiró él a ti, que te tiró de la gloria”¹⁸

Una de las características principales del libreto es la imitación del lenguaje popular, tan presente en la obra de este dramaturgo. Así, en *La cara de Dios* vemos muchas características del habla del Madrid popular, eliminando consonantes intervocálicas (*toos* por todos) o finales (*usté* por usted), así como la desaparición de vocales en diptongos (deciséis por dieciséis)¹⁹.

Destacamos la presencia de regionalismos en la obra, especialmente andaluces, a pesar de que ninguno de los personajes proviene de Andalucía. Entre los vocablos que Seco (1970) define como andaluces aparecen en *La cara de Dios* las interjecciones *arza* y *ole*, y palabras como *jolgorio* y *marcolfa* –prostituta–. Otro elemento que denota la presencia

¹⁶ ARNICHES, C. (1899), *La cara de Dios*, Madrid, R. Velasco, p. 65.

¹⁷ *Ibidem*, p. 81.

¹⁸ ARNICHES, C. (1899), *La cara de Dios...*, p. 90.

¹⁹ Para profundizar en el estudio fonético y morfológico del lenguaje en las obras de Arniches remitimos a SECO, Manuel (1970), *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid, Alfaguara, pp. 35-128.

del lenguaje andaluz son aquellas palabras provenientes del habla gitana, entre las que destacamos *lacha* –con el significado de vergüenza–, que aparece en tres ocasiones.

Uno de los elementos más llamativos en la obra son los errores fonéticos en palabras cultas, utilizados como recurso cómico. Aunque Arniches utiliza este procedimiento de forma recatada a lo largo de su producción, vemos bastantes ejemplos en *La cara de Dios: Venús* por Venus, *triple* por tiple o *fidelidaz* por fidelidad.

LA PARTITURA

Comentario general

La obra presenta una plantilla orquestal no muy numerosa, con maderas a dos –flautín y flauta, dos oboes, dos clarinetes y dos fagotes–, metales –dos trompas, dos cornetines y tres trombones–, timbales, “ruido” –caja, bombo y platillos–, y cuerda –violines, violas, violonchelos y contrabajos–.

La influencia del sainete previamente comentada también está presente en la música. Destacamos la presencia de ritmos bailables en la obra, como los tangos de la introducción y el de Doroteo, y la mazurka de los borrachos. Como es también característico del sainete, la presencia de la música aparece, en ocasiones, justificada. Es este el caso de Doroteo, en el que el personaje canta y simula tocar la guitarra junto a los albañiles.

La obra comienza con un preludio de la orquesta, en Do Mayor, que en la partitura aparece como “tango lento”. Como es característico en las obras líricas españolas de la segunda mitad del siglo XIX, esta denominación de tango se corresponde con una habanera. Esta introducción se inicia con el motivo rítmico característico de la habanera en los violonchelos, en las dos primeras partes del compás, acompañados por una blanca con puntillo y negra en la viola, que volverá a retomarse en otros momentos de la introducción. A esto se suman los violines en el compás 3, con el ritmo en las dos últimas partes del compás –este motivo rítmico e interválico de los violines se repetirá en varias ocasiones a lo largo del número–. Comienza así el patrón rítmico que continuará durante todo el fragmento, todo esto acompañado por un pedal de tónica en los contrabajos, presente ya desde el inicio. A este patrón rítmico se suma el viento madera y las trompas en el compás 18.



Ejemplo 1. Compases iniciales de *La Cara de Dios*, en la reducción de canto y piano de Pablo Martín.

En el compás 36 comienza una nueva sección, ahora en la tonalidad de Fa Mayor, en la que los nueve primeros compases son iguales al comienzo de la primera sección, transportados a la nueva tonalidad. Con el cambio de tonalidad a Do Mayor del compás 72, comienza una nueva sección. Vemos aquí gran presencia del motivo de la blanca con puntillo y negra – en ocasiones sustituida por dos corcheas – de la viola, que vuelve a aparecer en el mismo instrumento.

Tras esta introducción, comienza una escena cómica, en la que los albañiles cantan mientras trabajan. La primera frase de la obra (“primero hizo Dios al hombre y después a la mujer / La torre se hace primero y la veleta después”) es un canto popular, y aparece recopilada como “*Cencia, esperencia*” en el *Cancionero panocho. Coplas, cantares, romances de la Huerta de Murcia* (1900)²⁰. Es también significativa la descripción de la forma de interpretar esta frase, que viene acompañada de la indicación “en estilo popular”.

En el número inicial vemos otra característica del sainete: la cita de fragmentos musicales pertenecientes a obras contemporáneas de éxito, a la manera de las “rondas de citas” propias del sainete lírico. En este fragmento, Doroteo, *a cappella*, entona la primera frase de las seguidillas de *La verbena de la Paloma* (1894) –“Por ser la Virgen de la Paloma...”–, de Tomás Bretón y, a continuación, un “Bajo de voz gruesa”, expone de

²⁰ *Literatura popular Murciana. El Cancionero Panocho. Coplas, cantares, romances de la Huerta de Murcia* publicados por Pedro Díaz Cassou y los maestros Antonio López Almagro y Mariano García López. Madrid, Ed. Fortanet, 1900, págs. 45-60. En concreto, los versos que recoge Arniches aparecen en la p. 50: “*Impués qu' hizo Dios al hombre / le frabicó una mujer; / primero es hacer la torre / y la veleta es pá impués*”.

igual modo el comienzo de la romanza “Mi tío se figura” de *El Rey que rabió* (1891) – “Yo que siempre de los hombres me reí...”–, del propio Chapí. En ambas citas se elimina la orquesta, estando únicamente presente la tónica en las cuerdas, a modo de nota tenida. Además, se suspende el compás, por consiguiente, el *ostinato* rítmico, para dotar de libertad a las intervenciones de los cantantes, reflejando el carácter popular e improvisado de las mismas. Para resaltar este aspecto, se cambia de tono de forma brusca justo al comienzo de algunas intervenciones.

Al final de las intervenciones escuchamos una campana, que llama a los albañiles a volver al trabajo. El número termina con los últimos compases de la orquesta, en un fragmento en el que tienen relevancia el motivo de la viola y el motivo inicial de los violines.

El número 2 es un “Tercetino”, y en él intervienen Jesusa, Ramón y Soledad, con una frase hablada de su hijo. La partitura comienza con una introducción en Re Mayor, en la que los tres personajes hablan sobre el niño, en una melodía cercana al recitado por la abundancia de grados conjuntos y repetición de algunas notas. Con un calderón seguido de una cadencia perfecta sobre la tónica (Re Mayor), comienza la sección A, formada por una melodía en 3/4, de carácter alegre y ligero –como expresa la partitura, con la indicación de “ritmado y con gracia”–. Se caracteriza por una estructura por compás de corchea con puntillo, semicorchea y dos negras. El primero en entonar esta melodía es Ramón, en tónica, al que responde Soledad, repitiéndola en el tono del cuarto grado (Sol Mayor). Los últimos compases de esta melodía, entonados por Ramón a modo de cadencia, dan paso a la sección B.

La orquestación de la sección A es ligera, con los violines doblando con las voces el motivo de corchea con puntillo, semicorchea y dos negras, mientras que violonchelos y violas realizan un acompañamiento de corcheas y silencios. A esto se unen breves intervenciones de oboes y clarinetes, para marcar aquellos compases en los que el motivo rítmico anterior varía, dando lugar al ritmo de tresillo y dos negras.

La sección B comienza con dos intervenciones breves, de un compás cada una, de Jesusa y Soledad, similares a los compases 5 y 6 de la introducción. Tras esto, escuchamos el segundo tema del “tercetino”, en Fa Mayor, caracterizado por el motivo de negra y cuatro corcheas, que se repite en cada compás. El tema aparece por primera vez cantado por Jesusa y, posteriormente, desarrollado por Soledad y Ramón, pasando por las

tonalidades de Fa Mayor, Sol menor y Re Mayor, en la que termina el fragmento. Es llamativo que únicamente en los siete últimos compases del número los personajes cantan a la vez, puesto que hasta ahora hemos visto solo intervenciones alternadas de los tres.

En las primeras apariciones del tema B, la orquesta tiene la misma función de acompañamiento que en la sección A, a la que se suman las flautas y el flautín. En los últimos compases, con las intervenciones de los tres personajes a la vez, se incorporan a este acompañamiento los instrumentos de viento metal.

El número 3 es el tango de Doroteo. Nos encontramos, al igual que en el comienzo de la obra, con un tango habanera, que está en la tonalidad de Re Mayor. Formalmente, comienza con una introducción en 3/4, en la que el personaje anuncia su intención de cantar un tango. Se expone el ritmo del tango en la orquesta –mientras Doroteo simula tocar la guitarra–, sobre la cual el coro hace un ritmo con las palmas (dos tresillos el primero, acéfalo). Tras quince compases de esta introducción, comienza la melodía del tango de Doroteo, que se divide en tres frases, de ocho compases cada una. El número termina con una coda, que presenta una breve modulación a Re menor, para terminar en la tonalidad original, Re Mayor, que se ha mantenido durante todo el tango.

1ª La Asun - ción ca - só a yer á su hi - ja - ja con un bo - ti - ca - rio que es po -
 2ª Se - ra - fin es i - gual que una pa - ja - ja ya su novia An - dre - a sue - le

si - ble que al a - ño la de - jé - jé sin el mo - bi - lia - rio; y des -
 dar - le la mar de co - ra - jé - jé por lo que le a - fe - a; mas el

Ejemplo 2. Inicio del tango de Doroteo de *La Cara de Dios*, Reducción de canto y piano de Pablo Martín.

Este número es la primera intervención del coro, y la primera vez en toda la obra en la que la música aparece justificada por la propia trama. Destacamos las palmas del coro como acompañamiento al supuesto tañido de la guitarra por Doroteo, y sus intervenciones al final del número, con onomatopeyas de risas habladas. Destacamos también las onomatopeyas del propio Doroteo y durante la segunda y tercera frase del tango.

En cuanto a la orquesta, al comienzo del tango, la cuerda imita el punteo de la guitarra, con un acompañamiento de corcheas intercaladas por silencios. A esto se suman las intervenciones de cornetines y flautas, que refuerzan algunos fragmentos de la melodía de Doroteo. Esta imitación de la guitarra se mantiene hasta la coda, momento en el que los violonchelos y violines segundos mantienen notas largas, mientras que los violines primeros doblan la melodía de Doroteo. Este cambio en la orquesta coincide con un cambio en el *tempo*, que pasa ahora ser “más despacio”, desapareciendo también el ritmo de habanera.

El siguiente número musical es el preludio del segundo acto. Este, en La Mayor, se origina a partir de tres notas que ascienden por grados conjuntos en los clarinetes y flautas. Esta célula, unida al motivo de negra, dos corcheas y dos negras que aparece por primera vez en el compás 6, en violines y clarinetes, son los motivos básicos en los que se basa toda la melodía.

Formalmente, el preludio tiene dos secciones, de quince y trece compases respectivamente. La parte A presenta el tema en la tónica. En la orquestación, destaca la alternancia de los instrumentos. En la primera semifrase, como hemos visto, los clarinetes y violines son los protagonistas, para dar paso después a las flautas, terminando la melodía con los cornetines y trombones. Después de esta presentación de la melodía, vemos cuatro compases a modo de cierre, en la tonalidad de Mi Mayor, y en los que aparecen los dos motivos comentados anteriormente.

La sección B es una repetición de la melodía inicial, ahora en el tono de la dominante. El número termina con 4 compases, aun en la tonalidad de Mi Mayor en los que se repite el motivo del inicio. Aparece también en el clarinete, acompañado ahora de la flauta y la cuerda.

Tras el preludio, comienza el diálogo entre la *Señá* Florencia y La Casilda, escena a la que se unirán más tarde las vecinas, la *Señá* Rita y La Remedios. La intervención de Florencia, en Mi Mayor, contrasta con la de Casilda, con valores más largos y en la

tonalidad de Mi menor, reflejando musicalmente el carácter triste de su frase. Se regresa a la tonalidad de Mi Mayor, y a los valores rápidos, con la intervención de la *Señá* Florencia. Aparece ahora en escena La Remedios, con un cambio a la tonalidad de Re menor. Su melodía, sencilla y casi siempre por grados conjuntos, está compuesta por dos frases de ocho compases, siendo la segunda una transposición de la primera una tercera menor descendente.

Escuchamos ahora los primeros seis compases del preludio, en la tonalidad en la que aparecían originalmente (Mi Mayor). Tras ello, comienza una nueva sección, en Re Mayor, donde se intercalan intervenciones breves de la *Señá* Rita, la Casilda, la *Señá* Florencia, la Remedios y el coro de mujeres. Le sigue a esto el *couplest*, nombrado así en la partitura. Está formado por tres partes, de dieciséis compases cada una, y termina con una intervención del coro, a la que responde la solista. Se trata de un fragmento estrófico, por tanto, se repite de nuevo, con otra letra, la primera vez cantada por Florencia y la segunda por Rita. Es llamativa la denominación de *couplest* en este fragmento, pues todavía no encontramos la estructura habitual posteriormente de canción con estribillo. Chapí ya había compuesto este tipo de canciones en obras como *El tambor de granaderos* (1894) –el Cuplé del tambor– o *La piel del diablo* (1898) –número 4–, en este segundo caso también con una estructura sin estribillo.

El número 5 comienza con el monólogo de Soledad, en el que intenta armarse de valor para confesarle su secreto a Ramón. Las intervenciones de la cantante están escritas a modo de recitativo, con valores rápidos, irregulares, y repetición de notas. Todo este fragmento está acompañado por un motivo de la orquesta, de corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas que aparece desde el inicio, en los oboes. Este instrumento, junto a las cuerdas con sordina son el único acompañamiento del monólogo de Soledad, manteniéndose siempre en *piano*. Esto también se refleja en la voz, que se acompaña de la indicación “siempre a media voz, pero con gran emoción”.

El monólogo es interrumpido por un interludio orquestal, en el que el motivo –con pequeñas variaciones rítmicas– está siempre presente en el oboe y el violín primero, acompañados por el resto de la sección de cuerda. En la segunda parte del monólogo vemos también el motivo antes mencionado, ahora en las intervenciones de Soledad, donde se observa el ritmo de corchea con puntillo y semicorchea en varios descensos melódicos. Armónicamente, se busca la tensión, con saltos en la melodía de la voz y

constantes cambios de tonalidad – puesto que el fragmento pasa por las tonalidades de Sol menor, Re menor, Re Mayor, Solb Mayor, Mib Mayor, Mi Mayor y Do Mayor.

Comienza justo después el dúo entre Ramón y Soledad, que también se caracteriza por un estilo cercano al recitado. Destaca el comienzo, con un diálogo entre los dos personajes. La entrada de Ramón está marcada por la eliminación del acompañamiento orquestal y el descenso cromático (cc. 167-168). Vuelve a haber una gran presencia del cromatismo en los compases 205-206, y la repetición de este fragmento en los cc. 215 y 216, que se corresponden con intervenciones de Soledad y Ramón, respectivamente.

Entre todas las intervenciones recitadas –o incluso, habladas, como vemos en el compás 197–, destacamos la melodía de Soledad que tiene lugar entre los compases 174 y 183. En ella, el personaje le pide a Ramón que le perdone por su pasado, y vemos se basa en un motivo que se repite, cada compás, un tono más alto, para terminar en la tonalidad de Mib Mayor en la que había comenzado la melodía.

Durante el dúo está también presente el motivo del comienzo del número, como observamos en la intervención de la orquesta durante los compases 193 y 194, ahora en los violines. Hay una gran presencia del ritmo inicial de este motivo en varios fragmentos cantados por los personajes. Destacamos los compases 223-249, donde las intervenciones de los personajes están construidas casi únicamente a través de ese ritmo.



Imagen 1. Soledad y Ramón tras su dramático dúo, en una ilustración de *La cara de Dios*, Madrid, La Novela Cómica, año II, nº 27, 25-III-1947²¹

²¹<https://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=%22la+cara+de+Dios%22&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=3> [Consultado 26/05/2025]

En cuanto a la orquesta, las maderas y cuerdas son los únicos instrumentos presentes en la mayor parte del número, algo llamativo dado el gran dramatismo y tensión de este fragmento. De esta forma, los metales aparecen en ocasiones puntuales, como la discusión entre los dos personajes en los compases 188-189 o en los compases 209-212, cuando Soledad, desesperada, declara su amor a Ramón. Vocalmente, se trata del número más exigente de toda la partitura. Las intervenciones de Soledad comprenden un registro de dos octavas, desde el Sib² al Sib⁴, y debe pasar desde el *pianísimo* que veíamos al inicio de su monólogo hasta el *fortísimo* del final del dúo. En el caso de Ramón, el registro vocal de este número es igual de exigente, yendo desde un Re² a un Fa³.

Los dos compases finales del número se repiten a modo de cierre de la escena, conformando el número 6Bis sobre el motivo que ha cerrado el dúo en la cuerda, los oboes, fagotes y cornetines.



Ejemplo 3. Compases que constituyen el nº 6Bis, de la reducción de voy y piano de Pablo Martín.

El número 7 nos presenta la romería de la Cara de Dios. Se caracteriza por su dinamismo, e intervienen en escena una gran variedad de personajes que cantan –el coro, dependientes de ultramarinos, una pareja de chulos y chulas–, mientras los vendedores de productos como caritas de Dios –estampitas que se vendían comúnmente en esta celebración–, palmas o romero gritan sus reclamos de venta.

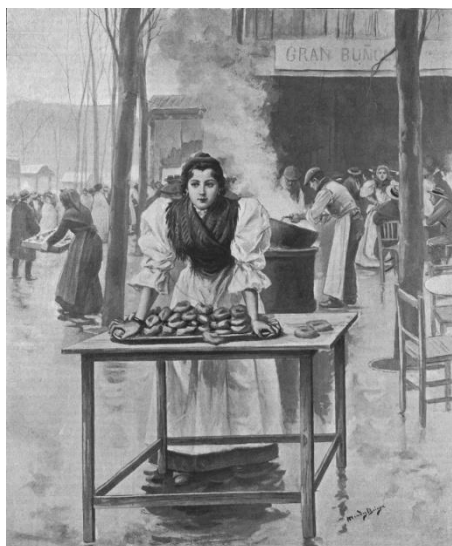


Ejemplo 4. Compases iniciales del número de la Romería, donde se observa el motivo rítmico nuclear y los pregones de venta. Edición de canto y piano de Pablo Martín.

Durante todo el número vemos un motivo rítmico siempre presente en los violines, cuya melodía se va adaptando a la armonía de cada compás. Esto, sumado al ritmo de corcheas intercaladas por silencios de las trompas y cornetines, y la melodía de notas más largas de oboes clarinetes y fagots, conforman los motivos principales de la orquesta, y que se van repitiendo durante todo el número.

