



Universidad de Oviedo

Facultad de Filosofía y Letras

Máster Interuniversitario en Patrimonio Musical por
las Universidades de Oviedo, Granada e Internacional de Andalucía

Curso 2011/2012

La zarzuela grande en Amadeo Vives (1871-1932).

Estudio de *La villana*

Irene Guadamuro García

Tutora: Dra. Miriam Perandones Lozano

“El entusiasmo es un acorde de novena mayor, que se compone de cinco notas y se resuelve en el inefable acorde perfecto del ideal. La primera cuerda es una máxima exaltación; la segunda, la alegría; la tercera, la pureza de intención; la cuarta, la ilusión de la victoria, y la quinta, la generosidad absoluta”

Amadeo Vives

SUBIRÁ, José. “La estética ante Amadeo Vives”. *Revista de Ideas Estéticas*, enero-febrero-marzo, número 117, 1972, p.5

Agradecimientos

Quiero mostrar mi más profundo agradecimiento a todas aquellas personas sin cuya colaboración este trabajo no hubiese sido posible. En primer lugar, a Miriam, por haber confiado en mí para este trabajo, por tus consejos, orientaciones y tu paciencia, siempre dispuesta a ayudarme con una sonrisa.

Gracias al personal de la Fundación Juan March, la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca de la Universidad de Oviedo y a M^a Luz González Peña, directora del Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores, por la información aportada en la investigación. Un agradecimiento especial a Manuel Martínez Muñoz, por su amabilidad y su colaboración desinteresada cediendo a este trabajo varias fotografías.

Debo mencionar igualmente a mis amigas y compañeras de máster Atenea, Andrea y Jessica, por su ayuda y mensajes de ánimo a lo largo de todo el curso.

Dedico este trabajo a mi familia, por su apoyo incondicional, y a Loli, cuyas enseñanzas musicales me han ayudado a llegar hasta aquí.

Índice

Presentación.....	5
I. Introducción.....	6
I.1. Antecedentes y estado de la cuestión	6
I.2. Hipótesis de trabajo. Objetivos.	13
I.3. Metodología.....	15
II. La zarzuela grande en Amadeo Vives.....	18
II.1. Biografía de Amadeo Vives (1871-1932)	18
II.2. La zarzuela grande en la Restauración y en las primeras décadas del siglo XX.....	25
III. <i>La villana</i>	31
III.1. Argumento.....	31
III. 2. Fuentes.....	35
III.3. Características musicales.....	37
III. 4. De <i>Peribáñez</i> a <i>La villana</i> . La adaptación de la obra de Lope de Vega	41
III. 5. Recepción y circulación	52
IV. Ideario estético de Amadeo Vives	70
V. Conclusiones.....	80
Bibliografía.....	84
Anexos	90

Presentación

Este trabajo de investigación pretende retomar la figura de Amadeo Vives, un compositor que a lo largo de su vida cosechó grandes éxitos con sus obras, no solo en España, sino también en Latinoamérica donde emprendió una gira en 1924 para representar su zarzuela *Doña Francisquita*. Pese a que fue un personaje relevante en su tiempo que participó en numerosos proyectos tanto musicales como políticos hasta su muerte en 1932, y una figura clave en la historia de la música española y especialmente en el género del teatro lírico, se trata de un compositor que apenas ha recibido estudios académicos hasta la fecha. Es por ello que este trabajo tiene por objeto el estudio del género de la zarzuela grande en Vives, y en especial su zarzuela *La villana*, obra que pese al gran éxito con el que fue acogida en su época hoy no forma parte del repertorio que se interpreta en los teatros españoles, contribuyendo por ello este trabajo a la recuperación y difusión de una obra que pertenece a nuestro patrimonio musical y que ha quedado inmerecidamente relegada al olvido.

El estudio de esta zarzuela de Amadeo Vives no se centrará en el aspecto puramente musical, sino que también supondrá el análisis del proceso de adaptación de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega llevado a cabo de entre Vives y los libretistas Guillermo Fernández-Shaw y Federico Romero, lo cual imprime un carácter interdisciplinar a la investigación al basarse no solo en cuestiones musicales, sino también relativas a la literatura clásica española. Por último, el estudio de la recepción y circulación de esta zarzuela implica un análisis del contexto histórico del momento de su estreno en 1927 y de los años posteriores al mismo, contexto que puede ayudarnos a comprender las causas del gran éxito de la obra y los motivos por los que la misma desapareció posteriormente del repertorio.