La romería comienza, tras siete compases instrumentales en los que se muestran los motivos de la orquesta, con la intervención de una voz hablada que vende caritas de Dios (“¡A cuatro y a dos, caritas de Dios! ¡A cuatro y a dos!”), que escucharemos tres veces a lo largo del número y que separa las intervenciones de los grupos de personajes. Irá siempre acompañado por los motivos de la orquesta antes comentados. Tras esto tiene lugar la entrada del coro, con una melodía sencilla, por grados conjuntos, donde la mayor parte de las armonías entre las voces están construidas en terceras y sextas paralelas, especialmente entre las dos voces de mujeres.

Destacamos la melodía de los tenores primeros, en el papel de dependientes de ultramarinos, en un fragmento sencillo, formado únicamente por intervalos de tercera mayor y octava justa. Es también digno de mención el fragmento de la pareja de chulos, cuyo ritmo imita el motivo de las corcheas de la orquesta. Las melodías, con un ámbito de octava y casi siempre por grados conjuntos, se escuchan siempre dos veces, puesto que primero las canta uno de los dos personajes y el otro las repite. En el siguiente fragmento del número son protagonistas una serie de “voces sueltas”, con hablados muy breves, con ritmo de tresillo, que anuncian los productos que venden o su deseo de conseguir copas o buñuelos. El número termina con las carracas y una intervención de ocho compases con toda a la orquesta en una textura homofónica, desapareciendo el motivo rítmico de los violines.



Imágenes 2 y 3. Izda.: “Romería de la Cara de Dios”, dibujo de Cecilio Pla. (*Blanco y Negro*, 1898).
Dcha.: “La romería de la Cara de Dios en Madrid”, dibujo de Narciso Méndez Branga (*La Ilustración Artística*, 1897).

El carácter alegre y popular del número se aprecia también en la armonía. Frente a los constantes cambios de tonalidad que veíamos en el dramático dúo de Soledad y Ramón, aquí predomina la tonalidad de Do Mayor, con algunos fragmentos en Mi menor y Re Mayor durante las intervenciones de los dependientes de ultramarinos (cc. 33-41), o Sol Mayor, para regresar rápidamente a la tonalidad principal (cc. 42-45).

En el manuscrito orquestal vemos algunas intervenciones más que se han eliminado, y no aparecen en la partitura editada ni en el libreto. Se trata de una escena entre un carterista perseguido por un policía y unos niños que comen buñuelos, acompañados de una madre. También se elimina, al final del número, las intervenciones de un pobre que pide limosna a la puerta de la iglesia. Estos personajes añadirían aún más elementos al tumulto y dinamismo a un número que busca reflejar el ambiente festivo y multitudinario de la romería de la Cara de Dios.

El número 9, un entreacto, es un número orquestal escrito en Re menor. Está dividido en tres partes de veinticuatro, veinte y diecinueve compases cada una. En los primeros compases se muestran los dos motivos que están presentes durante toda la sección A. El primero se trata de una nota larga, seguida de un floreo en tresillo de fusas. Varía ligeramente en el compás 15, donde el floreo está formado por tresillos de corcheas. El segundo motivo se basa en la unión de un compás de 6/8 –con seis corcheas agrupadas de tres en tres– y otro de 3/4 –con tres negras que forman un acorde–, generando una hemiola.

La primera parte se divide en tres frases de ocho compases. La primera funciona como una introducción, en la que escuchamos el motivo del floreos en las flautas y clarinetes, sin ningún otro acompañamiento, seguido de unas corcheas en las cuerdas. La segunda frase comienza con el segundo motivo, también en flautas y clarinetes, seguido del primer motivo en los violines y la variación de tresillos de negra del mismo, a modo de semicadencia. La tercera frase es una repetición de la anterior, aunque terminando ahora en la tónica.

En la parte B no observamos el segundo motivo, pero sí están presentes, aunque en menor medida que en la primera sección, los floreos. Presenta una melodía, también en Re menor, escrita a base de corcheas, que se repite dos veces –la segunda vez con algunas variaciones en la segunda mitad–, para terminar la sección con el motivo del floreos repetido en seis ocasiones, cada vez con valores más cortos. Se escucha ahora en el violín, de nuevo sin ningún acompañamiento. Tras esto, comienza A' con el segundo motivo seguido de nuevo por los floreos, con una estructura similar a la que veíamos en la segunda frase de A, aunque ahora con una breve modulación a Sol m. Se repite la frase anterior, pero ahora terminando en la tónica. Los últimos compases, entre los que llama la atención el ascenso cromático del compás 60, sirven como cierre, terminando el entreacto en Re menor.

Destacamos el carácter andalucista de este fragmento, por los floreos, la presencia del intervalo de segunda aumentada –especialmente en la parte B–, la presencia del modo menor durante toda la pieza y la hemiola que se genera al intercalar el compás de 6/8 con otro de 3/4. Llama la atención esta sonoridad andalucista dentro de una obra que, tanto por el habla como por los escenarios que refleja, busca representar a la ciudad de Madrid.

El número 10, la Mazurka de los borrachos, comienza con una introducción en Re menor, que destaca por los acordes desplegados en cinquillos que aparecen en violines y clarinetes, y los descensos cromáticos de los compases 7, 12 y 14, que estarán presentes durante todo el número. Con el comienzo de las intervenciones de los personajes, la tonalidad pasa a ser Re Mayor. Las partes de los borrachos corresponden a tres personajes, y carecen de melodía, estando conformadas casi únicamente por negras, corcheas y silencios. La orquesta sirve como acompañamiento a estas voces habladas, manteniendo el ritmo de mazurka. Lo más característico son las escalas cromáticas, que, como ya hemos mencionado, están siempre presentes. Destacamos los compases 30-32, 42-43, 53-54, 140-141 o 157-162.



Ejemplo 5. Compases 42-48 de la Mazurka de los borrachos, donde se observa el descenso cromático, y la ausencia de melodía en las voces.

Formalmente, la mazurka tiene la siguientes estructura: una introducción (cc. 1-14), una parte A (15-52), otra parte B (53-112), A' (cc. 113-150) y una coda, en la que se presenta material de la introducción, como los cinquillos, y que regresa a la tonalidad de Re menor. En cuanto a la organización interna de A y B, cada sección está compuesta de dos partes. En el caso de A, tienen la siguiente estructura: a1, a2, a1', mientras B se organiza como b1, b2, b1' y b2'.



Imagen 4. Ilustración de los tres borrachos, en *La cara de Dios*, Madrid, La Novela Cómica, año II, nº 27, 25-III-1947²²

²²<https://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=%22la+cara+de+Dios%22&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=3> [Consultado 26/05/2025]

El número 11, la Mutación, es un fragmento orquestal de 38 compases en Sol menor. Se basa en el motivo de corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas del monólogo y dúo de Soledad y Ramón. De hecho, los primeros ocho compases tienen la misma melodía y armonía que los compases 33-40 de dicho número, también un fragmento instrumental, durante el monólogo de Soledad.

Formalmente, se divide en dos secciones, que repiten la misma melodía y estructura armónica, la primera vez en Sol menor y la segunda en Do menor. La parte B tiene tres compases añadidos, a modo de coda, para terminar en la tonalidad inicial. Entre estas dos partes, encontramos tres compases que sirven para modular de una tonalidad a otra, a través de un ascenso –en el caso de los violines– y descenso –en el caso de los violonchelos y violas– casi totalmente cromáticos.

El número 12 es el preludio del siguiente número, que transcurre durante el Sábado de Gloria. Escrito en La Mayor, se divide en A, B y A' con una introducción y una coda. La introducción (cc. 1-10) comienza con semicorcheas en el violín primero y el oboe, acompañada de dos blancas en el triángulo. La sigue el ritmo de corchea con puntillo semicorchea y dos corcheas que estará siempre presente durante todo el número.

La sección A (cc. 11-30) se basa en una melodía de dos compases que se transporta a distintas alturas, y que se escucha en los violines, mientras que el ritmo de corchea con puntillo y semicorchea está siempre en el resto de la cuerda y en el viento madera. La parte B (cc. 31-55), en Re Mayor, presenta una melodía de tresillos de negra en las trompetas, cornetines y trombones, con un acompañamiento del resto de instrumentos que incorpora el motivo rítmico mencionado anteriormente. Esta segunda sección es más inestable tonalmente, y pasa por las tonalidades de Sol Mayor y Sib Mayor. En el compás 56 comienza A', que se extiende hasta el compás 75, y repite la misma melodía y armonía que A. El número termina con una coda en la que sigue teniendo una gran presencia el motivo rítmico que hemos visto durante todo este fragmento.

El número 12 tiene lugar durante la colocación de la bandera en la obra donde trabajaban los albañiles. Durante todo el número, el personaje más importante es el del coro ya que, al igual que ocurría en la romería, está presente un gran número de gente, que desea ver la colocación de la bandera.

La partitura comienza con una introducción de 21 compases en Sib Mayor, con varias intervenciones de Eleuterio, Evaristo y los tenores y bajos del coro. Con un cambio de

compás –de 2/4 a 3/8– comienza una melodía en Sol Mayor de tenores y bajos (cc. 22-42), cuya característica es la síncopa que se genera al unir la última y la primera corchea de algunos compases. Le sigue una nueva melodía (cc. 43-84), en Do Mayor, también interpretada por el coro, que destaca por el ritmo de corcheas picadas y la acentuación de la última negra del compás, aunque esta no coincida con la sílaba tónica de la palabra. Termina con la frase “¡Viva Evaristo! ¡Viva Eleuterio! ¡Vivan los hombres como el maestro!”, que escucharemos varias veces a lo largo del número, siempre con el ritmo de corchea, corchea con puntillo y semicorchea y dos corcheas.

Tras esta melodía, escuchamos las palabras de Eleuterio, que expresa su deseo de colocar la bandera en la obra. Su intervención presenta una modulación al tono de Sol menor muy llamativa, puesto que le precede un pasaje que se ha mantenido todo el tiempo en Do Mayor. Este repentino giro de la armonía podría entenderse como un adelanto del trágico final de Eleuterio, que se producirá, justamente, en el momento de colocar la bandera. Tras escuchar de nuevo el elogio del coro a Evaristo y Eleuterio, se repiten las dos primeras melodías del coro.

Después de cantar por tercera vez los elogios a los dos personajes, un descenso cromático en los violines y clarinetes, acompañado de un *tutti* orquestal, rompe de nuevo la estabilidad armónica, buscando reflejar los gritos de todos los personajes en medio del tumulto. Comienza tras esto la última sección del número, en Re Mayor, en la que todas las voces del coro elogian a Eleuterio y Evaristo, y terminan con varias intervenciones en semicorcheas, casi habladas.

Después de la muerte de Eleuterio se escucha el último número de la obra. Mientras Doroteo pronuncia la última frase del libreto, escuchamos un número orquestal de trece compases. Comienza con cuatro compases en los que suenan únicamente las cuerdas y el bombo, con un motivo que pasa de los violines a las violas. Al séptimo compás, tras un calderón –donde deben terminar las palabras de Doroteo que cierran el drama, “que te tiró de la gloria”–, entra toda la orquesta, que se mantiene hasta el final de la obra.



Imagen 5. Portada de la partitura de canto y piano de *La cara de Dios*. Biblioteca Digital Hispanica²³

Influencias

Por la gran presencia de números de baile, como la mazurka o la habanera, la música presenta una gran influencia del sainete lírico. Vemos una gran relación de la obra con *La verbena de la Paloma* (1894) tanto en la música –por la presencia de una cita de este sainete en el primer número– como en el libreto –con un personaje llamado *Señá Rita*–. Por otro lado, la Mazurka de los borrachos recuerda, por sus intervenciones habladas y pasajes cromáticos en la orquesta, a la Mazurka de los paraguas de *El año pasado por agua* (1889), de Federico Chueca y Joaquín Valverde, que se había estrenado ocho meses antes que *La cara de Dios*. Las melodías sencillas de muchos números, cantados por actores, así como el protagonismo del texto hablado en la obra o la presencia de fragmentos denominados *couplets* remiten también al género chico.

²³<https://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=%22La+cara+de+Dios%22&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1> [Consultado 20/04/2025].

El monólogo y dúo del segundo acto difiere totalmente de este esquema. La exigencia vocal del número, la composición de algunas intervenciones, a modo de un recitativo de ópera, así como la tensión en la armonía y los constantes cambios de tonalidad, nos acercan al lenguaje internacional. La presencia de estos pasajes recitativos, que buscan acercar el canto al lenguaje hablado, así como la tensión dramática del momento, nos acerca al lenguaje *verista*. A pesar de esto, las características estrictamente veristas se aprecian más en el libreto o la escenografía que en la partitura.

El elemento popular y la caracterización madrileña de los personajes, que tan importante era en el texto, se refleja también en la partitura. Destacamos el número de la romería, en la que se intenta reflejar el ambiente de la celebración de la cara de Dios. *La Música ilustrada hispanoamericana*, comenta la obra el 10 de noviembre de 1899, pocos días antes del estreno, diciendo que la acción de *La cara de Dios* tiene lugar durante la romería del mismo nombre. La descripción que se hace de esta festividad en la revista, como una celebración en la que se venden buñuelos y churros, así como estampas y santos de yeso, y que los vendedores se anuncian con frases como “A cuatro y a dos la cara de Dios” –frase que aparece casi literalmente en el libreto–. Todo esto nos dejan ver cómo la escena de la romería refleja fielmente esta fiesta.



Imagen 6. Doroteo y Jesusa con una bandeja de caritas de Dios, justo antes de la Romería. Ilustración de *La cara de Dios*, Madrid, *La Novela Cómica*, año II, nº 27, 25-III-1947²⁴

²⁴<https://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=%22la+cara+de+Dios%22&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=3> [Consultado 26/05/2025]

La música de Chapí refleja también este carácter popular. Destacamos la intervención de los dos chulapos, con una melodía sencilla y popular. Por otro lado, los fragmentos de los vendedores recuerdan al lenguaje hablado. Llaman también la atención los dependientes de ultramarinos, con melodías breves compuestas con intervalos de tercera mayor y octava, así como las intervenciones de los vendedores al final del número, a ritmo de tresillos que carece de melodía. Algunas frases son, incluso, totalmente habladas, y aparecen acompañadas por la orquesta sin ningún tipo de indicación rítmica. Es el caso de “¡A cuatro y a dos caritas de Dios!” que, como hemos visto, aparece en varias ocasiones.

Es llamativa la presencia de andalucismos en el número 9. Este fragmento, interpretado entre el segundo y el tercer acto, es un recurso para acompañar con música el cambio de escena entre un acto y otro. La influencia andaluza en este número se interpreta de la misma forma que los términos andaluces que aparecen en algunas ocasiones en el libreto –cuando no hay ningún personaje procedente de Andalucía–, y que comentamos en el apartado anterior. Aquí lo andaluz se entiende como sinónimo de popular y de español, perpetuando una sinécdoque alimentada fuera y dentro de España durante todo el siglo XIX.

Esta obra, considerada uno de los ejemplos de Verismo en España, nos muestra el complejo desarrollo de esta corriente en nuestro país, que se manifiesta lejos de los principales teatros, como el Teatro Real de Madrid o el Liceo de Barcelona. Las obras veristas tienen lugar, especialmente, en los teatros de zarzuela donde, como explica Iberní, “el género chico parece ser caldo de cultivo para la sensibilidad verista”²⁵. En este sentido, es lógico que el estreno de *La cara de Dios* tuviera lugar en el Teatro Parish, al igual que ocurriría con otros títulos del mismo autor que pueden adscribirse al Verismo, como es el caso de *Curro Vargas* (1898) y *La Cortijera* (1900).

²⁵ IBERNÍ, L. G. (2001), “Verismo y realismo en la ópera española”, en Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, Emilio Casares Rodicio (coords.), *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia vol.2*, Madrid, ICCMU, p. 217.

RECEPCIÓN

Los primeros anuncios del estreno de *La cara de Dios* se publican en septiembre de 1899, en *El Nacional*, que informa de algunas obras que se representarán en la próxima temporada del Teatro Parish, entre las que se encuentra *La cara de Dios*. A lo largo de octubre, vemos noticias similares en periódicos como *El Día*, *El Español* o *La Época*. Finalmente, *La Correspondencia militar*, el 27 de noviembre, anuncia el estreno para el día siguiente.

Las primeras críticas a la obra aparecen el día después del estreno. Destacamos la que aparece en *La Correspondencia de España*, firmada por el dramaturgo Ricardo Blasco (1852-1917). Alaba el texto de Arniches, especialmente el dramatismo del segundo acto, y cómo la música de Chapí acompaña esta acción dramática. El autor de esta crítica deja constancia de que algunos espectadores ven similitudes entre *Juan José* (1885) de Dicenta y *La cara de Dios*, aunque Blasco no está de acuerdo con esta interpretación. Alaba especialmente la construcción del personaje de Doroteo, y la actuación de Mesejo, a quien define como “el héroe de la noche”.

La música de Chapí es igualmente resaltada por Blasco, que sirve para “animar un cuadro, darle mayor colorido, unir escenas”²⁶. La labor de Chapí fue también apreciada por el público del estreno, repitiéndose el prelude del tercer acto. Sin embargo, Blasco destaca especialmente el dúo de Ramón y Soledad del segundo acto, que además fue brillantemente interpretado.

En su crítica escrita en *La Correspondencia militar* el 29 de noviembre, Serrano de la Pedrosa (1855-1926) alaba la obra por su hermosura y su novedad, “sin molde teatral conocido y sin lenguaje dramático”. Destaca especialmente el carácter realista de la obra: “realismo de expresión de aquellos albañiles que viven, hablan, aman, odian y se apuñalan como se vive y se habla en la calle y entre la gente de carne y hueso”²⁷. El público quedó igualmente satisfecho, mostrando su entusiasmo con una gran ovación dedicada tanto a la obra como a los intérpretes, especialmente a José Mesejo. En lo que respecta a números concretos, el periodista resalta todo el primer acto, por la unión de elementos trágicos y cómicos, así como el dúo entre Soledad y Ramón. Vicente Sanchís y Guillén (1847-1907), en su crítica en *El Día*, vuelve a resaltar los mismos aspectos, alabando a la obra y a los

²⁶ *La Correspondencia de España*, 29/11/1899, p. 3.

²⁷ *La Correspondencia militar*, 29/11/1899, p. 3.

intérpretes, así como la escenografía. Sobre la partitura, felicita a Chapí por haberse contenido y haber puesto en música únicamente aquellas escenas que era necesario escuchar musicalizadas. Destaca especialmente el dúo de Ramón y Soledad y el prelude del tercer acto.