I. Introducción

I.1. Antecedentes y estado de la cuestión

Este trabajo se centra en la última etapa de la vida y obra de Amadeo Vives señalada en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. En la voz “Amadeo Vives”¹ Luis G. Iberní elabora una breve biografía del compositor dividiendo su vida y obra musical en tres períodos y destacando en cada uno de ellos sus principales acontecimientos biográficos y sus composiciones más importantes. Los datos aportados por G. Iberní suponen la base de este trabajo de investigación, que toma como punto de partida esta última etapa de Vives, comprendida entre los años 1915 y 1932, y, en concreto su zarzuela grande *La villana*, compuesta en 1927. Es una de las zarzuelas grandes que Vives escribió en esta última etapa y en la que también destacan otras dos zarzuelas de gran éxito y acogida entre el público: *Doña Francisquita* (1923) y *Talismán* (1932).

Existen cinco biografías sobre Amadeo Vives publicadas por los autores Hernández Girbal (*Amadeo Vives, el músico y el hombre*. Madrid: Ediciones Lira, 1971), Ángel Sagardia (*Amadeo Vives (vida y obra)*. Alcalá de Henares: Editora Nacional, 1971), Sol Burguete (*Amadeo Vives*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978), Josep M. Lladó i Figueres (*Amadeu Vives (1871-1932)*. Montserrat: Abadía de Montserrat, 1988) y Vallés Altés (*Aproximació a la figura d'Amadeu Vives*. Publicacions Abadía Montserrat, 1998). Estas obras realizan un repaso por la vida del compositor desde su nacimiento hasta su muerte, incidiendo en anécdotas, aspectos de la vida familiar de Vives y comentando brevemente cada una de sus principales composiciones. Sin embargo, ninguna de estas monografías realiza un estudio exhaustivo de las circunstancias y contexto de la época. Tampoco entran a valorar las obras musicales del compositor en correlación con otras coetáneas, su recepción y circulación, y no analizan en profundidad los hechos históricos en los que este compositor se vio inmerso a lo largo de su vida, y en los que no dudó en implicarse, tales como su cargo de vicepresidente en la Junta Nacional de la Música y de los Teatros y sus funciones como presidente de la Sociedad de Autores Españoles, nombramientos que tuvieron lugar en julio y noviembre de 1931

¹ G. IBERNÍ, Luis, “Vives Roig, Amadeo” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: ICCMU, 2002, Vol. 10, págs. 987-992.

respectivamente. Además, puede observarse como en muchas de estas monografías se repiten sistemáticamente los mismos hechos y prácticamente con las mismas palabras, siendo el punto de partida el libro *Amadeo Vives, el músico y el hombre*, de F. Hernández Girbal, por ser el primero en ser publicado, y que parece ser tomado como modelo por el resto de escritores. Esta monografía aporta gran cantidad de datos sobre la vida de Vives, además de incluir varios fragmentos del epistolario del compositor, pero muchos pasajes aparecen casi novelados, en forma de diálogo, y suscitan la duda de si realmente estas escenas que se narran ocurrieron realmente o si por el contrario son escenas idealizadas. En general, puede decirse que la biografía de Hernández Girbal es la más extensa y la que más datos aporta sobre la infancia, juventud y primeros años de la carrera musical de Vives, centrándose el resto en sus años de madurez.

Las biografías de Sol Burguete, Ángel Sagardia, Lladó i Figueres y Vallés Altés incluyen un epígrafe dedicado a la faceta de Vives como intelectual y escritor, pero es la de Lladó i Figueres la que trata más en profundidad la faceta política del músico. Debe destacarse igualmente que la biografía de Lladó incluye algunos pasajes que difieren del resto de biografías, algunos de los cuales han servido de inspiración para la obra de teatro musical *Amadeu*. Sin embargo, es necesario tener en cuenta para valorar la información que aporta dicha biografía, que la misma está escrita a partir de unos papeles que Lladó i Figueres, secretario de Vives entre los años 1929 y 1931, dejó tras su muerte a su viuda, Concha de Lladó. Es por ello que quizá esta biografía pueda aportar una visión un tanto fragmentaria de la vida de Vives, puesto que el autor solo trabajó con el compositor durante dos años.

Además de estas monografías dedicadas a Amadeo Vives, existen dos breves biografías sobre el músico. La primera de ellas, escrita por Ambrosi Carrión², ocupa solo 17 páginas y contiene interesante material gráfico como caricaturas, fotografías del compositor desde su infancia a su madurez e imágenes de representaciones de *Doña Francisquita*. También contiene fragmentos de artículos de prensa, pero biográficamente no aporta ninguna novedad con respecto a las monografías antes apuntadas. La segunda biografía de Vives a señalar está escrita por Ramón Gómez de la Serna e incluida dentro de su libro *Nuevos retratos contemporáneos*³. Una biografía de

² CARRIÓN, Ambrosi. *Amadeu Vives. La vida, l'obra, l'anècdota, la mort*. Barcelona: Gost, 1932, 17 p.

³ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Nuevos retratos contemporáneos*. Madrid: Aguilar, 1990, págs. 133-140.

apenas 7 páginas escrita en un tono cercano, alegre y con gran aprecio hacia el compositor. El propio Gómez de la Serna afirma que con estas biografías quiere contribuir a mantener viva la memoria de quienes conoció y admiró, y es destacable el hecho de que entre las biografías de escritores, intelectuales, pintores, solo figuren dos músicos en el libro: Amadeo Vives y Manuel de Falla.

Podemos encontrar asimismo información sobre Amadeo Vives en importantes diccionarios sobre música. Así *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁴ incluye una voz sobre este compositor en la que menciona los principales acontecimientos de su vida así como sus principales obras, haciendo referencia a *La villana* dentro de sus zarzuelas grandes, lo cual muestra la relevancia de esta obra. El *Diccionario de la música ilustrado*⁵, destaca los principales acontecimientos de la vida del compositor así como sus principales obras, entre las que también cita *La villana*. Es destacable la admiración que hacia Vives se desprende de la voz que se le dedica en este diccionario, concluyendo de la siguiente manera: "Trabajador infatigable. Vives busca siempre nuevos caminos, nuevas orientaciones, en vez de dormirse en sus bien ganados laureles". El *Diccionario enciclopédico de la música*⁶ contiene asimismo una breve biografía, muy similar a la anterior, alabando también el estilo y técnica musical de sus obras, destacando entre sus principales zarzuelas a *La villana*. Otro diccionario a tener en cuenta es el *Diccionario de la música Labor*⁷, que aporta los mismos datos biográficos que los anteriores, mencionando igualmente *La villana*.

Otra obra de referencia en la que se trata la figura de Amadeo Vives es *Historia de la música española* de Tomás Marco⁸, en la que Vives aparece dentro de la generación de zarzuelistas anteriores a la Guerra Civil española. Tomás Marco considera a este compositor como el más importante zarzuelista español del siglo XX, ya que no solo consiguió grandes éxitos entre el público, sino que además tiene el mérito de ser el autor

⁴ SALTER, Lionel. "Vives, Amadeo" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London [etc.]: Mac Millan [etc.], 1985, Vol. 20, pág. 47.

⁵ TORRELLAS, A. Albert (director-editor.), PAHISSA, Jaime (director técnico) y NICOL, Eduardo (redactor jefe). "Vives, Amadeo" en *Diccionario de la música ilustrado*. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, 1927, Tomo II, págs. 1207-1208.

⁶ TORRELLAS, A. Albert (director). "Vives, Amadeo" en *Diccionario enciclopédico de la música*. Dirección general. Central catalana de publicaciones, 1927, Vol. III, págs. 705-706.

⁷ PENA, Joaquín y ANGLÉS, Higinio (eds.). "Vives, Amadeo" *Diccionario de la música Labor*. Editorial Labor, 1954, Vol. II, págs. 2249-2250.

⁸ MARCO, Tomás. *Historia de la música española*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, Vol. 6, págs. 119 y 120.

de obras cumbres del género de la zarzuela que se han convertido en el más claro exponente de este género y en obras clásicas del repertorio.