De la crítica de *La Época* escrita por Francisco Fernández Villegas consideramos especialmente interesantes sus elogios sobre el carácter “genuinamente madrileño y, por consiguiente, español”²⁸ de la obra de Arniches y Chapí. La crítica hace un repaso de todo el argumento, y califica como innecesarios muchos de los números cómicos que tanto valoraban otros autores.

El Español, aunque informa del gran éxito que tuvo la obra entre el público, comenta algunos aspectos negativos que ve en el texto y en la partitura. Para esta crítica, el libreto está plagado de convencionalismos, y la música de Chapí no es brillante, a excepción del dúo de Soledad y Ramón. La crítica de Pereira en *El Nacional* también presenta una opinión negativa de algunos aspectos de *La cara de Dios*. Ve en su texto falta de realismo y naturalidad, y comenta que Arniches debería haber seguido el modelo de *Juan José* de Dicenta. Por otro lado, Costa, en *La Opinión* considera que el texto de Arniches tiene elementos de la escuela naturalista. *El Mundo naval ilustrado* comenta también la relación de *La cara de Dios* con el naturalismo y, sobre todo, el teatro social: “Las figuras que intervienen en esta obra pertenecen al pueblo; es drama de chaqueta... y no está de más observar cómo las corrientes del moderno gusto en el teatro llevan a los autores a eliminar de las zarzuelas la levita y el frac; diríase que la música no se aviene con tales prendas”²⁹.

Son escasos los comentarios hacia la música en sí. Destacamos los de Alfonso Pérez Nieva, que la define como “modernista, de orquesta, de efectos instrumentales, muy colorista y predominantemente descriptiva”³⁰. *La Correspondencia de España* señala, el 4 de diciembre de 1899, las influencias wagnerianas del dúo entre Soledad y Ramón, por su carácter parlante y “porque la orquesta va al espíritu y nos da idea de luchas morales, nos muestra al hombre interior”³¹. La crítica alaba el carácter intimista de un número tan

²⁸ *La Época*, 29/11/1899, p. 1.

²⁹ *El Mundo naval ilustrado*, 01/12/1899, p. 16.

³⁰ *La Dinastía*, 03/12/1899, p. 1.

³¹ *La Correspondencia de España*, 04/12/1899, p. 1.

dramático. En él intervienen casi únicamente, como ya hemos visto, las cuerdas con sordina y algunos instrumentos de viento.

Queda patente, por lo tanto, el gran éxito de la obra, que contó también con una parodia, titulada *¡A cuatro y a dos!*, escrita por Gabriel Merino. *El Español* nos informa el 1 de diciembre de 1899 de que la nueva obra está ya a punto de terminarse.

Este título de Arniches y Chapí se mantuvo en cartel durante algunos años más, con gran éxito, como confirma que en mayo de 1900 lo encontremos programado en el Teatro Eldorado de Barcelona, en el beneficio de José Capsir (Imagen 1) y al año siguiente, en mayo de 1901, en el beneficio de Enrique Gil, primer actor y director del mismo Teatro Eldorado de la Ciudad Condal.

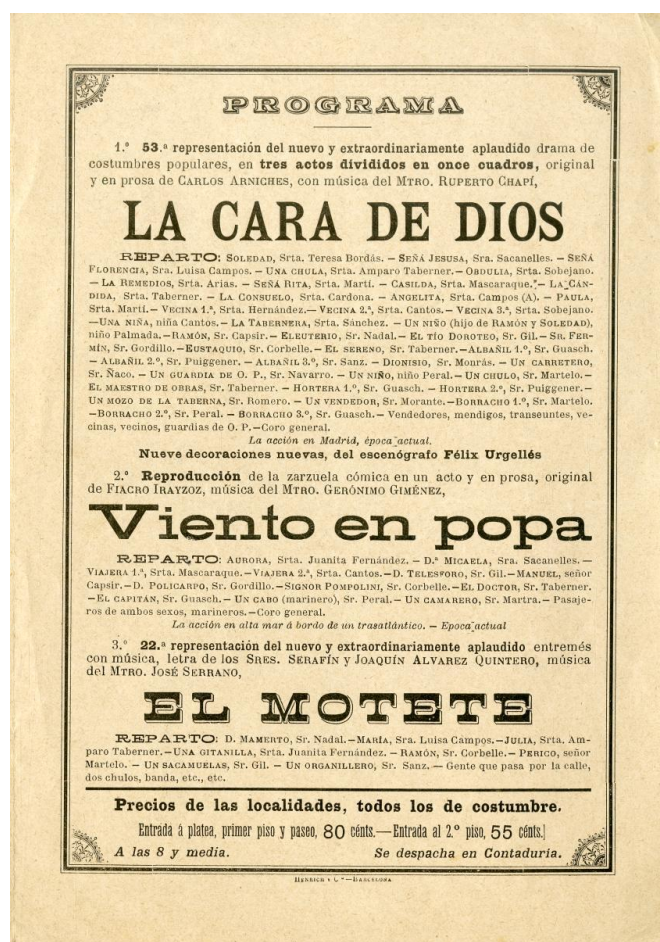


Imagen 7. Cartel anunciador de la interpretación de *La cara de Dios* en el beneficio de José Capsir.

Escena Digital de Catalunya. MAE. Institut del Teatre³².

³² Acceso: <https://escena.cdmae.cat/entities/document/b77df91b-2a0c-4737-95ca-4fd7245f38b1>

[Consultado 20/04/2025].



Imagen 8. Cartel anunciador de la interpretación de La cara de Dios en el beneficio de Enrique Gil.

Escena Digital de Catalunya. MAE. Institut del Teatre³³.

³³ Acceso: <https://hdl.handle.net/20.500.12268/315015> [Consultado 20/04/2025].

CAPÍTULO 2

LA CORTIJERA (1900)

La Cortijera es un drama lírico en tres actos con música de Ruperto Chapí y texto de Manuel del Paso y Joaquín Dicenta. Cuenta la historia de Rosario, enamorada del torero Manuel, pero que está prometida con el vaquero Rafael, ganadero de los toros de las corridas de Manuel. Paralelamente encontramos a Garrocha, trabajador que siente envidia del buen puesto que Rafael ha logrado gracias a los favores del Marqués, de los que Garrocha se cree más digno.

La obra, que se ubica entre 1829 y 1830, comienza cuando Rosario descubre que sus sentimientos hacia Manuel son correspondidos, mientras ambos se encuentran en Madrid para asistir a una corrida de toros en la que participa Manuel, que coincide con la fiesta de San Isidoro. Garrocha, que los ha visto juntos y sospecha que están enamorados, se lo dice a Rafael, y el vaquero comienza a dudar de que Rosario quiera casarse con él. Mientras piensa esto, los personajes esperan a que Manuel salga al ruedo, y nos enteramos, por boca de Rafael, de que, en una ocasión, ha salvado al torero de morir a manos del toro. Se quedan solos Rosario y Manuel antes de la corrida, pero los encuentra Varillas, el banderillero del torero. Se lanzan los dos al ruedo y Manuel sale gravemente herido. Los personajes se arremolinan a su alrededor y Rafael, al ver el dolor de su prometida, tiene aún más claro que está enamorada del torero.

Con el comienzo del segundo acto, que transcurre en el cortijo del torero, descubrimos que Manuel se ha recuperado. Rafael tiene miedo de corroborar sus sospechas, diciéndole a Garrocha que, si se confirma el amor entre Rosario y Manuel, matará al torero. Los dos enamorados pueden por fin verse a solas, y Manuel le promete a Rosario que, aunque debe marcharse unos días, volverá para estar con ella. Paralelamente, Varillas y Carmela –la hermana de Manuel– deciden casarse, y el banderillero le pide la mano a José –padre de Carmela– que acepta. Finalmente, Rafael consigue hablar con Rosario a solas, que le confiesa su amor por Manuel. El prometido jura vengarse de los dos. Mientras discuten, llega Manuel, y el vaquero y el torero luchan acaloradamente.

El tercer acto se desarrolla al día siguiente, en una plaza cercana al cortijo, en la que se celebra una fiesta, y en la que esa noche se encenderán las hogueras de San Juan. El

coro comenta que no se ha visto a Rafael desde la noche anterior, y sospechan que está tramando un plan contra Manuel. Todos los personajes le dan la espalda a Rosario por sus acciones, y Manuel, viendo sufrir a su amada por el trato de los habitantes del cortijo, le pide que se escape con él al día siguiente, con el amanecer. Garrocha ha escuchado esta conversación sin ser visto y, cuando esa noche regresa Rafael, le cuenta el plan de los dos enamorados.

A la mañana siguiente, justo cuando Manuel y Rosario se preparan para partir, Rafael los sorprende. Rosario, asustada, se desmaya, y los dos hombres se batan en duelo. Cuando Rosario despierta, ve que Manuel ha muerto. Rafael, satisfecho tras llevar a cabo su venganza, decide dejar con vida a Rosario, para que sufra la muerte de su amado.

Tabla 3. Estructura de *La Cortijera*, con las escenas del libreto y los números musicales

ESCENAS	ACTO I
I	• Coro del pregón [nº 1]
II	• [Hablado]. Rosario, la <i>Señá</i> Prudencia, Carmela, Manuel, Sr. José, Varillas, Isidoro e Ignacio
III	• [Hablado]. Manuel, Rosario, Carmela y Prudencia
IV	• [Hablado]. Rosario, Carmela, Garrocha y Frasquito
V	• Garrocha, frasquito y Varillas
VI	• Dúo cómico, “¡Ni por Dios ni por los Santos me da el vestío!” . Varillas y <i>Señá</i> Prudencia [nº 2]
VII	• [Hablado]. Rosario, Rafael, <i>Señá</i> Prudencia, Garrocha y Frasquito
VIII	• [Hablado]. Rosario, Rafael, <i>Señá</i> Prudencia, Ignacio, Isidro, Señor José y Varillas
IX	• [Hablado]. Rosario, Rafael, <i>Señá</i> Prudencia, Ignacio, Isidro, Señor José y Manuel
X	• [Hablado]. Los mismos
XI	• Dúo, “Rafa está loco por tu persona” . Rosario y Manuel [nº 3]
XII	• [Hablado]. Manuel, Rosario y Varillas
XIII	• [Hablado]. Manuel, Rosario y Varillas
XIV	• [Escena y Caleseras] Coro. “Anda, vámonos pronto” [nº 4]
XV	• [Hablado]. Rosario, Carmela, <i>Señá</i> Prudencia y Señor José
XVI	• Monólogo de Rosario [nº 5]
XVII	• Final 1º . Rosario, Carmela, <i>Señá</i> Prudencia, Señor José, Frasquito, <i>Señá</i> Rita y coro
XVIII	• [nº 5]
	ACTO II
I	• Coro de los columpios y Copla andaluza [nºs 6 y 6bis]
II	• [Hablado]. <i>Señá</i> Prudencia, Señor José, mozos 1ª y 2ª y Carmela
III	• [Hablado]. <i>Señá</i> Prudencia, Señor José, mozos 1ª y 2ª, Carmela, Rafael y Garrocha
IV	• [Hablado]. <i>Señá</i> Prudencia, Señor José, Rafael y Garrocha
V	• [Hablado]. Rafael, Garrocha y Varillas
VI	• [Hablado]. Carmela, Varillas y Manuel
VII	• [Hablado]. Manuel, Varillas, Rosario y Carmela

VIII	• Cuarteto, “Macetita de albahaca”. Manuel, Varillas, Rosario y Carmela [n° 7]
IX	• [Hablado]. Rosario, Carmela, <i>Señá Prudencia</i> , Manuel, Varillas, Sr. José y mozos 1 y 2
X	• Dúo del petitorio. Señor José y Varillas [n° 8]
XI	• Hablado. Señor José, Varillas y <i>Señá Prudencia</i>
XII	• Escena del encierro. Rosario, Carmela, <i>Señá Prudencia</i> , Manuel, Sr. José, Varillas, coro, Rafael, Garrocha, Frasquito y tres vaqueros [n° 8]
XIII	• [Hablado]. Rosario y Carmela
XIV	• [Hablado]. Rosario y Rafael
XV	• [Hablado]. Rosario, Rafael y Manuel
XVI	• Final 2º, coro y oda a la luna. Rosario, Manuel, Rafael, Sr. José, Varillas, Garrocha, coro <i>Señá Prudencia</i> y Carmela • Final 2ª, boleras. [Los mismos] • Escena de la amenaza. [Los mismos]
ACTO III	
I	• Coro, “Echa al montón más ramas”, Boleras y Escena de la amenaza [n°s 10a, b y c]
II	• [Hablado]. Rosario, <i>Señá Prudencia</i> y Señor José
III	• [Hablado]. Rosario y Manuel
IV	• [Hablado]. Rosario, Manuel y Garrocha
V	• [Hablado]. Rosario, Manuel, Garrocha, Carmela y Varillas
VI	• [Hablado]. Rosario, Manuel, Carmela, Varillas y coro
VII	• Coro La candelera. Rosario, Carmela, Manuel, Varillas y coro [n° 11] • [Hablado]. Mozos, Manolo y Garrocha
VIII	• [Hablado]. Rosario, Carmela, Manuel, Varillas y Garrocha
IX	• [Hablado]. Rafael y Garrocha
X	• Romanza, “Cuando la <i>lus</i> despunte”. Rafael [n° 13]
XI	• [Hablado]. Rafael, Mozas y mozos
XII	• Coro, “Nochesita de San Juan” e Interludio [n° 14a] • Dúo, “¿Eres tú?” , Rosario y Manuel [n° 14b] • Terceto y final 3º. Rafael, Rosario, Manuel y coro [n° 14c]

La obra tiene tres actos, divididos en dieciocho, dieciséis y doce escenas respectivamente, así como dieciséis números musicales. Los personajes con fragmentos cantados son el pregonero, Varillas, la *Señá Prudencia*, Manuel, Rosario, Carmela y el Señor José. A esto se suma el coro, que tiene gran importancia en la obra, con números al comienzo y final de cada acto, así como en otros puntos de la acción, como vemos en la escena XIV.

Tabla 4. Personajes cantados del estreno de *La Cortijera* (1900)

Personaje	Intérprete
Rosario	Carmen Domingo (Soprano)
Carmela	Vicenta Silvestre (soprano)
La Señá Prudencia	Pilar Galán (Mezzosoprano)
El Señor José	Miguel Soler
Manuel, el Rondeño	Manuel Figuerola (tenor)
Rafael	Valentín González (barítono)
Garrocha	Rafael Lara
Varillas	José Gamero (tenor)
Un pregonero	Sr. Marco

Tabla 5. Resto de personajes del estreno *La Cortijera* (1900)

Personaje	Intérprete
Mozas	Srta. Pérez y Guillot
Isidro	Ramón Navarro España
Ignacio	Sr. Gaye
Frasquito	Sr. Rubio
Mozos	Sres. Marco y Vera
un calesero	[desconocido]

LIBRETO

Dramaturgia

El texto de *La Cortijera* es obra de Joaquín Dicenta (1862-1917) y Antonio Paso y Cano (1864-1901). Estos dramaturgos ya habían colaborado con Chapí en *Curro Vargas* (1898). Chapí ya había musicalizado textos de Dicenta, pero para esta obra recurren a Paso por su sensibilidad y capacidad de expresar sentimientos al escribir poesía. Vemos similitudes entre *Curro Vargas* y *La Cortijera*. Destaca el lenguaje, que en los dos casos imita el habla andaluza, los elementos del drama rural y el argumento desarrollado, una vez más, sobre un triángulo amoroso, con un desenlace trágico. En cuanto a la estructura, hay un paralelismo claro entre el lamento de Soledad en la escena IV del primer acto de *Curro Vargas* y el monólogo de Rosario en la escena XVI del primer acto de *La Cortijera*. Al igual que ocurre en *Curro Vargas*, *La Cortijera* presenta una mayor cantidad de escenas cómicas, y el elemento dramático se desplaza al final del acto, con la amenaza.

La búsqueda de elementos comunes con *Curro Vargas* se debe al gran éxito que la obra de 1898 había logrado, que los libretistas y el compositor querían replicar. Así, Iberní comenta que en *La Cortijera* “es perceptible una sensación de segunda parte”³⁴ con respecto a *Curro Vargas*.

Antes de la elaboración de estos libretos, Manuel Paso y Joaquín Dicenta habían coincidido dentro de un grupo de jóvenes denominado Gente Nueva, que en 1895 fundó la revista *La Democracia Social*, de efímera vida, pues tan sólo duró un mes. En 1897, se embarcan en otro proyecto con la publicación de la revista *Germinal* –título que ya es un manifiesto, al remitir a la novela homónima de Zola de 1885–. Este semanario, con contenidos culturales y políticos, en el que escribieron autores como Valle Inclán, Pío Baroja, Eduardo Zamacois o Vicente Blasco Ibáñez, plasmaba el ideario combativo de grupo, una ruptura con el pasado y deseos de modernidad. La crítica a la Restauración y la política burguesa, y la defensa de la libertad en el arte, al que consideran capaz de producir la revolución social, son algunos de sus postulados principales³⁵.

En cuanto a su producción literaria, Dicenta presenta en sus obras una clara influencia del naturalismo de Zola, llegando incluso al teatro social. Por este motivo, en la *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana* se le incluye dentro de los autores de la “generación realista”, y uno de los representantes del drama social³⁶. Sus contemporáneos le comparan con autores como Zola o Victor Hugo.

La personalidad de Manuel Paso, “desengañada y bohemia”³⁷, tiene una gran influencia sobre su producción literaria. Su obra, dispersa en distintas revistas literarias y publicaciones periódicas, incluye narrativa y, especialmente, poesía, que presenta rasgos modernistas. Las canciones populares son un elemento recurrente en su obra, tomando literalmente sus versos o utilizándolas de inspiración por su sencillez y naturalidad. Entre

³⁴ IBERNÍ, L. G. (1995), *Ruperto Chapí...*, p. 315.

³⁵ Sobre *Germinal*, véase THION SORIANO-MOLLA, Dolores (2014), “La revista *Germinal*, crisol de estéticas”, *Anales* nº 26 (Ejemplar dedicado a: *Revistas Literarias Españolas e Hispanoamericanas (1869-1914)*), coord. por M. Á. Auladell Pérez pp. 499-519.

³⁶ RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros y PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe (2019), *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, 1ª ed., Madrid, Edaf.

³⁷ MURILLO RUBIO, Juana (2013), “La poética de Manuel Paso Cano”, Emilio Peral Vega, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, p. 39 <<https://docta.ucm.es/entities/publication/4942633c-ffd9-4beb-a499-0c194cd129f2>> [Consultado 04/05/2025].

su producción teatral encontramos más de 200 obras, muchas de ellas obras de teatro lírico –las más destacadas *Curro Vargas* y *La Cortijera*– y algunas piezas habladas, como *Después del combate* (1890), con la colaboración de López Ballesteros.

El elemento central de *La Cortijera* es la pasión desmedida e irracional que siente Rafael por Rosario, y que le lleva a cometer el crimen del final de la obra. Este tipo de conflictos son frecuentes en la obra de Dicenta, como es el caso de *Juan José* (1985) o *Curro Vargas* (1898), en la que también colaboran Dicenta, Paso y Chapí. Juan José, personaje de la obra homónima, presenta algunos paralelismos con Rafael, puesto que ambos son abandonados por la mujer que aman cuando esta se enamora de otro hombre. En los dos casos, el ascenso supone una mejora en el estatus social, pero no es este el motivo de la relación, sino que parece primar la pasión. La pérdida de la mujer amada para estos personajes supone una humillación que desencadena una acción violenta tanto en *Juan José* como en *La Cortijera*. Algo similar ocurre en obras como *Aurora* (1902), *El crimen de ayer* (1908) o *El señor feudal* (1896). Todos estos títulos presentan características de la literatura realista y, a *El señor feudal*, Pedraza (2011) la considera un ejemplo de drama social, al igual que *Juan José*, precedente del género.

En cuanto a la organización del drama, Ada del Moral Fernández³⁸ observa dos estructuras paralelas en cada acto, localizándose el clímax dramático al final de cada uno. El primero termina con la corrida de toros en la que Manuel ha salido herido, el segundo con una fiesta en la que Manuel y Rosario bailan juntos, provocando la indignación del resto de los personajes y la escena de la amenaza. Finalmente, el tercer acto concluye con la muerte de Manuel.

³⁸ DEL MORAL FERNÁNDEZ, María Ada (2021), “Joaquín Dicenta: su teatro y el grupo de la gente nueva”. Javier Huerta Calvo, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid. <<https://docta.ucm.es/entities/publication/f8a12ee0-d59e-47b1-84b4-a0671a8909e5>> [Consultado el 20/04/2025].

CARACTERÍSTICAS DEL LIBRETO

Aunque el primer acto de la obra se desarrolla en Madrid, los personajes son de origen andaluz, y los dos actos siguientes tienen lugar en un cortijo ubicado en Andalucía, y en una plaza cercana al mismo. El registro lingüístico de los personajes indica al espectador su procedencia y su clase social, buscando el realismo y la verosimilitud, pero cayendo muchas veces en estereotipos y representaciones caricaturescas. Esta representación de la forma de hablar popular es una característica de las obras veristas. Los autores comprendían que, para representar de forma realista los hechos y los personajes, el lenguaje de la obra no podía ser el del libretista. Se manifiesta de esta forma en títulos veristas italianos, siendo muy representativos los libretos escritos por Giovanni Vega, pero también en el teatro naturalista francés, puesto que la importancia de la adecuación del lenguaje al origen de cada personaje es detallado por Zola en su ensayo de 1881 *Le naturalisme au theatre: les theories et les exemples*.

Al contrario que en *Curro Vargas*, donde encontrábamos personajes de distintas clases sociales, en *La Cortijera* todos ellos son andaluces de bajo estrato social, por lo que están presentes en toda la obra los andalucismos y los vulgarismos. Así, a pesar de que Manuel haya conseguido cierto reconocimiento social como torero, era un huérfano al que habían recogido el Señor José y la Señá Prudencia, tíos de Rosario que va a vivir con ellos al fallecer su madre. Rafael es el mayoral del marqués, cargo que ha conseguido tras años trabajando para dicho señor.

En el texto del libreto encontramos muchos ejemplos de seseo, como “grasias”, “asme”, “plasa” o “maldisiendo”, o la aspiración de la h inicial en “jundirse” o “jable”. Otro de los rasgos fonéticos andalucistas más característico es el rotacismo o intercambio de la /l/ por la /r/, usando “er” por el o “arma” por alma. Es también común la pérdida de la /d/ intervocálica, que se ve en las palabras “vestío”, “meresío”, “sentío” o “ganao”. Vemos también otros vulgarismos fonéticos, como la /b/ por la /g/ en “guena”.

Dicenta hace presentes también algunas características del habla coloquial o vulgar que se dan en muchas regiones de España, no sólo en Andalucía, como la eliminación de fonemas, como la /d/ al final de palabra (“majestá”), o el apócope en la preposición “para” (“pa”). Este fenómeno se ve también en “patá” (por “patada”), “táo” (por “todo”) o “tié”

(por “tiene”)³⁹. El origen humilde de los personajes es en ocasiones expresado directamente por ellos mismos, como ocurre con Garrocha al comienzo de la escena V: “*Dende niño me crié / a la vera del ganao / y toa la vía he pasao / al servicio del marquê*”⁴⁰.

Además de su ubicación en Andalucía, la acción se desarrolla –con excepción del primer acto– en un ambiente rural. El propio título de la obra nos lo indica, al ser el cortijo una construcción típica del mundo rural del sur de España, y la ocupación de Rosario, cortijera, es la de una “persona que cuida de un cortijo y vive de él”⁴¹. El carácter andaluz y rural de la obra no pasa desapercibido entre la crítica, como vemos en el comentario que aparece en *Campanas teatrales (Crítica dramática)* en 1901: “En *La Cortijera* se respira el ambiente de aquel país hermoso, y se abren los ojos con alegría ante aquel cielo espléndido, y se siente el calor de aquel sol del Mediodía que madura los frutos del campo y enardece la sangre de los hijos de aquella tierra”⁴².

El carácter popular y rural de *La Cortijera* se aprecia especialmente en algunos de los coros, como los que abren cada uno de los tres actos. En el primero de estos casos, se retrata el bullicio de la fiesta de San Isidoro mientras se escuchan las intervenciones del pregonero, que anuncia corridas de toros e invitaciones para los ciudadanos en el contexto de las celebraciones de la boda real de Fernando VII y María Cristina de Borbón, que tuvo lugar el 9 de diciembre de 1829. En el segundo acto, los personajes se divierten en un columpio cercano al cortijo; en el tercero, el coro alimenta las llamas de la hoguera de San Juan, en una plaza en las inmediaciones del cortijo. Como vemos en el comienzo de este tercer acto, se plasman en el drama las fiestas y costumbres populares, en este caso,

³⁹ Para el comentario sobre el lenguaje de *La Cortijera*, nos hemos basado en la clasificación del lenguaje de *Curro Vargas* realizada en DE LA VEGA MARTÍNEZ, Pilar (2016). “De la novela al drama lírico: de *El niño de la bola* a *Curro Vargas*. El lenguaje popular en la zarzuela”, en Espín Templado, De la Vega Martínez y Lagos Gismero (eds.), *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, Madrid, UNED, págs. 333-371.

⁴⁰ PASO, Manuel y DICENTA, Joaquín (1900), *La Cortijera*, Madrid, Mayor, p. 19.

⁴¹ Primera acepción del *Diccionario de la Lengua Española*, RAE, versión online. <<https://dle.rae.es/cortijero?m=form>> [Consulta: 20/03/2025].

⁴² Cit. por: MURILLO RUBIO, Juana (2013), “La poética de Manuel Paso Cano” Emilio Peral Vega, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, p. 78. <<https://docta.ucm.es/entities/publication/4942633c-ffd9-4beb-a499-0c194cd129f2>> [Consultado 04/05/2025].

las hogueras de San Juan. Esta festividad vuelve a estar presente con el encendido de la hoguera durante el Coro de la candelada, en la escena VII del tercer acto. Destaca también la representación de los momentos previos al comienzo de la popular y concurrida corrida de toros, que también vemos de la mano del coro.

Este mundo rural aparece representado detalladamente en la escenografía. Al comienzo del segundo acto, encontramos una detallada descripción del cortijo andaluz, cubierto de parras, con flores colocadas en las ventanas, que además se cubren con madreselvas. Se describen también los columpios en los que se encuentra el coro al comienzo del acto y el vestuario de los personajes. Destacamos las faldas de percal con volantes de las mujeres y las polainas andaluzas y pañuelos de hierbas de los hombres, prendas que evocan el ambiente rural andaluz. De la misma manera, en la escenografía del tercer acto se aprecia el cortijo a lo lejos, con un escenario lleno de palmeras y naranjos. En último plano, los espectadores observan la sierra, con caseríos y cortijos colocados escalonadamente.

Este detallismo escenográfico es característico del realismo teatral y el verismo, y está muy influenciado por la obra de los pintores realistas⁴³. Los propios autores de *La Cortijera* advierten de la importancia de respetar las indicaciones dadas en el libreto, al final de la didascalia inicial del acto tercero: “se ruega a los pintores escenógrafos que no descuiden ninguno de los detalles apuntados, por ser ellos, no sólo precisos a la acción dramática, sino en ocasiones parte integrante de la misma”⁴⁴. Todos los elementos de la escena están meticulosamente descritos, incluso se da importancia a la iluminación en algunos momentos, como en el tercer acto, con las hogueras de San Juan: “La luz de estas hogueras aumentará, disminuirá y se extinguirá a medida que las exigencias escénicas lo reclamen” y “una hoguera dispuesta de tal forma, que pueda remedar ir encendiéndose gradualmente, llegar a su intensidad, simulando llamas, y apagarse poco a poco hasta quedar completamente extinguida”⁴⁵. Todos los decorados habían sido pintados por Amalio Fernández, y se había construido una calesa en los talleres de Zacarías López. El vestuario fue diseñado por Gambardella.

⁴³ Véase KELKEL, Manfred (1984), *Naturalisme, Vérisme et Réalisme des l'opera*, París, J. Virm, p. 95.

⁴⁴ PASO, M. y DICENTA, J. (1900), *La Cortijera...*, p. 88.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 87.

El desarrollo de la trama en el campo, junto con las descripciones cuidadas en la escenografía y la imitación del habla andaluza o los vulgarismos son características que enmarcan a *La Cortijera* dentro del drama rural. A esto se suman otros aspectos del argumento, como la presencia de una protagonista femenina que provoca el conflicto central en la trama, una lucha que acaba con la muerte de algún personaje, en este caso, la de Manuel. Este modelo de personaje femenino es característico de la producción teatral de Dicenta, en el que las mujeres suelen tener una gran madurez a pesar de su juventud, y son fuertes psicológicamente. Vemos una evolución en estos personajes, cada vez más complejos en su psicología y dispuestos a enfrentarse al mundo que les rodea, como es el caso de Rosario, que rompe con su prometido y lucha por marcharse con el hombre que ama, aun en la España de 1829.

Es también propio del drama rural la importancia de la honra que en esta obra está igualmente presente; por un lado, se plantea la deshonor de Rafael cuando Rosario se enamora de otro hombre, y que sólo puede reestablecerse con el asesinato de Manuel; y, por otro, la honra de Rosario, elemento nuclear de la trama, que se ve mancillada al abandonar a su prometido. La protagonista se siente juzgada por el resto de habitantes del cortijo por este motivo, y el sufrimiento que le causan las habladurías es la razón que la insta a marcharse con Manuel. Al truncarse su huida con el final de la obra, Rafael condena a Rosario a vivir deshonorada y escuchando las críticas de quienes conocen lo sucedido: “Vive como vivir debes / sin sosiego, sin cariño / sin honra...”⁴⁶. De esta forma, la obra plantea la posibilidad de romper una promesa –en este caso, el futuro matrimonio de Rosario y Rafael– cuando las razones que la sustentaban han desaparecido –el amor de la protagonista hacia su prometido–. Esta posibilidad es duramente condenada, terminando con un destino peor que la muerte: la vida sin honra y lamentando el amor perdido. Así, *La Cortijera* sería una de las piezas en las que “la defensa del amor libre da sentido al drama”⁴⁷. Esta idea de la mujer criticada y rechazada por la sociedad rural –y, en otros casos, urbana– a causa de una relación amorosa considerada deshonrosa está presente en otras óperas veristas españolas y extranjeras, como *La Dolores* (1895), *Cavalleria Rusticana* (1889) o *Louise* (1900).

⁴⁶ PASO, M. y DICENTA, J. (1900), *La Cortijera*..., p. 116.

⁴⁷ DEL MORAL FERNÁNDEZ, Ada (2024), “La mujer en la obra de dos dramaturgos de la Europa finisecular: Henrik Ibsen y Joaquín Dicenta”, *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, nº 14, p. 219.

Rosario es castigada por sus deseos de libertad, que condenan los habitantes del mundo cerrado y rural representado en *La Cortijera*. Rafael, que asesina a Manuel, y Garrocha, que aviva los celos del primero con el deseo de verle caer, “son meros ejecutores de un mantra que a todos envuelve: la costumbre, que paga con la muerte a quienes quieren más libertad”⁴⁸.

Por otro lado, Rafael le advierte de los peligros de su amor hacia Manuel: “Manuel *pa* haser tabla rasa / de tu honra; yo *pa* guardar / tu honra y ponerle un altar / en mi pecho y en mi casa”⁴⁹. La propia Rosario se preocupa por este asunto, a causa de la inminente partida del torero: “no temo por mi honra / que entera te la di / pero te vas mañana...”⁵⁰. Por otro lado, el tóxico y enfermizo amor-posesión que siente Rafael hacia Rosario es otro elemento que suele encontrarse en el drama rural, muy característico de la literatura realista.

Como es común en el drama rural, no está presente en *La Cortijera* el conflicto de clases de manera central. En este género de obras se plasman en ocasiones las diferencias de clase, pero estas no generan el conflicto, además, esta obra plantea un asunto que se sitúa en la España del absolutismo fernandino, muy alejado ya de España finisecular, donde no cabe el planteamiento de lucha de clases de la sociedad contemporánea a Dicenta, Paso y Chapí. Como ya hemos visto, en *La Cortijera* todos los personajes tienen un origen humilde, como demuestra en su habla. Sin embargo, Manuel ha conseguido cierta fama y prestigio gracias a su trabajo como torero. En una conversación entre Rafael y Rosario él le pregunta por los motivos de su amor hacia Manuel, y se figura que es, justamente, por la fama del torero, frente al anonimato que conlleva el trabajo del vaquero: “¿Es la fama que *merese* / lo que motivos te ofrece / para preferirlo?” o “¿Qué guapo! ¿Qué *guen* torero! ¡*Pa* él, oles y palmas son! ¡Qué vale en *comparación* con él el pobre vaquero!”⁵¹.

⁴⁸ DEL MORAL FERNÁNDEZ, Ada (2021), *Joaquín Dicenta: su teatro y el grupo de la gente nueva...*, p. 229.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 76.

⁵⁰ PASO, M. y DICENTA, J. (1900), *La Cortijera...*, p. 61.

⁵¹ *Ibidem*, p. 76.

LA PARTITURA

Comentario general

En la música de *La cortijera* también encontramos similitudes con la de *Curro Vargas*. El dúo de tiple y tenor de la escena XI del primer acto, se corresponde con el que encontramos, también en el primer acto, en *Curro Vargas*. Lo mismo ocurre en el final del acto I, que en las dos obras tiene lugar con un coro y un concertante. El tercer acto de ambos títulos contiene también un interludio, una romanza de bajo y un dúo de tiple y tenor. La instrumentación también es prácticamente igual a la de *Curro Vargas*, eliminando solo el corno inglés y el clarinete bajo. Queda así una plantilla con flautín, dos flautas, dos clarinetes en Sib, dos fagots, cuatro trompas en Fa, dos cornetines en Sib, 3 trompas, tuba, timbales, bombo, platos, castañuelas, caja, triángulo, arpa y cuerda. Nos centraremos a continuación en los números de *La Cortijera* que nos parecen de mayor interés para este trabajo. Para un comentario general sobre la música de la obra, remitimos a las páginas 315-318 de la monografía de Iberní sobre *Ruperto Chapí* (1995).

El número 1 de la obra –el coro del pregón– comienza con un breve preludio de 55 compases, en Do Mayor. En la parte cantada por el coro encontramos una primera sección en esta tonalidad. Las primeras intervenciones del coro exponen una melodía popular, con figuración de corcheas, a unísono en las cuatro voces. Las cuerdas y el viento madera acompañan y doblan esta melodía. En el compás 80, justo antes de la entrada del pregonero, la textura orquestal cambia, y escuchamos ahora una escala de Do Mayor con un ritmo de semicorcheas, acompañada de un redoble, que anuncia la entrada de este nuevo personaje.

La melodía del pregonero imita la forma de declamar de las personas que se dedicaban a este oficio. De esta manera, escuchamos una melodía sencilla, conformada únicamente por saltos de 3ª y 5ª, y con la célula rítmica de corchea con puntillo y semicorchea, ritmo característico de los pregoneros. El acompañamiento es aún más sencillo, únicamente de corcheas, y escalas en semicorcheas acompañadas de la caja entre las frases del pregonero.



Ejemplo 6. Compases 78 a 87 del Coro del pregón en la reducción de voz y piano, en el que se observa el redoble de tambor y la melodía del pregonero, con su característico ritmo

Tras esta primera intervención, el coro responde al personaje, entonando la misma melodía que acaba de cantar el pregonero —imitando incluso el redoble del tambor—. Esta estructura de pregunta-respuesta entre el pregonero y el coro está presente durante toda la sección, en la que la célula rítmica antes comentada es la característica principal, así como la escala ascendente y el redoble de la caja antes de cada intervención del pregonero.

En el compás 168 comienza una segunda sección, con una melodía en La Mayor que termina en la tonalidad de Re Mayor, en la que se desarrolla el resto del fragmento. Desaparece la célula rítmica que veíamos anteriormente, con un nuevo material de valores más largos. La intervención del coro conforma el resto de esta segunda parte, y deriva de la melodía que acabamos de escuchar en el pregonero. Sigue mostrando el carácter popular inicial, con melodías por grados conjuntos y armonías, principalmente, de terceras y sextas.

Con la entrada del pregonero en el compás 235, el acompañamiento del viento madera pasa de un ritmo de corcheas —que, como al inicio, dobla la melodía del coro en algunas ocasiones— a las notas tenidas. Los violines completan este acompañamiento con intervenciones de corcheas, semicorcheas y fusas puntuales, alternadas con silencios. Todo esto sirve para dar sensación de libertad e improvisación

a la melodía del pregonero, muy cercana al habla, por la repetición constante de notas y el ritmo rápido. Tras una respuesta del coro con el mismo carácter, escuchamos las breves intervenciones habladas de Prudencia y José. Se cierra este fragmento con una última intervención del coro.