Existen además dos monografías dedicadas a Amadeo Vives en las que se contienen discursos pronunciados por distintas personalidades y en los que se tratan diferentes aspectos de la vida y obra del músico. La primera de estas monografías está editada por la Sociedad General de Autores y Editores (S.G.A.E.)⁹ con motivo del centenario del nacimiento de Vives, y en la misma se recogen seis discursos leídos por los escritores Tomás Borrás (“Vives, tal como era”), Enrique Franco (“Amadeo Vives y Manuel de Falla”), Florentino Hernández Girbal (“Historia y anecdotario de *El Abanico*, ópera inédita de Vives”), Federico Romero (“Semblanza de Amadeo Vives”), Federico Sopeña (“Conferencia sobre Vives”) y Jaime Torrents (“Amadeo Vives; una vida heroica”). Cuatro de los discursos fueron leídos en la Casa de la S.G.A.E., uno en el Ateneo de Madrid y otro en el Real Círculo Artístico de Barcelona. La segunda de estas monografías está editada por Radio Nacional de España¹⁰ y en ella se recogen los discursos leídos por distintas personalidades, algunas de ellas ya presentes en el volumen editado por la S.G.A.E. Esta monografía cuenta con las aportaciones de los siguientes autores: Federico Sopeña, Enrique Franco, Federico Romero, Félix Fernández-Shaw, José Subirá, José María Llorens, Arcadio de Larrea Palacín, Xavier Montsalvatge, Tomás Borrás, F. Hernández Girbal, Arturo Menéndez Aleixandre, Ángel Sagardía, Antoni Sabat, Jaime Torrents y Juan Manuel Puente.

Sobre la estética de Amadeo Vives existen dos artículos de José Subirá en los que se trata este tema. El primero¹¹ de estos artículos es una conferencia leída por José Subirá en el Ateneo de Madrid que es publicada posteriormente en la *Revista Musical Catalana*. En ella se desarrollan los puntos claves de la personalidad de Amadeo Vives: su profunda religiosidad, su admiración por lo popular, su extensa cultura y su inagotable entusiasmo que, según Subirá, le proporciona la inspiración y el afán de

⁹ BORRÁS BERMEJO, Tomás. *Amadeo Vives (1871-1971)*. Sociedad General de Autores y Editores, 1972.

¹⁰ SOPEÑA IBAÑEZ, Federico. *Amadeo Vives*. Radio Nacional de España, 1974.

¹¹ SUBIRÁ, José. “Ideario estético y ético de Amadeo Vives: conferencia leída en el Ateneo de Madrid como homenaje a la memoria del maestro el día 6 de abril de 1933”. *Revista Musical Catalana*, 1933, pp. 3-19.

superación necesario para componer sus obras. El segundo¹² de ellos es el más extenso, tratándose de un artículo publicado con motivo del centenario del nacimiento de Vives, al igual que la biografía de Florentino Hernández Girbal y el volumen editado por la Sociedad General de Autores y Editores que contiene las conferencias en homenaje a Vives. Este artículo de Subirá sigue la misma línea que la conferencia leída años atrás en el Ateneo de Madrid, y si bien existen puntos en común entre ambos escritos, en este último no solo se tratan la ética y pensamiento del compositor, sino que se abordan en mayor profundidad sus ideas sobre estética musical, dedicando un extenso apartado al ritmo en la música.

Respecto a los estudios dedicados a la zarzuela grande en Vives, estos son inexistentes, al igual que los trabajos académicos sobre *La villana* y el análisis de ésta a nivel poético y estético¹³, que será el estudio que se realizará en esta investigación. De nuevo Luis G. Iberní presenta el único trabajo sobre esta zarzuela en el *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica*¹⁴ en el que aporta datos sobre el argumento y su estructura, valoraciones de carácter musical y varias fotografías de representaciones de la época.

La villana es una zarzuela escrita a partir de la obra *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega, autor del que ya había adaptado *La discreta enamorada* para la otra gran zarzuela grande de su última etapa, su famosa *Doña Francisquita*. Precisamente uno de los aspectos más sugestivos del catálogo de Vives es su utilización de textos de autores del Siglo de Oro español, tanto en el teatro lírico como en su obra vocal de cámara con sus *Canciones epigramáticas* (1915). Sobre la adaptación de la obra de Lope de Vega a la zarzuela existen varias publicaciones a tener en cuenta. María José Izquierdo Alberca ha realizado para la serie universitaria de la Fundación Juan March un libro de cuarenta y cuatro páginas titulado *Doña Francisquita y La villana. Dos zarzuelas basadas en textos de Lope de Vega*¹⁵. Esta publicación continúa la línea seguida por el antes mencionado *Diccionario de Zarzuela*,

¹² SUBIRÁ, José. "La estética ante Amadeo Vives". *Revista de Ideas Estéticas*, enero-febrero-marzo, número 117, 1972, pp. 3-21.