La siguiente sección se inicia con la intervención de Manuel en el compás 261, personaje del que llevan hablando el pregonero y el coro durante todo el número. Para llamar la atención sobre su melodía, la escuchamos sin acompañamiento orquestal. De esta sección, en la que regresa la célula rítmica del inicio, destacamos los redobles de caja y las onomatopeyas habladas del coro (cc. 280, 281, 282 y 285), así como el fragmento hablado de los compases 288 a 291. El número termina con la repetición de la melodía de los compases 190 a 228, intervención del coro perteneciente a la segunda sección.

El tercer número, dúo de tiple y tenor entre Rosario y Manuel, es uno de los momentos más importantes de este primer acto. Destacamos de él la búsqueda constante de reflejar con la música los sentimientos de los personajes, con un juego entre tonalidades mayores y menores y con elementos contrastantes en la orquestación y la armonía, que generan tensión y reposo.

El dúo comienza con una introducción en 6/8 y Re menor, con un motivo en violonchelos, violines, clarinetes y oboes en el que la presencia del adorno de tresillos evoca una sonoridad andalucista. La indicación, *con expresión*, adelanta el carácter emotivo que estará presente durante todo el número. El carácter andalucista se mantiene con las intervenciones de los cantantes, con el uso de la escala melódica de Re menor en la primera intervención de Manuel y los adornos en la melodía de los oboes de los compases 8 y 9, acompañada únicamente por notas tenidas en la cuerda. La orquestación que vemos en esta introducción, formada por la cuerda y, en algunas ocasiones, el viento madera, se mantendrá durante todo el número. Esta plantilla sencilla y escueta contrasta con el carácter emotivo y apasionado de los sentimientos que expresan los personajes.

Esta introducción termina en el compás 10, dando paso a una nueva sección en 3/8 de gran inestabilidad armónica. Las intervenciones de los cantantes, de carácter recitativo, se desarrollan sin intervención de la orquesta, únicamente con breves notas en las cuerdas entre una y otra, que nos ayudan a establecer centros tonales. Durante los compases 11 a 34, la música pasa por las tonalidades de Sol menor, Do menor y Lab Mayor, hasta

establecerse definitivamente Sol Mayor en el compás 35. Destacamos las intervenciones de los violines en los compases 22 y 28, con floreos de sonoridad andalucista.

El cambio de tonalidad a Sol Mayor coincide con la primera declaración de amor de Manuel hacia Rosario. En el compás 56, cuando los sentimientos del protagonista se vuelven más intensos, vemos un cambio a la tonalidad de Sol menor, y la intervención de la cuerda, que hasta ahora se había reducido a corcheas intercaladas por silencios o breves motivos andalucistas, se convierte ahora en compases con semicorcheas. Todo esto contribuye a aumentar la tensión del número.

En el compás 65 finaliza la primera intervención en estilo recitado, y comienza una melodía en Sol Mayor en la que Manuel expresa sus sentimientos, y que su amor por Rosario surgió en cuanto se conocieron. En este nuevo fragmento, que se extiende hasta el compás 160, el elemento central de la orquestación son las síncopas, que mantienen una sensación de tensión constante, a pesar de la sobria orquestación. Las síncopas también aparecen en la melodía de Manuel, como es el caso de los compases 115-116 o 128-129, y es justo en estos momentos cuando interviene el viento madera –con notas largas– aumentando así la tensión. Las escalas en la melodía de Manuel de los compases 121 a 125, que terminan en la dominante, contribuyen a crear este ambiente angustioso y pasional. La melodía de Rosario de los compases 92-113 mantiene el acompañamiento en síncopas de la orquesta y las intervenciones puntuales del viento madera. La utilización de la tonalidad de Sol menor, junto con elementos como los cromatismos de los compases 94 a 96, representan las dudas de Rosario sobre los sentimientos de Manuel. (“¿Será verdad, Dios mío? ¿Me mentirá este hombre?⁵²”). Toda esta sección, con las melodías de Manuel y Rosario, vuelve a repetirse justo después, entre los compases 114 a 159.

En el compás 160 comienza otro recitado en Sol Mayor, en el que la tensión se mantiene por las síncopas de la orquesta, y elementos en las voces como la progresión de dos compases (cc. 162-166) en la melodía de Manuel. En el compás 170 desaparece el ritmo de síncopas y comienza ahora un fragmento en el que destaca un motivo de semicorcheas en las cuerdas y el oboe, que coincide justo con el momento en el que Manuel coge de las manos a Rosario, y le pide que le escuche. Comienza ahora una

⁵² *Ibidem*, p. 34.

nueva melodía del torero (cc. 183-224) en la que vuelve a declarar su amor. El acompañamiento, menos dramático que en la primera melodía, lo conforma ahora la cuerda y el viento madera con corcheas al inicio de cada compás. Siguen presentes las síncopas, en algunos puntos de la melodía del cantante, como los compases 212-213, 214-215 o 218-219. Persisten también algunos elementos de la primera melodía, como las escalas ascendentes, que se aprecian en los compases 217 a 222.

El texto de la intervención de Rosario del compás 224 vuelve a mostrar sus dudas sobre la veracidad de los sentimientos de Manuel, a través de un descenso cromático. El torero le responde asegurando que no miente, con una melodía que muestra la brutalidad de sus sentimientos, que se manifiesta en el acompañamiento de semicorcheas en las cuerdas y la inestabilidad armónica de los últimos 12 compases de su intervención, llevándonos a la tonalidad de Do Mayor al inicio del siguiente fragmento.

Esta nueva sección coincide con el cambio de *tempo*, ahora *Andantino*. La melodía de esta última parte —que cantan Manuel y Rosario al mismo tiempo, con armonías de 6ª— es muy sencilla, por grados conjuntos, casi como escalas ascendentes y descendentes. En la orquesta vemos la melodía de los cantantes doblada en las flautas y el flautín, así como corcheas en la cuerda y notas largas en el arpa, que aparece ahora por primera vez en todo el número. Durante los compases 281 a 287 vemos una breve modulación a la región tonal de Mi menor, acompañada por el pedal de tónica de la tonalidad principal, Do Mayor. Durante los compases 289 y 290 vemos un momento de duda de Rosario, en la que intenta retirarse, pero Manuel la sujeta. Esta acción es acompañada por un acorde de Lab Mayor en el arpa, oboes y clarinetes, totalmente ajeno al entorno tonal en el que se encuentra, y que sirve para mostrar la ligera duda de la protagonista. La decisión de Rosario de quedarse de Manuel coincide con la resolución en la tonalidad principal de Do Mayor, y con el final del número.

En el número 5, monólogo de Rosario, la protagonista se imagina a Manuel mirándola mientras está toreando, y se alegra del amor que siente por el torero. Escrito en 3/4, el número comienza en la tonalidad de Lab menor. Los giros de la melodía y las constantes cadencias en la dominante nos acercan también al modo de Mib frigio, buscando una sonoridad andalucista.

Antes de la primera intervención de Rosario observamos un motivo orquestal de dos compases que se repite, con los grados V y VI de Lab menor. El acompañamiento de

trémolos en la cuerda sirve como colchón armónico de las negras que aparecen en oboes y clarinetes, precedidas cada una de ellas por una apoyatura, con un diseño españolizante. La melodía de Rosario, que comienza en el compás 15, está plagada de elementos con esta sonoridad andalucista, como es el floreo de tresillo del compás 19, coincidiendo con la cadencia andaluza, o la alternancia del ritmo binario y ternario, como se observa claramente en el compás 24, con el ritmo de corcha con puntillo, semicorchea, negra y tresillo de corcheas, que ha estado precedido por dos compases de tresillos.

En el compás 24 comienza una nueva melodía en la tonalidad de Si menor. El reposo constante en la dominante y los giros melódicos evocan de nuevo sonoridades andalucistas, cercano al modo frigio, en este caso de Fa. Están presentes también los floreos que veíamos en la melodía anterior y la alternancia entre el ritmo binario y ternario, con gran cantidad de tresillos. La cuerda continúa con el acompañamiento de trémolo, con algunas intervenciones de corcheas en *pizzicato*. Ambos elementos, unidos a la sonoridad andalucista del número, recuerdan al rasgueo y el punteo de la guitarra, respectivamente. Además, la presencia de valores largos en el trémolo proporciona libertad rítmica a la melodía de Rosario, que, junto con los valores irregulares como tresillos, genera en el espectador una sensación de improvisación.

En el compás 35 volvemos a ver un cambio de tonalidad, ahora a Sib Mayor. Los elementos andalucistas disminuyen por la clara presencia de la tonalidad y distanciamiento de la modalidad, pero sigue manteniéndose en algunos rasgos como la alternancia entre el modo mayor y el menor (cc. 36 y 38). Encontramos también algunos floreos de tresillo (c. 43).

4

Si por que él es mi o, mi o pa siem pre; mi o y yo su ya,

mi al may mi vi a se rán pa el que so lo es vi a la que yo

Ejemplo 7. Compases 55 a 61 del Lamento de Soledad, en los que observamos la cadencia andaluza, el descenso cromático y la melodía con elementos andalucistas.

En el compás 49 se vuelve a la tonalidad de Si menor –o Fa frigio–, que se consolida claramente con las dos cadencias andaluzas de los compases 52 a 56, acompañadas en la melodía por floreos y ritmos irregulares de tresillos combinados con figuraciones binarias propias del compás. La orquestación de este fragmento presenta las mismas características de los compases anteriores, con un protagonismo de la cuerda, que interpreta notas largas intercaladas breves pasajes en *pizzicato*.

En el compás 57 comienza un descenso cromático en la armonía, desde el Do natural al Mib. Estas notas aparecen en las cuerdas graves con valores largos, mientras que los violines y las violas sirven como relleno armónico, también con notas tenidas. La melodía presenta un motivo cromático de un compás cuyo floreo de tresillo y reposo en la dominante proporcionan un sonido andalucista, que acompaña al descenso de la armonía.

Con la llegada del acorde de Mib Mayor, regresamos a la tonalidad de Lab menor, aunque el reposo en la dominante –con la que acaba el número– evoca de nuevo la sonoridad andalucista de Mib frigio. El final está formado por un ascenso de la voz en fusas que la partitura describe “como glisando y con gran delicadeza” y por una blanca,

acompañada de la indicación “prolongada a voluntad”. Todo esto, unido al acompañamiento de tresillos y seisillos en la cuerda, el arpa y el viento madera, vuelve a generar la sensación de libertad e improvisación en la línea melódica, también característico de la sonoridad andalucista.

Los ritmos irregulares, las armonías cromáticas y modales, así como la cuidada instrumentación, casi formada únicamente por las cuerdas, generan un número expresivo e intimista. A esto se suman las ricas indicaciones de matices, con multitud de *sforzandos* y cambios de *fortissimo* a *pianissimo* en sólo un compás. La tesitura de la voz se encuentra en un registro central para la soprano, propio de una tiple dramática, puesto que nunca supera el Sol agudo y desciende hasta el Mib.

El número 6 se corresponde con el coro de los columpios del inicio del acto II. El número comienza con una introducción orquesta, en la que los fagots y los violonchelos interpretan una melodía de carácter andalucista que escucharemos en el coro justo después. Aunque estamos en la tonalidad de La Mayor, esta primera melodía presenta giros en La menor, y elementos como la cadencia andaluza o el tetracordo descendente son los que confieren a la melodía su sonoridad andalucista. Un ejemplo de esto se ve en los compases 15 a 18, con una escala de Mi frigio cada uno.

Tras escuchar esta melodía repetida en el coro, comienza una segunda frase (cc. 24-41) que pasa por las tonalidades de La Mayor y Re Mayor para terminar con una semicadencia de Fa# menor, tonalidad de la siguiente sección. En este fragmento encontramos algunos elementos que estarán presentes a lo largo de la obra, como la escala cromática descendente de las flautas en el compás 34.

El comienzo melodía de esta sección A se presenta en los bajos, acompañada únicamente por notas tenidas en la cuerda y el viento madera. Tiene una segunda frase, ahora en los tenores, con el mismo acompañamiento, y que presenta una sonoridad andalucista por el tetracordo descendente, típico de la cadencia andaluza, que vemos en la melodía. Este tema pasa por las voces de bajo, tenor y tiple, y se intercala con una escala cromática de Fa, acompañada de la onomatopeya “uy” en el coro. Este motivo busca imitar el movimiento oscilante del columpio.

El compás 63 marca el inicio de la sección B (cc. 63-75), que busca el contraste con el fragmento anterior al utilizar la tonalidad de Fa# Mayor. El elemento central de la

melodía es un motivo formado por el acorde de tónica desplegado y un floreó. La célula se alterna entre todas las voces.

Después de este fragmento, vuelve a escucharse el mismo material melódico de las dos secciones anteriores, encontrándonos así con A' (cc. 76-93) y B' (cc. 94-105). En el compás 106 comienza una nueva sección, que continúa en el tono de B' –Fa# Mayor–. La melodía es sencilla, con intervenciones del coro en textura homofónica, armonías por terceras y sextas, y únicamente utilizando los grados V y I. Las escalas descendentes en semicorcheas de las flautas, oboes y clarinetes. Tras unas intervenciones del coro y Carmela y Varillas, escuchamos de nuevo la melodía de la sección A (cc. 139-160).

El número termina con una sección en Si Mayor (cc. 161-183), en el que el bajos y tenores –y más tarde tiples– cantan en una textura homofónica similar a la de la sección C. En los últimos compases se repite la escala cromática que simula el movimiento del columpio, y que tanta importancia tiene a lo largo del número.

Destacamos el número 6 bis, una copla andaluza que canta Carmela al comienzo de la escena III, cuando, tras hablar de su forma de vestir sencilla, canta los siguientes versos: “ropero, váyase *osté* / y no me traiga más ropa / que me ha dicho mi serrano / que tanta ropa le estorba”⁵³. Esta melodía forma parte de la acción, y se escucha sin acompañamiento orquesta. De carácter sencillo y popular, este número en Do Mayor de 16 compases se divide en dos frases de 8 compases cada una. La primera consta de un motivo sencillo, de corcheas y negras por grados conjuntos, que se escucha dos veces. La segunda frase está formada por un nuevo motivo, con las mismas características del anterior, que se escucha tres veces, transportado en cada una de ellas una 2ª M descendente. Llama la atención la ausencia de elementos andalucistas en este número, a pesar de su denominación, “copla andaluza”.

El número 10, que se corresponde con el final 2º, coro y oda a la luna, se interpreta en la escena XVI del segundo acto, durante la cena y el baile. El primer fragmento del coro (cc. 4-78) se intercala con frases de José y Prudencia, y todos los personajes de la escena muestran su alegría por la celebración de la cena. El coro, en Re Mayor, muestra las características que habíamos visto en números similares: de corte popular, con melodías sencillas, por grados conjuntos y armonías principalmente de terceras y sextas, y un

⁵³ *Ibidem*, p. 54.

registro no muy amplio. La orquesta sirve generalmente como acompañamiento, con un ritmo de corcheas. Su intervención más destacable se da en el compás 29, con una escala cromática descendente mientras el coro está en silencio bebiendo un vaso de vino. Justo antes de esta acción, el coro tiene un breve fragmento hablado (cc. 25-28).

En el compás 54, con el silencio de los personajes, la partitura nos indica la entrada de la luna (“comienza a aparecer la luna que pronto irá llenando el escenario”). Justo en ese momento, la música de la orquesta modula brevemente a Si menor, como muestra el ritmo de semicorcheas, casi como un floreo, que va pasando por los violines, violas, flautas, clarinetes y oboes (cc. 54-57).

Con la entrada del coro en el compás 70, ya en Re Mayor, la orquesta desaparece, y cuando entonan la frase “¡Qué hermosa es la luna!”, escuchamos una breve inflexión a la tonalidad de Re menor, que termina con un adorno de tresillo. Este cambio en la tonalidad y la textura orquestal llaman la atención del espectador, y anticipan la oda a la luna que cantarán Manuel y Soledad a partir del compás 79 al 101.

Con la entrada del torero la tonalidad vuelve al modo menor, ahora con Si menor. Vemos varios elementos en la melodía que la dotan de una sonoridad andalucista, como las continuas cadencias en la dominante, los adornos al final de la frase y la alternancia entre el modo menor y el mayor, usándose este justo en los cierres de la melodía. La expresividad de este canto a la luna, en el que Manuel alaba la belleza de este cuerpo celeste (“¡Qué hermosa es la luna pa quien amante es!”), se muestra a través de los floreos, los ritmos irregulares, los acentos y los matices. El carácter emotivo del número se aprecia especialmente durante la intervención de Rosario, que teme la ira de Rafael. Su melodía —que presenta las mismas características que la entonada por Manuel— va acompañada de indicaciones como “con acento agitado y dramático”, “con mucha tristeza” o “con angustia”. En Rosario, la frase “¡Qué hermosa es la luna!” pasa a ser “¡Qué triste es la luna!”.

La nueva intervención del coro cambia el carácter intimista y reflexivo de la música de Rosario y Manuel por el tono festivo que veíamos al principio del número, ahora en la tonalidad de Mi Mayor. La orquesta también cambia el carácter del acompañamiento, pasando de notas largas durante las intervenciones de los amantes a una figuración más breve y *staccato* durante la actuación del coro. Vemos algunas reminiscencias del a fragmento de Rosario y Soledad en los compases 125 a 127, con

la frase “¡Qué hermosa es la luna!” cantada ahora por el coro, Carmela y Varillas, en Mi menor. La tonalidad mayor y el carácter alegre regresan en el compás 128, y se mantienen hasta 138.

En el compás 139 tiene lugar la intervención de Rafael, que se anuncia con una modulación al tono de La menor y un diseño melódico de fusas en los violines y clarinetes. La trágica melodía de Rafael –que va acompañada de la indicación “enérgico y dramático”– vuelve a presentar elementos españolizantes como la cadencia andaluza (cc. 140-143) o los adornos y ritmos irregulares (cc. 142, 143 y 148). Termina su intervención con la frase “¡Qué *guena* es la luna *pa* quien odia bien!”, sin acompañamiento orquestal y con una semicadencia en la dominante, que se resuelve en el compás siguiente, ahora en la tonalidad de La Mayor, con la entrada de todos los personajes que han intervenido durante el número (Rosario, Carmela, Prudencia, Manuel, Varillas y el coro).

Este concertante final tiene un carácter más clásico, “nota contra nota en terceras y sextas, con un nutrido acompañamiento del *tutti* orquestal”⁵⁴. Destacamos la frase de los compases 156 a 160, en la que se vuelve a hacer mención a la luna y, por lo tanto, hay una semicadencia en la dominante y un floreo en la palabra “luna”, recordando de nuevo la oda entonada por Manuel. El número termina con 20 compases instrumentales.

El número 10B (final 2º, boleras) tiene lugar en el baile, durante la celebración del número anterior. Comienza en Do Mayor y está en el compás de 3/4, característico de la bolera. Se inicia con una intervención de Don José seguida de otra del coro, en la que le pide a Rafael que entone una canción y que Rosario baile (cc. 1-9). Rosario, antes de comenzar, dedica su baile a Manuel, en una frase inestable tonalmente (cc. 10-15), que parece pasar por la tonalidad de Re menor y cadencia en La Mayor, dominante de la tonalidad en la que comienza la siguiente sección, Re Mayor. Escuchamos ahora seis compases instrumentales, en los que las semicorcheas y fusas de los violines y violas imitan el rasgueado de la guitarra. Este efecto se corresponde con lo que ocurre en escena, puesto que comienza a tocarse este instrumento, como indica la frase de un mozo (“¡Bien por el *rasgueao*!”).

⁵⁴ IBERNI, L.G. (1995), *Ruperto Chapí...*, p. 317.

El carácter del acompañamiento orquestal cambia con la entrada de Rafael en el compás 22, recordando, por las corcheas *staccato* intercaladas con silencios, al punteo de una guitarra. La estrofa entonada por Rafael intercala versos de 5 y 7 sílabas, como es común en los boleros, y con la clásica estructura de seguidilla 7a–5b–7c–5b–5d–7e–5d. Musicalmente, la melodía presenta giros de Re frigio con sonoridad andalucista, a la que contribuyen los adornos de tresillo al final de cada frase. El coro responde al solista repitiendo el segundo verso y los tres finales. Esta intervención del vaquero se trata del segundo y último número en el que la música forma parte de la acción.

Al terminar la copla cantada por Rafael, el acompañamiento de la orquesta regresa a las semicorcheas. Sirven ahora para generar tensión y mostrar el enfado de Rafael, que pide a Rosario no mirar hacia Manuel (cc. 39-40). Después de la negativa de la protagonista los requerimientos de Rafael, comienza una última intervención del coro (cc.43-49), que se inicia en Re menor, en la que alaban el baile y la canción de los dos personajes. Esta melodía, similar a otras que hemos visto entonadas por el coro en esta partitura, modula a Re Mayor en el compás 46, tonalidad en la que termina el número.

Esta cadencia enlaza con el número 10c, escena de la amenaza. Comienza con la maldición de Rafael a Rosario (“¡Oh, no! Mardita seas”). La frase se inicia con un descenso de 5ª disminuida que aporta dramatismo al número desde el comienzo. Esta tensión se ve también en la instrumentación, puesto que el primer compás carece de acompañamiento instrumental, entrando la orquesta en el segundo compás, con un trémolo en las cuerdas, vientos madera y trompas. A esta exclamación de Rafael responden sorprendidos los personajes presentes, preguntando cuál es el motivo de su maldición. La tonalidad de Sol menor en la que está la melodía del mayoral es continuada por el resto de los personajes, con la excepción de algunos cromatismos en la orquesta durante los compases 4 y 7, que dotan de un mayor dramatismo al fragmento. La tonalidad se confirma en el compás 9, justo con el cambio al *tempo lento*.

La sección se inicia con una frase de Rafael, en la que la tensión se logra gracias a los acentos y los ritmos irregulares (cc. 8-9). La orquesta, por su parte, contribuye con trémolos en violines, violas, violonchelos y tresillos en fagots y contrabajos. Estos ritmos también dotan a la intervención de una ligera sonoridad andalucista. Los siguientes compases (cc. 11-22), un diálogo entre Rafael, Manuel y Garrocha están escritos en un recitativo cercano al lenguaje hablado –encontramos incluso

exclamaciones de Rafael habladas en los compases 11 y 12—. Armónicamente, se trata de un pasaje muy cambiante, aparentemente en la tonalidad de Do menor, pero con algunas inflexiones a Fa menor a partir del compás 14. Destacamos los cromatismos de los compases 13-14 en la melodía de Garrocha y 17-18, en la voz del Señor José y los bajos del coro.

En el compás 23 se confirma la nueva tonalidad de Fa menor, con tres compases orquestales en los que destacamos la breve melodía de los clarinetes, fagots y oboes, acompañada de corcheas en *pizzicato* en las cuerdas. Esta intervención del viento madera presenta cierta sonoridad andalucista, por el adorno de fusa al final de la célula melódica.

Comienza en el compás 26 el tema del número, cantado por Rafael “con tono amenazador”. En Do menor, está formada únicamente por notas correspondientes a los acordes I, IV y V de esta tonalidad. A pesar de su sencillez, logra crear un ambiente lúgubre e inquietante, reflejo de la amenaza de Rafael. La orquestación tan reducida (corcheas en la cuerda y el viento madera) contribuye a esta sensación, así como la inesperada resolución en Do Mayor al final de la frase. El coro, Carmela, Prudencia y José responden a Rafael (cc. 35-36) con el mismo motivo.

En el compás 38 parece continuarse en la tonalidad de Do Mayor, que estaba ya presente el compás anterior con la respuesta a la melodía de Rafael. Sin embargo, la melodía llega a Re menor —tras pasar por una breve inflexión a La menor— en el compás 42, tonalidad en la que se repite el tema de Rafael. El número termina con una última intervención del coro (cc. 51-57), cuyos últimos dos compases son un acorde de Sol menor desplegado. El número termina en esta tonalidad, tras un breve *tutti* orquestal.

El número 12 se corresponde con el coro de La candelera. Comienza en Re menor y compás de 3/4, con una intervención del coro con el carácter popular que veíamos en otros números —notas cortas, armonías por terceras y sextas y melodías por grados conjuntos—, y que modula a Re Mayor en el compás 9. En el compás 14 se inicia una breve sección en Mib Mayor, que comienza con el sonido de unas campanas, con un pedal de dominante que se mantendrá durante seis compases. Esta sección está marcada por la escala de Mib Mayor en fagots, clarinetes y violines primeros.

En el compás 26 la música regresa a Re Mayor, con los trémolos en las cuerdas. Las intervenciones del coro de este fragmento son similares a las ya vistas, con una estructura pregunta-respuesta entre las frases de los tenores y bajos y las triples (cc. 38-70). Además,

la melodía de los hombres del coro entre los compases 54 y 61, se repite exactamente igual en las mujeres en los ocho compases siguientes. Llamam la atención las semicorcheas ascendentes y descendentes de la cuerda y el viento madera durante los compases 71 a 78. Este motivo simula el sonido de la hoguera, que el coro acaba de describir (“Mira cómo se quejan los troncos *ensendíos*, *paese* que suspiran las angustias de un querer”). Tras este motivo orquestal, escuchamos en los compases 79 a 82 la frase “Viva la noche, noche de San Juan”, que se repetirá de nuevo en los compases 137 a 141. Después de escuchar por primera vez esta melodía del coro, formada enteramente por armonías de terceras y sextas, escuchamos un pasaje orquestal armónicamente complejo (cc. 83-116). Destacamos el cromatismo descendente de los compases 100 a 103.



Ejemplo 8. Compases 62 a 65 del número 12, en los que se aprecia el motivo que imita el movimiento del fuego.

La segunda vez que escuchamos la melodía de los compases 79 a 82 aparece sin acompañamiento orquestal. Justo antes de esta repetición vuelve a presentarse el motivo de semicorcheas descendentes y ascendentes, que imitan el sonido del fuego. Tras él, una breve intervención de la orquesta sola (cc.142-161) desestabiliza el centro tonal de Re Mayor, con inflexiones en Sol menor –aunque manteniendo la tonalidad principal a través de un pedal de tónica–. En el compás 152 vemos una cadencia en Re menor que establece esta nueva tonalidad. El pedal de dominante que acompaña estos últimos compases del fragmento orquestal nos indica la importancia de esta nota dentro de la nueva tonalidad. En el compás 162 escuchamos de nuevo el motivo de semicorcheas del fuego, siendo ahora La frigio la escala presente en él, buscando la sonoridad andalucista. La melodía de este fragmento (cc. 166-181) es sencilla y de

marcado carácter popular, utilizando solo las notas de los acordes de dominante y tónica.

En los compases 182 a 185 volvemos a escuchar el motivo del fuego, ahora con un carácter modulante que nos traslada a la tonalidad de Fa Mayor. La peculiaridad de esta nueva sección es la presencia de un pedal de dominante entre los compases 195 y 199. Destacamos también las onomatopeyas de risas habladas en los compases 207 y 208. Sigue a esto una nueva melodía del coro, formada esencialmente por negras (cc. 222-261) —frente a las melodías de valores más cortos que veíamos en otros puntos del número—.

Tras esto, se presenta una melodía de carácter popular, en la que destaca la célula rítmica de negra ligada a blanca, que desplaza el acento de la palabra a la sílaba átona. Durante este fragmento, la orquesta dobla la melodía del coro, y modula a la tonalidad de Sol menor en el compás 283 para regresar a Fa Mayor en el 299. El número termina con una última melodía sencilla (cc. 311-336) que comienza a capela, aunque se añade la campana en el compás 320 con la tónica. La orquesta termina con un acorde de Fa Mayor de 5 compases.

La romanza de bajo del número 13 es cantada por Rafael, y está cargada de un gran dramatismo. En ella, el vaquero plantea su resolución de acudir a la cita de Manuel y Rosario para asesinarlos. El número comienza en Si menor, y los primeros compases están marcados por un descenso cromático en los clarinetes, violines y violas. El ritmo de fusas y tresillos intercalados con figuración binaria aporta una mayor tensión al fragmento. A pesar de esto, la orquestación del inicio es simple, únicamente con la cuerda, oboes, clarinetes y fagots. La intervención de Rafael comienza en el compás 4, con un motivo que asciende una 4ªJ por grados conjuntos, y que se repetirá en otros momentos del número. Los fragmentos de la orquesta continúan siendo escasos, intercalados por silencios en los que únicamente se escucha la voz del bajo. A pesar de esto, contribuyen a la tensión dramática, como vemos en los compases 12, 13 o 16 con los motivos de fusas en la cuerda. La armonía, plagada de acordes de séptima disminuida, completa este clima angustiante.

El número presenta también elementos andalucistas, como se puede apreciar en el fragmento orquestal de los compases 24 al 28. Sobre un trémolo en violines segundos, violas y contrabajos, los violines y flautas interpretan un motivo de semicorchea con puntillo y tresillo de semifusas, que se repite transportado en tres ocasiones. Esto nos lleva a la tonalidad de Sib Mayor en el compás 29, en el que volvemos a escuchar al bajo.

El motivo del comienzo aparece de nuevo ligeramente variado, siendo ahora una cuarta justa descendente. En cuanto a la orquesta, se sigue manteniendo el trémolo de los compases anteriores, y se aprecian algunos perfiles armónicos andalucistas en los adornos y tresillos de los compases 34 o 37.

En el compás 42 comienza una nueva sección, un *allegro cantabile* en Si Mayor, en el que las intervenciones anteriores, más propias del recitado, se convierten ahora en un fragmento más melódico, acompañadas de un motivo cromático en el viento madera y el trémolo en la cuerda. En esta sección en la que Rafael maldice a Soledad y desea su desgracia, la expresividad está muy presente, con indicaciones en la línea vocal tales como el “con odio” del compás 49.

Justo en el compás 57, cuando Rafael se imagina asesinando a Manuel con un cuchillo, comienza un *crescendo* en la orquesta –a la que se han sumado ahora trompas y cornetines–, que interpreta semicorcheas. Le sigue a esto una sección cromática entre los compases 61 y 69, en el que vemos un descenso en estos instrumentos de viento metal. El fragmento termina con una modulación a Si menor, en una sección donde la melodía presenta algunos giros andalucistas en los compases 72 y 74, con cadencias en la dominante y adornos de tresillo.

Finalmente, en el compás 81 regresamos al *Andante* del inicio y volvemos a escuchar el motivo de cuarta ascendente, acompañado de las intervenciones con fusas de la orquesta. El número termina con exclamaciones de Rafael (“¡Aquí! ¡Aquí!”), donde las únicas notas son la tónica y la dominante, acentuando el carácter declamatorio. Los últimos tres compases están formados por un Si natural en la voz de Rafael, acompañado de seisillos de fusas en los violines, que marcan de nuevo el carácter dramático del número.

El número 14, coro e interludio, se trata de un fragmento de transición, pero tiene gran importancia por su carácter popular y la presencia del interludio, que para Iberní remite a *Cavalleria rusticana*. El número comienza con un coro en Sol Mayor al unísono, acompañado por acordes desplegados en figuración de corcheas en la orquesta. En el compás 17 vemos un pedal de tónica en las cuerdas graves mientras el resto de los instrumentos presentan un ritmo de síncopas que se mantendrá durante ocho compases.

En el compás 26 comienza un solo de oboe, en el que los múltiples adornos y la figuración de fusas dotan al fragmento de un carácter andalucista, que transmite la sensación de tratarse de una melodía improvisada. La primera intervención (cc. 26-29) presenta únicamente los acordes de V y I de Sol Mayor. Sin embargo, a partir del compás 30 volvemos a escuchar melodías con las características de la anterior, pero sobre otros acordes, como Mi Mayor, Do# Mayor o Sib Mayor. Esta inestabilidad armónica contribuye al carácter de improvisación presente en el fragmento.

Con el acorde de Re Mayor del compás 37 la melodía llega a la tonalidad de Sol menor, en la que los giros de la melodía, propios del modo de Re frigio, contribuyen a crear un sonido andalucista. A esto se unen los adornos en fusas de los violines en los compases 41 a 44. El resto de instrumentos recupera el ritmo sincopado que habíamos escuchado anteriormente.

La nueva intervención del coro comienza en el compás 47, y presenta también giros melódicos en modo frigio y adornos de sonoridad andalucista, que se repiten en la orquesta en los compases 53 a 60. A partir del compás 61 vemos siete compases de descenso cromático, que desencadenan en una nueva melodía del coro, ahora en Re Mayor. El único acompañamiento de esta melodía es un pedal de Do# en los violonchelos. Finalmente, vemos una melodía en el coro en la que un motivo de semicorcheas se intercala entre las distintas voces, único momento en el que se rompe el unísono y homofonía que veíamos en el número.

El número 14b, dúo de tiple y tenor, es un dúo entre Manuel y Rosario, durante su cita para huir juntos. Comienza con un ascenso de sínkopas en las cuerdas, flautas, oboes y clarinetes, que crean el clima tenso y pasional del dúo. Las primeras intervenciones de los solistas, en Re Mayor, tienen un carácter recitado, y están acompañadas por corcheas en la orquesta. El fragmento termina con un acorde de Mi Mayor mantenido en la cuerda y el viento madera, que resolverá en la tonalidad de La Mayor en el compás 19, comenzando una nueva sección en *allegro moderato*.

La melodía de este nuevo fragmento es entonada por Manuel, y tiene un marcado carácter popular (cc. 19-54). Destacan las estructuras pregunta-respuesta de ocho compases y su repetición, así como la línea melódica por grados conjuntos, que casi no sale del ámbito de cuarta. La orquesta dobla esta melodía la mayor parte del tiempo, con un carácter ligero y multitud de corcheas en *staccato*. La indicación de la partitura (“con

carácter popular”), hace alusión a todos estos elementos de la melodía. En el compás 55 comienza la intervención de Rosario, que coincide con una modulación a la tonalidad de Fa# Mayor. Su melodía tiene igual carácter que la interpretada por Manuel, y se construye a partir del mismo material temático, al igual que ocurre con el acompañamiento de la orquesta.



Ejemplo 9. Compases 17 a 26 del nº14b, en los que se aprecia el comienzo de la melodía del tenor

En el compás 93 escuchamos una modulación a La Mayor. La tensión en este fragmento se construye gracias a un motivo de cuatro compases que se escucha dos veces transportado ascendentemente, cantado primero por Rosario y luego por Manuel. Este ascenso nos lleva, en el compás 119, a la tonalidad de Mib Mayor. Comienza ahora una nueva sección (cc. 119-144) en la que, por primera vez en todo el número, los dos personajes cantan al mismo tiempo. Sus melodías son contrarias; mientras que la de Rosario contiene valores largos alternados con silencios, la línea melódica de Manuel la forman corcheas y tresillos. La orquesta sirve como acompañamiento armónico durante toda esta sección, mostrando su sencilla armonía, construida únicamente con los acordes de V y I. Los instrumentos que intervienen son clarinetes, fagots, trompas y cuerdas con valores largos. Escuchamos también al arpa, con un acorde al inicio de cada compás.

En el compás 131 las voces de ambos personajes se invierten, cantando Manuel ahora la melodía de notas largas y Rosario la de valores cortos. Destacamos de esta sección, armónicamente tan estable, el acorde disminuido del compás 140, que resolverá justo después en la tonalidad de Mib Mayor en la que se encuentra todo el pasaje, y con la que termina el número.

El terceto del número 14, último número de la obra, comienza con la llegada de Rafael, que sorprende a Rosario y Manuel. Se inicia con una subida de semicorcheas en Mib Mayor –tonalidad del número anterior–, aunque justo con la salida de Rafael vemos una modulación a Sib Mayor, y comienzan las primeras frases de los tres personajes. Estas intervenciones tienen un carácter de recitado, con pasajes en los que se mantiene una misma nota y figuración irregular. El escaso acompañamiento de la orquesta contrasta con el dramatismo de las frases de los personajes, que aparecen escritas con indicaciones como “con frialdad aterradora”, “con enojo”, “con energía y decisión” o “suplicante”. En el compás 18, cuando Rafael jura vengarse de los amantes, la orquesta muestra el clima de mayor tensión, con un trémolo en la cuerda y fusas en el viento madera. Durante todo este primer recitado, están presentes las tonalidades de Sib Mayor, Sol menor y Mi menor.

En el compás 32 comienza una sección –que se extiende hasta el compás 58– en la que los tres solistas interpretan, con textura homofónica, un motivo rítmico de un compás, acompañados por un *tutti* orquestal. El ritmo binario de los cantantes frente a los tresillos de la orquesta contribuye a crear la tensión de este momento, en el que Rafael intenta acercarse a Manuel para asesinarlo. Se trata de un pasaje armónicamente muy inestable, aunque podemos apreciar claramente las tonalidades de La menor al inicio y Fa menor en torno al compás 45. Destacamos los compases 56 a 58, en los que, sobre un trémolo de la cuerda y corcheas en el resto de la orquesta, escuchamos las palabras habladas de Manuel y Rafael: “perdió el *sentío* / mejor / así tiempo nos ha *ahorrao* / ahora que *qué*e el que *puea* más / mete mano / mete mano”.

La música termina con un coro interno, en el que la melodía por grados continuos, a unísono, el pedal en los bajos y las alturas y la eliminación del acompañamiento orquestal remiten a la música popular. La letra también nos recuerda a esta tradición: “mañanita de San Juan / mañanita venturosa / *pa* los que quieren bien / ¡qué mañana tan hermosa!”, puesto que el tema de la mañana de San Juan está presente en muchos romances. Más concretamente, esta frase de *La cortijera* guarda similitud con el romance de la misa de amor, que empieza con los versos “mañanita de San Juan / mañanita de primor”⁵⁵.

⁵⁵ BENITO RUANO, Eloy (1992), “Del romancero viejo”, *Medievalismo*, nº 2, p. 1. <https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/51671> [Consultado el 20/04/2025].



Ejemplo 10. Melodía popular del coro en los compases 73 a 77 del terceto y final 3°

Influencias

De *La Cortijera* destacamos la gran presencia del coro. Iberní señala que “de todas las zarzuelas grandes de Chapí, ésta es la más coral”⁵⁶. De esta forma, aunque los números del coro sean sencillos en su escritura, están presentes en muchos de los momentos más importantes, y son un personaje más de la trama, que aporta el color tradicional y andaluz tan importante en *La Cortijera*. Gracias al coro presenciamos las escenas del pregón, los columpios o los cantos a la noche de San Juan. En definitiva, escenas donde la acción no avanza, pero que son imprescindibles para dotar a la obra del elemento popular que la caracteriza.

Es tal la importancia del coro que están presentes en el momento de mayor dramatismo de la obra, en el asesinato de Manuel a manos de Rafael. Este momento no se pone en música ni se expresa con palabras. En su lugar, encontramos la melodía dedicada a la noche de San Juan que entona el coro, que, como hemos comentado, remite al género musical del romance.

La presencia de esta melodía en el desenlace del drama es también un ejemplo de la importancia que la música popular tiene en la trama. Esta no aparece solo en el coro, sino que también la entonan los solistas. Destacamos la melodía de Manuel del número 14, en la que Chapí recrea la música popular en un momento central del argumento,

⁵⁶ IBERNÍ, L. G. (1995), *Ruperto Chapí...*, p. 318.

cuando Manuel está a punto de huir con Rosario. Otro ejemplo significativo es la copla andaluza de Carmela del número 6, fragmento para el que Chapí compone otra melodía de carácter popular cuando este personaje canta en la celebración del segundo acto; es, además, una forma de mostrar el origen andaluz y rural del personaje. Esta representación del mundo rural y popular es muy típica del verismo, y Kelkel lo denomina “verismo provincial”⁵⁷.

De la misma manera, la sonoridad andaluza tiene gran importancia en la obra. Por un lado, estos elementos están presentes en los números de carácter popular, mostrando –al igual que ocurría con el lenguaje hablado– la región en la que se desarrolla la trama y la procedencia rural de los personajes. Ejemplos de esto son los floreos del coro del inicio del segundo acto, la copla que Rafael entona en la fiesta y, especialmente, el intermedio o interludio como indica la partitura. Este fragmento instrumental, con ritmos irregulares y segundas aumentadas, tiene un marcado carácter andaluz, cuyo único objetivo es ambientar la obra en la Andalucía rural en la que se desarrolla la acción. Lo mismo ocurre con las intervenciones del coro que suceden a este fragmento orquestal.

Sin embargo, también está presente en momentos de tensión. Destacamos el inicio del número 3 (duo de tiple y tenor) o el monólogo de Rosario. Las sonoridades andalucistas estaban igualmente presentes en lamento de Soledad de *Curro Vargas*, donde también observábamos cadencias andaluzas y floreos. La importancia de la sonoridad andalucista se aprecia también en la oda a la luna, puesto que el modo frigio y los floreos se emplean en este fragmento tan apasionado en el que Manuel expresa su amor por Rosario y su odio hacia Rafael. Estos elementos andalucistas no solo se presentan en los cantantes, sino también en la orquesta. Ejemplo de ello es el motivo de clarinetes, fagots y oboes al comienzo de la escena de la amenaza.

Esta presencia de los elementos andaluces y la música popular comparten espacio en la obra con al lenguaje internacional contemporáneo, propio del postromanticismo. Tomamos como ejemplo el monólogo de Rosario ya comentado, en el que los floreos y cadencias andaluzas se unen a pasajes cromáticos que generan intervalos disonantes, con gran presencia de pasajes de séptima disminuida. Esta unión de un lenguaje postromántico con melodías regionales y elementos populares es también propia del verismo, y se aprecia en obras como *Cavalleria rusticana* (1890), donde escuchamos una

⁵⁷ KELKEL, Manfred (1984), *Naturalisme, Vérisme et Réalisme des l'opera*, París, J. Virm, p. 236.

canción siciliana en dialecto propio de la isla, o en *Tosca* estrenada el mismo año que *La Cortijera* (1900), con el canto del pastor en el amanecer del tercer acto en Roma, en dialecto romano.

Otro elemento central en la partitura es la expresión cruda y apasionada de las emociones de los personajes. Un ejemplo de esto lo vemos en el dúo de tiple y tenor del primer acto, donde la expresividad de los personajes se hace patente a través del recitado armónicamente inestable o las escalas ascendentes. La orquesta contribuye a esta sensación, con un acompañamiento minimalista que contrasta con la brutalidad de los sentimientos. En resumen, el dúo es un ejemplo de “emoción simple directa, acompañada de una instrumentación más sencilla, más brillante pero muy efectiva”.⁵⁸ Algo similar ocurre en el número 10c con la escena de la amenaza, donde el inicio *a capella* con el intervalo de 5ª disminuida, los cromatismos, ritmos irregulares, la inestabilidad armónica y, de nuevo, la instrumentación sencilla contribuye a expresar el terrible enfado de Rafael.

La partitura no expresa únicamente estos elementos de gran emoción, sino que refleja fielmente todos los acontecimientos que tienen lugar en escena, buscando representar los distintos sucesos de la forma más realista posible, como es propio del verismo. Destacamos el motivo que imita el movimiento de la hoguera de San Juan en el coro de la candelera, o las semicorcheas del coro de los columpios que se asemejan a la oscilación de estos. Esto ocurre también en otros números, como el dúo del petitorio. En él, las fusas y semicorcheas de la orquesta en los compases 47 a 54 reflejan los sentimientos de Varillas (“me tiemblan las carnes / vamos, asíéntate”). Lo mismo ocurre en los compases 81 a 83, donde un movimiento oscilante en la orquesta refleja los suspiros del banderillero. Por otro lado, la imitación de la guitarra en la orquesta durante los números 5 y 10b es también un ejemplo de cómo la música busca reflejar la acción y los sentimientos de los personajes de la forma más realista posible.

La música sirve para crear el ambiente popular, y también para configurar el espacio en el que se desarrolla la trama. Destacamos las campanas que se escuchan, en varias ocasiones, durante el coro de la candelada, y que simulan el repicar de las campanas de la iglesia propio de la noche de San Juan. Algo similar ocurre con el número 12 del segundo acto, donde oímos las intervenciones habladas del coro cada vez más alejadas.

⁵⁸ IBERNI, L. G. (1995), *Ruperto Chapí...*, p. 316.

De esta forma, se construye el espacio para la acción, que contribuye al ambiente generado por la obra. Lo mismo ocurre en el número final, con el coro interno de la mañanita de San Juan. Asimismo, Iberní relaciona este recurso –un coro cantando una melodía popular fuera de escena durante un momento dramático– con la muerte de Boris en la ópera de Mussorgsky *Boris Godunov* (1874).

Siguiendo esta misma línea del realismo, la música simula en muchas ocasiones el lenguaje hablado. Esto se observa desde el comienzo de la obra, con las intervenciones del pregonero, que además son un reflejo de la búsqueda del elemento popular, puesto que imita la entonación de los pregoneros reales. Otro ejemplo de la imitación del lenguaje hablado lo encontramos en el gran número de fragmentos recitados, como los de los números 3, 13 o 14. Este carácter hablado de las intervenciones de los cantantes se mantiene hasta el final de la obra, cuando Chapí utiliza únicamente la dominante y la tónica de la tonalidad en las exclamaciones de Rosario, al descubrir la muerte de Manuel.

Encontramos incluso fragmentos hablados durante las partes musicales, en ocasiones onomatopeyas (por ejemplo, en los números 1, 6, 8, 12), intervenciones habladas, pero con figuración rítmica (números 1, 9, 10a, 10c) o frases habladas escritas sin ritmo (números 9 y 14). En este sentido, el hecho de que el momento previo al desenlace de la trama –cuando Manuel y Rafael se retan a un duelo, antes de la muerte del primero– transcurra sin música resulta muy relevante. La elección de la palabra hablada para un momento de tanta tensión es un ejemplo más de la búsqueda de realismo que está presente durante toda la obra, y recuerda también el grito con el que se anuncia la muerte de Turiddu en *Cavalleria rusticana*, que interrumpe también el *continuum* musical de la ópera de Mascagni buscando la mayor expresividad.

La vocalidad de algunos de los personajes es propia del verismo, siendo el ejemplo más claro el de Rosario. La tesitura del personaje, que no sobrepasa el Sol4 y llega hasta el La2, exige a una soprano con gran fuerza en el registro medio y grave, propio de una soprano dramática.

RECEPCIÓN

La acogida de *La Cortijera* por parte del público y la crítica fue más bien tibia. La primera mención a la obra tiene lugar el 18 de junio de 1899, cuando *El Heraldo de Madrid* anuncia que Dicenta, Paso y Chapí están escribiendo un nuevo drama lírico, del cual ya están listos los dos primeros actos. En la misma línea habla *El Español* el día 3 de julio, explicando que la obra ya está terminada y se estrenará en el teatro Parish durante la temporada siguiente. Finalmente, *El Español* anuncia el 26 de enero de 1900 que *La Cortijera* se estrenará en marzo de es año. El carácter andaluz de la obra se alaba incluso antes del estreno. *El Español* declara que “Parish se dispone a vestirse de gala para hospedar a la Andalucía llena de lumbres y colores”⁵⁹.

El estreno de la obra aparece anunciado en *La Correspondencia militar*, en un primer momento, para el 1 de marzo de 1900. *La Época* explica ese mismo día que atrasa el estreno de *La Cortijera* hasta el 2 de marzo “por dificultades materiales relacionadas con la obra”⁶⁰, cuando finalmente tiene lugar.

La primera crítica del estreno se publica en *La Correspondencia de España* el 3 de marzo, firmada por Ricardo Blasco. Detalla el descontento de una parte del público al inicio del tercer acto, que no permitió al resto de los asistentes escuchar el preludio por sus muestras de desaprobación. Blasco critica este comportamiento por parte de los espectadores, pero también considera que la acción de la obra es demasiado sencilla y con muy pocos elementos para desarrollarse en tres actos. A pesar de esto, el público aplaude los dos primeros actos –entre los que destaca el dúo de tiple y tenor del primer acto– y a los intérpretes, especialmente a Rafael y Rosario. En cuanto a las partes habladas, destaca la descripción de Rafael sobre el momento en el que salvó la vida de Manuel, en el primer acto. Otros periódicos, como *La Época* el 3 de marzo, alaban también este fragmento, al igual que *El País*, que publica los versos del fragmento en su crítica del 3 de mayo.

La idea de que la obra es demasiado larga para la simpleza del argumento se repite en varios medios. *La Época* considera *La Cortijera* una obra “mediana”, muy por debajo del nivel esperado, tratándose de autores de renombre, y considera que a la

⁵⁹ *El Español*, 26/01/1900, p. 1.

⁶⁰ *La Época*, 01/03/1900, p. 3.

acción “le falta vida y movimiento”⁶¹. Para Juan Palomo en *El Globo*, este problema con el argumento comienza a manifestarse ya en el acto segundo, momento en el que los espectadores imaginan todo lo que va a ocurrir en escena, por lo previsible de la trama. Lo mismo opina José de Laserna en *El Imparcial*, para quien el entusiasmo del público decayó durante el segundo acto. Por este mismo motivo explica *El Nacional* el 3 de marzo que las situaciones musicales carecen de interés. *La nación militar* expresa el 11 de marzo estas ideas con gran claridad: “allí no hay *tela* más que para un drama de un acto”⁶²

Son muchos los periódicos que destacan el carácter popular en la obra. *La Correspondencia militar* explica el 3 de marzo que “los aires de la serranía de Ronda, la eterna juerga, la alegría sin límites, el bailoteo continuo, forman la nota de color que ilumina la obra”⁶³. Por otro lado, *El Globo* elogia la fiel representación de la popular escena en la plaza de toros. Para José de Laserna en *El Imparcial* es justamente esta representación fiel de los usos y costumbres lo más destacado de la obra, entre los que destaca las fiestas, el lenguaje y la expresión de los sentimientos. Sobre este último punto, alaba la expresividad del amor de Rosario y la rudeza y deseo de venganza de Rafael, que compara con *Cavalleria rusticana*. En resumen: “todos estos sentimientos sorprendidos y revelados en su justa medida constituyen el mérito principal del poema dramático”⁶⁴. Esta misma emoción y dramatismo de la obra es vista de forma negativa por Enrique Mercader en *La Música ilustrada hispano-americana*, que define el último acto como “asquerosamente lúgubre”, habla de “crimen espantoso” y “pesadilla”⁶⁵.

En cuanto a los comentarios sobre la música destacamos los de *La Correspondencia militar* el 3 de marzo, que únicamente pone en valor la romanza del bajo del tercer acto y el número de la candelada. Laserna coincide con esta opinión, para quien la grandeza de algunas páginas “de belleza y castiza música española” no salvan toda la obra, que considera inferior a otros títulos de Chapí. *El Nacional* destaca también el tercer acto, especialmente la candelada y el dúo de tiple y tenor.

⁶¹ *La Época*, 03/03/1900, p. 1.

⁶² *La Nación militar*, 11/03/1900, p. 6.

⁶³ *La Correspondencia militar*, 03/03/1900, p. 2.

⁶⁴ *El Imparcial*, 03/03/1900, p. 3.

⁶⁵ *La Música ilustrada hispano-americana*, 1/04/1900, p. 5.

En general, la crítica coincide en considerar que la simpleza del argumento repercutió negativamente en la música, con muchos números musicales que la prensa considera “de relleno”. *El País* comenta el 3 de marzo cómo el del tercer acto o la oda a la luna son ejemplos de esta situación. Por este motivo, el público escuchó con mayor atención los números del primer acto, repitiéndose el dúo cómico de Varillas y la *Señá Prudencia*. Uno de los comentarios más extensos sobre la música lo escribe Mercader en *La Música ilustrada hispano-americana*. Destaca la sutileza de la orquestación en momentos dramáticos de la obra y algunos procedimientos del tercer acto, que recuerdan al último acto de *la Walkyria* de Wagner.

Sin embargo, la segunda representación de la obra gozó un mayor éxito. Como explica *El Liberal* el 4 de marzo, el público escuchó con atención los tres actos, con calurosas ovaciones al final de cada uno de ellos. Tuvo especial éxito la romanza de bajo del tercer acto, y fueron también del agrado del público los decorados de la obra, que comentan también algunos periódicos, como *El Mundo naval ilustrado* el 10 de marzo. Lo mismo ocurre con la tercera representación, como indica *El País* el día 5 de marzo.

La mejor acogida de *La Cortijera* en la segunda función se mantuvo durante meses, puesto que la obra se interpretó en el Teatro Parish hasta el final de la temporada, y durante el mes de junio se estrenó en otras ciudades como Lérida o Teruel. En septiembre de 1900 se estrena también en Calatayud, Valladolid y Almería, cosechando un gran éxito entre el público.

CONCLUSIONES

Tanto *La cara de Dios* como *La cortijera* pertenecen a la primera época del verismo en España (1895-1900), dentro de las dos que diferencia Olivieri, y que comenzaría con *La Dolores* (1895). Las obras de este periodo se caracterizan por una inspiración rural y popular, y la asimilación de modelos del Realismo francés y el verismo literario italiano. Las dos composiciones encajan dentro de estas características, puesto que, aunque el argumento de *La cara de Dios* se desarrolla en un ambiente urbano, el elemento popular está muy presente en toda la obra.

Argumentalmente, encontramos elementos comunes entre *La cara de Dios* y *La cortijera*, especialmente la importancia de la honra, que lleva siempre al asesinato de alguno de los personajes –en el primer caso Eleuterio y en el segundo Manuel–. En los dos casos, el desencadenante de la acción son las relaciones amorosas de la protagonista femenina, aunque en *La cara de Dios* estas tienen lugar antes del encuentro entre Ramón y Soledad, y en *La cortijera* las acciones de Rosario rompen su compromiso con Rafael. También son diferentes en las dos obras los autores del crimen, puesto que en el primer caso lo lleva a cabo Doroteo, tío de Soledad, para restaurar la honra y la felicidad de Ramón, mientras que en la segunda obra el asesino es Rafael, que ha visto su honra mancillada.

Sin embargo, la mayor diferencia entre las obras se aprecia en el final, pues, mientras que en *La cortijera* Rafael abandona a Rosario y, por las duras palabras de este, se infiere que actúan de la misma manera el resto de los personajes, en *La cara de Dios* los dos protagonistas terminan felizmente y Soledad es perdonada por sus acciones. Este final feliz es una muestra de la influencia del sainete en *La cara de Dios*, género central dentro de la producción teatral de Arniches.

La ambientación de la acción en el contexto geográfico en el que tiene lugar está muy cuidada en ambos casos. Las regiones de Madrid y Andalucía en las que se desarrollan *La cara de Dios* y *La cortijera*, respectivamente, se plasman a través del lenguaje de los personajes. La representación del habla madrileña es un elemento central dentro de la producción de Arniches, e incluye también vulgarismos de otras regiones –como Andalucía– o palabras típicas del habla gitana, que representan el contexto vital de esos personajes del lumpenproletariado, vinculado a la emigración rural del sur que llega a Madrid desde mediados del siglo XIX y que se acumula en los barrios populares del sur.

Estos elementos, unidos a los vulgarismos, indican que el lenguaje de la obra busca no sólo plasmar el habla de Madrid, sino también el de las clases populares que pueblan la obra, y que persigue también una finalidad cómica. Por otro lado, el lenguaje de *La cortijera* se concibe con el único fin de representar la región en la que se desarrolla la trama. Este tipo de expresiones no son características de la obra de Paso y Dicenta, y solo las encontramos en obras similares, como *Curro Vargas*.

En la música, esta ambientación regional está más presente en *La cortijera* que en *La cara de Dios*. En la obra de Arniches, los únicos elementos que remiten a Madrid son el lenguaje, la presencia de la verbena de la cara de Dios y la pareja de chulapos que aparece momentáneamente. A pesar de esto, su intervención cantada no remite a la música popular de la región. Sin embargo, los fragmentos musicales de carácter andalucista en *La cortijera* son numerosos, algunos –como la copla andaluza de Carmela– incluso forman parte de la acción. En otros casos, la música con elementos andalucistas está presente en puntos decisivos y especialmente dramáticos, como el lamento de Rosario. El contexto andaluz se representa también –al igual que veíamos con el madrileño en *La cara de Dios*– a través de algunas escenas. Destacamos el comienzo del segundo acto, en el que se aprecia el cortijo y a los integrantes del coro vestidos con trajes rurales típicamente andaluces. De esta forma, la ambientación regional y popular se aprecia a través de los decorados en las dos obras, muy cuidados tanto en *La cortijera* como en *La cara de Dios*, y en ambos casos realizados por el pintor y escenógrafo Amalio Fernández.

Otra de las características que vemos en ambas obras es la presencia de personajes populares, como son los albañiles de *La cara de Dios* –que apenas presentan conciencia de clase– o los ganaderos de *La cortijera*. Su origen humilde se aprecia también en el lenguaje –como ya hemos comentado, plagado de expresiones populares e incluso vulgarismos– y en la música. En la obra realizada en colaboración con Paso y Dicenta, Chapí compone fragmentos de inspiración popular, que se ubican en momentos privilegiados de la acción. Es el caso del coro final de la obra, influenciado por el romance, o la melodía de Manuel del nº14b, en su dúo con Rosario. En *La cara de Dios* vemos también este tipo de música, siendo el ejemplo más claro el romance entonado por un albañil ya en la primera escena. Otros fragmentos de la partitura tienen asimismo una gran influencia de la música popular, por la presencia de melodías sencillas. Chapí utiliza igualmente fragmentos de otras obras –*La verbena de la*

Paloma y *El rey que rabió*— y piezas inspiradas en el folklore urbano —tangos o mazurkas—, ambos elementos propios del sainete lírico.

Al igual que ocurre en *La cortijera*, los números de *La cara de Dios* en los que el carácter popular es más marcado son aquellos en los que participa el coro. En ambas obras este personaje sirve para crear la atmósfera popular de la trama, puesto que no tienen un papel principal en el desarrollo del argumento. Tomamos como ejemplo de estos el número de La romería en *La cara de Dios* y el de La candelada de *La cortijera*, puesto que en ambos se busca representar las costumbres populares.

Las partituras de *La cara de Dios* y *La cortijera* presentan cada una sus propias peculiaridades. En la primera vemos una plantilla orquestal no muy extensa, y números musicales escasos teniendo en cuenta las dimensiones del libreto. Varios de los números tienen un carácter cómico, y sus títulos y características musicales remiten a los populares bailables finiseculares. La gran excepción es el dúo de Ramón y Soledad, con un lenguaje más cercano a la ópera internacional contemporánea al autor vinculado al verismo. *La cortijera*, sin embargo, está escrita en este lenguaje, en el que se sintetizan tendencias compositivas postrománticas con melodías populares y andalucistas. Algunas características que veíamos en el dúo de Ramón y Soledad están presentes en varios números de *La cortijera*, por ejemplo, la orquestación reducida, casi únicamente con la cuerda, en momentos de gran dramatismo.

A pesar de estas diferencias, encontramos ejemplos en las dos obras donde la música busca imitar el lenguaje hablado, a través de onomatopeyas, frases habladas o recitativos. Al igual que ocurre en *La cortijera*, muchas de estas frases habladas y onomatopeyas se encuentran en el coro. Asimismo, se representan en ambas obras las formas de hablar de algunos personajes, como es el caso del pregonero del número 1 de *La cortijera* o los vendedores y dependientes de ultramarinos en el número 7 de *La cara de Dios*. En ambos casos aparecen representadas profesiones humildes, cuyo fin es contribuir al ambiente popular de la obra, y se retrata la forma de hablar declamada de los personajes. La simulación en la música de los elementos que aparecen en escena o en la propia acción se ve en las dos obras con el caso de la guitarra, a la que imita la orquesta en el tango de Doroteo de *La cara de Dios* y en las boleras de *La cortijera*.

Encontramos también algunas similitudes en la estructura dramática de las dos obras. En ambos casos está presente un número que actúa como momento de introspección de

la protagonista, que en el caso de *La cara de Dios* ocurre en el segundo acto, con el Monólogo Soledad en el número 6 y en *La cortijera* en el primer acto, con el Monólogo de Rosario del número 5. En los dos fragmentos los personajes expresan sus sentimientos de manera desgarrada, y son una muestra de la importancia que tienen las dos protagonistas femeninas en la trama, rasgo característico del verismo. Este tipo de números aparecen también en otras obras, puesto que el Monólogo de Rosario presenta elementos que ya había desarrollado Chapí en el Lamento de Soledad de *Curro Vargas*.

De esta forma, concluimos que están presentes tanto en *La cara de Dios* como en *La cortijera* elementos del verismo, aunque cada obra presenta influencias musicales propias y sus argumentos se ubican en regiones y contextos diferentes. A pesar de esto, en ambos casos vemos una presencia de lo popular –tanto en el libreto como en la música–, un libreto relacionado con el realismo literario o el drama rural y una gran importancia de conceptos como la honra y las pasiones desmedidas, que se expresan tanto en la música como en el libreto de manera cruda y dramática.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

Manuscrita

CHAPÍ, Ruperto y ARNICHES, Carlos (1899), *La cara de Dios*, Partitura manuscrita de orquesta original. Biblioteca Nacional de España, signatura M.CHAPÍ/41. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000072849&page=1>

CHAPÍ, Ruperto, PASO, Manuel y DICENTA, Joaquín, *La cortijera*, Partitura manuscrita de orquesta original Biblioteca Nacional de España, signatura M.CHAPÍ/9. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000099492&page=1>

Editadas

ARNICHES, C. (1899), *La cara de Dios*, Madrid, R. Velasco, 93 págs. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000292093&page=1>

ARNICHES, C. (1899), *La cara de Dios*, Madrid, La Novela Cómica, año II, nº 27, 25-III-1947. Biblioteca Nacional de España. <https://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=%22la+cara+de+Dios%22&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=3>

CHAPÍ, Ruperto (1899), *La cara de Dios*, Drama en tres actos. Reducción de canto y piano. Madrid, Pablo Martín Editor, números de plancha 8800 a 8813. <https://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=%22la+cara+de+Dios%22&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1>

CHAPÍ, Ruperto (1900), *La cortijera*, Reducción de canto y piano realizado por Valentín Arín. Madrid, Pablo Martín Editor. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091411&page=1>

PASO, Manuel y DICENTA, Joaquín (1900), *La Cortijera*, Madrid, Mayor, 117 págs. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000102505&page=1>

BIBLIOGRAFÍA

BARCE, Ramón (1995), “El sainete lírico (1880-1915)”, en Casares Rodicio, Emilio y Alonso González, Celsa (coords.) E. Casares Rodicio y C. Alonso González (coords.), *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la U. de Oviedo, págs 195-244.

BELLIDO NAVARRO, Pilar (1988), “De Arniches a Valle-Inclán: *La cara de Dios*”, *Philologia Hispalensis*, nº 1, págs. 153-165.

CARNOTA MÉNDEZ, Ramón (2012), “Zarzuela y denuncia social: *Juan Francisco de Joaquín Dicenta*”, en López Martínez, Diana (coord.), *Actas del XIII Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea*, págs. 49-55.

CASCUDO, Teresa (2012), “¿Un ejemplo de modernismo silenciado? *María del Carmen* (1898), la primera ópera de Enrique Granados, y su recepción madrileña”. *Acta Musicologica*, nº 2, págs. 225-252.

DÍAZ CASSOU, Pedro, López Almagro, Antonio y García López, Mariano (1900), *Literatura popular murciana. El Cancionero Panocho. Coplas, cantares, romances de la Huerta de Murcia*, Madrid, Editorial Fortanet, 97 págs.

DÍAZ GONZÁLEZ, Diana (2015), “La crítica wagneriana y la recepción de Puccini en Madrid hasta la Primera Guerra Mundial”, en Encabo, Enrique (ed.), *Crítica, polémica y propaganda (Música y prensa)*, Valladolid, Difácil, págs. 153-182.

ESPÍN TEMPLADO, María Pilar (2016), “El texto dramático y literario fuente de inspiración del teatro musical: una aproximación panorámica en la creación española del siglo XIX”, en Espín Templado, María Pilar, de Vega Martínez, Pilar y Lagos Gismero, Manuel (eds.), *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, Madrid, UNED, págs 57-84.

FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio. (1997), “Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto”, *Monteagudo*, nº2, págs. 13-28.

FERRER GONZÁLEZ, José María (2017), “La cara de Dios: romería y verbena de otro tiempo”, *Madrid histórico*, nº 69, págs. 39-46.

- IBERNI, Luis G. (1995), *Ruperto Chapí*, 1ª ed., Madrid, ICCMU, 575 págs.
- IBERNI, Luis G. (1997), “Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración”, *Cuadernos de música iberoamericana*, nº 2, págs. 157-164.
- IBERNI, Luis G. (2001), “Verismo y realismo en la ópera española”, en Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, Emilio Casares Rodicio (coords.), *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia vol.2*, Madrid, ICCMU, págs 215-226.
- IGLESIAS DE SOUZA, Luis (1999), “Arniches, Carlos”, en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 1, Madrid, SGAE, págs. 701-702.
- MORAL FERNÁNDEZ, María Ada del (2021), “Joaquín Dicenta: su teatro y el grupo de la gente nueva”, Javier Huerta Calvo, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid <<https://docta.ucm.es/entities/publication/f8a12ee0-d59e-47b1-84b4-a0671a8909e5>> [Consultado el 20/04/2025].
- MORAL FERNÁNDEZ, M. A. del (2024), “La mujer en la obra de dos dramaturgos de la Europa finisecular: Henrik Ibsen y Joaquín Dicenta”, *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, nº 14, págs 205-224.
- PÉREZ-COLODRERO, Consuelo (2024), “The musical representation of Andalusia in films at the beginning of the 20th century”, en López Gómez, Lidia (ed.), *Cinema and nacional imaginary*, Routledge, págs.13-25.
- KELKEL, Manfred (1984), *Naturalisme, Vérisme et Réalisme das l’opera*, París, J. Virn, 540 págs
- LÓPEZ GÓMEZ, Francisco Manuel (2018), “Corrientes estéticas en torno a la ópera española (1868- 1913)”, *Cuadernos de Investigación musical*, nº 6, págs. 256-292.
- MARIÑO, Borja (2019), “El tratamiento temático en María del Carmen: un acercamiento al verismo 4 español”, *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, nº 1, págs. 1-25.

MURILLO RUBIO, Juana (2013), “La poética de Manuel Paso Cano”, Emilio Peral Vega, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, <<https://docta.ucm.es/entities/publication/4942633c-ffd9-4beb-a499-0c194cd129f2>> [Consultado 04/05/2025].

OLIVIERI, Alessio (2022), “Spanish Musical Theater at the Crossroads of Two Centuries: Between Italian Verismo and Realism, from 1895 to 1925”, Walter, Clark, dir. Tesis Doctoral [en línea], University of California Riverside, Riverside. <<https://escholarship.org/uc/item/1zg2x31f>> [Consultado el 26/03/2025].

RAMOS, Vicente (1966), *Vida y teatro de Carlos Arniches*, Madrid, Alfaguara, 354 págs.

PACO DE MOYA, Mariano (1972), “El drama rural en España”, *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, nº1-2, págs. 141-170.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas (2011), *El drama rural. Metamorfosis de un género*. Vigo, Academia del Hispanismo.

QUIJANO, Axle y ROGER, Mario (2017), “Enrique Granados y el drama rural de Feliú y Codina en dos obras para escena en castellano: *Miel de la Alcarria* (1897) y *María del Carmen* (1898)”, *Diagonal. An ibero-american music review*, nº1, págs. 66- 119.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, “Cortijero, ra”, en *Diccionario de la lengua española*. <<https://dle.rae.es/cortijero?m=form>> [Consultado 26/05/2025].

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2012), “Los reyes del trimestre: Carlos Arniches y Ruperto Chapí”, en Sánchez Sánchez, Víctor, Suárez Pajares, Javier y Galbis López, Vicente (coords.), *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, Valencia, Institut Valencià de la Música, págs. pp. 409-423.

RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros y PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe (2019), *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, 1ª ed., Madrid, Edaf, 784 págs.

RUANO, Eloy Benito (1992), “Del romancero viejo”, *Medievalismo*, nº 2, págs, 261-267.

RUIZ, Francisco Ramón (1988), *Historia del teatro español*, Madrid, Cátedra, 400 págs.

SECO, Manuel (1970), *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid, Alfaguara, 614 págs.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón (2017), “Ni ópera ni zarzuela drama lírico, una vía alternativa en el teatro lírico español de la Restauración”, en Espín Templado, María del Vega Martínez, Pilar de la y Lagos Gismero, Manuel (coords.), *Teatro lírico español: Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, Madrid, UNED, págs. 85-121.

SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria (1992), *La obra dramática de Carlos Arniches*, Domingo Ynduráin, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Autónoma de Madrid. <<https://repositorio.uam.es/handle/10486/11909>> [Consultado 18/05/2025].

SUÁREZ-PAJARES, Javier *et al* (1999), “Bolero”, en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, vol. 2, págs. 553-566.

THION SORIANO-MOLLA, Dolores (2014), “La revista *Germinal*, crisol de estéticas”, *Anales* nº 26, págs. 499-519.

TORRES CLEMENTE, Elena (2012), “Andalucismo y verismo en la zarzuela grande de Ruperto Chapí: el caso de *Curro Vargas*”, en Sánchez, Víctor, Suárez-Pajares, Javier y Galbis, Vicente (Eds.), *Ruperto Chapí: Nuevas perspectivas*, Vol. 1, Valencia, IVAM, págs. 181-221.

VEGA MARTÍNEZ, Pilar de la (2016), “De la novela al drama lírico: de *El niño de la bola* a *Curro Vargas*. El lenguaje popular en la zarzuela”, en Espín Templado, María del Pilar, De la Vega Martínez, Pilar y Lagos Gismero, Manuel (eds.), *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, Madrid, UNED, págs. 333-371.

ZOLA, Émile (1912), *Le Naturalisme aut théâtre*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 426 págs.

Fuentes hemerográficas (por orden cronológico)

MÉNDEZ BRINGA, NARCISO, “La romería de la la cara de Dios”, *La Ilustración Artística*, 26/04/1897

MARTÍNEZ DE ESCAURIAZA, Luis, “Desde Sanlúcar”, *El Herald de Madrid*, 18/06/1899, pág. 3.

PLA, CECILIO (1898), “La cara de Dios”, *Blanco y negro*

“Madrid Parish”, *El Nacional*, 01/09/1899, pág. 3.

“Espectáculos. Parish”, *El Día*, 03/10/1899, pág. 3.

“Teatros y Circos Madrid. Parish”, *El Español*, 06/10/1899, pág.3.

“La compañía de Parish”, *La Época*, 09/10/1899, pág. 4.

“Madrid. Parish”, *El Nacional*, 22/11/1899, pág. 3.

“Espectáculos. Parish”, *La Correspondencia militar*, 27/11/1899, pág. 3.

“Sección de Espectáculos. Parish”, *El Imparcial*, 28/11/1899, pág. 3.

BLASCO, Ricardo, “Los teatros. Parish”, *La Correspondencia de España*, 29/11/1899, pág. 3.

SERRANO DE LA PEDROSA, “*La cara de Dios*”, *La Correspondencia militar*, 29/11/1899, pág. 3.

SANCHÍS Y GUILLÉN, Vicente, “Teatro de Parish. *La cara de Dios*”, *El Día*, 29/11/1899, pág. 1.

FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco, “Veladas teatrales. Teatro Parish”, *La Época*, 29/11/1899, pág.1.

B. “Los estrenos de anoche. Parish”, *El Español*, 29/11/1899, pág. 1.

ANGULO EL MALO, “Los estrenos. Parish. *La cara de Dios*”, *El Nacional*, 29/11/1899, pág. 3.

COSTA, “Teatro Parish”, *La Opinión*, 29/11/1899, pág. 3.

“Teatros y Circos Madrid. Parish”, *El Español*, 01/12/1899, pág. 3.

“Teatros y Autores. Parish”, *El Mundo naval ilustrado*, 01/12/1899, pág. 16.

- PÉREZ NIEVA, Alfonso, “Revista de Madrid”, *La Dinastía*, 03/12/1899, pág. 1.
- ALLEGRO, “Entre corcheas. En Parish”, *La Correspondencia de España*, 04/12/1899, pág. 1.
- “Crónica musical”, *El Español*, 05/12/1899, pág. 1.
- “A telón corrido”, *El Español*, 26/01/1900, pág. 1.
- “Teatro Madrid. Parish”, *La Correspondencia militar*, 28/02/1899, pág. 3.
- “La cara de Dios”. Escena Digital de Catalunya. <https://escena.cdmae.cat/entities/document/b77df91b-2a0c-4737-95ca-4fd7245f38b1>>[Consultado 27/05/2025].
- “La cara de Dios”. Escena digital de Catalunya. <https://escena.cdmae.cat/entities/document/77a7bb35-c9a3-499e-b59e-967ff936f16b>> [Consultado 27/05/2025].
- “La Cortijera en Madrid”, *La Música ilustrada Hispano-Americana*, 1/04/1900, pág. 5.
- BLASCO, Ricardo, “Los teatros. Parish”, *La Correspondencia de España*, 03/03/1900, pág. 3.
- DO DE LARA, “Los estrenos en Parish”, *La Correspondencia militar*, 03/03/1900, pág. 2.
- PALOMO, Juan, “Gacetillas teatrales. *La cortijera*”, *El Globo*, 03/03/1900, pág. 2.
- LASERNA, José de, “Los teatros. Parish”, *El Imparcial*, 03/03/1900, pág. 3.
- ANGULO EL MALO, “Los estrenos. Parish. *La cortijera*”, *El Nacional*, 03/03/1900, pág. 3.
- A+B, “Los estrenos. En Parish”, *El País*, 03/03/1900, pág. 2.
- “Espectáculos públicos. Los últimos estrenos”, *El Mundo naval ilustrado*, 10/03/1900, pág. 18.
- “En Parish. *La cortijera*”, *El Liberal*, 04/04/1900, pág. 3.
- “De teatros. *La cortijera*”, *El País*, 05/05/1900, pág. 4.

“Noticieros de espectáculos. *La cortijera*”, *La Correspondencia de España*, 06/06/1900, pág. 4.

“Provincias. San Sebastián”, *La Correspondencia militar*, 08/06/1900, pág. 4.

“Provincias. Calatayud”, *El País*, 20/09/1900, pág. 3.

“Provincias. Valladolid”, *La Correspondencia militar*, 25/09/1900, pág. 4.

“Provincias. Almería”, *El Globo*, 25/09/1900, pág. 2.