¹³ MOLINO, Jean, "Analyser", *Analyse Musicale*, (tercer trimestre) 1989.

¹⁴ G. IBERNÍ, Luis. "La villana" en *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica*. Madrid: ICCMU, 1995-2002, Vol. II, págs. 974-977.

¹⁵ IZQUIERDO ALBERCA, María José. *Doña Francisquita y La villana: dos zarzuelas basadas en textos de Lope de Vega*. Madrid: Fundación Juan March, 1983, 44 p.

y en consecuencia únicamente comenta el argumento, personajes y estructura de estas obras líricas. Dentro de la obra de carácter colectivo *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, encontramos la aportación de Ricardo de la Fuente Ballesteros y Fabián Gutiérrez Flórez¹⁶, que analizan las diferencias estructurales existentes entre ambas obras, aunque sin explicar en varias ocasiones el por qué de los cambios introducidos en *La villana*. Manuel Lagos ha publicado igualmente un artículo sobre el mismo tema¹⁷, más general que el anterior, en el que aborda solo los cambios y las diferencias más significativas. Ninguno de los dos artículos trata el tema de la adaptación de la obra de Lope de Vega desde el punto de vista del estilo musical del compositor, sin entrar a valorar las razones de la adaptación y de la elección de la obra en concordancia con el ideario estético de Vives. Asimismo existe un artículo de Víctor Sánchez Sánchez titulado “El siglo de Oro en el teatro lírico español de 1850 a 1930”¹⁸, en el que realiza un repaso por las principales zarzuelas de la época basadas en textos literarios clásicos, mencionándose el caso de *La villana* aunque, de forma breve.

Actualmente tampoco existen tesis doctorales sobre Amadeo Vives, aunque César de Dios Corredor ha elaborado un trabajo académico para la obtención del DEA titulado “Las obras de género chico de Amadeo Vives”, en el que estudia este género musical así como sus diferentes subgéneros. En él realiza un catálogo exhaustivo de las obras de género chico de Vives, englobando un total de sesenta y cuatro obras desde el año 1898 hasta 1916, año en el que Vives realiza su última composición de este género colaborando junto con otros compositores en la creación de *La guitarra del amor*.

Actualmente está en curso la realización de una tesis sobre la opereta de Amadeo Vives por Idoia Martínez.

De lo expuesto en este estado de la cuestión se deriva que la zarzuela grande en Vives es un género aún sin estudiar y sin investigar. Asimismo, se hace necesario un

¹⁶ FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la y GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián. “De la comedia áurea a la zarzuela: Peribáñez frente a *La villana*”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Vol.1, 1993, págs. 385-394.

¹⁷ LAGOS, Manuel. “A Peribáñez le sienta bien la música. Del texto de Lope a la zarzuela *La villana*”. Cuadernos de teatro clásico, nº17, 2002, págs. 211-236.

¹⁸ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. “El siglo de Oro en el teatro lírico español de 1850 a 1930”, *Hispanic Review*, Penn State University, vol. 72, nº1, pp. 163-183

trabajo que analice las características de las obras de Vives enmarcadas en el contexto musical, histórico y social en el que tuvieron lugar, indagando en los acontecimientos históricos relevantes para la historia de la música española en los que Vives participó activamente.

Fuentes primarias

En cuanto a las fuentes primarias, son destacables los dos libros publicados por Amadeo Vives bajo los títulos de *Sofía*¹⁹ y *Julia*²⁰, en los que encontramos ensayos del compositor mostrando su opinión sobre diversos temas musicales, políticos o religiosos. Ambos libros suponen una fuente de información fundamental para conocer el pensamiento de este compositor y su visión sobre su época y su música.

En lo que respecta al epistolario del compositor, se han consultado dos cartas que se adjuntan al trabajo en el anexo nº2. La primera está enviada por Guillermo Fernández-Shaw el 16 de octubre de 1927 y la segunda por Federico Romero el 4 de diciembre de ese mismo año. Estas cartas son relevantes puesto que en ellas se aporta información sobre la trayectoria de *La villana* tras su estreno el 1 de octubre de 1927.

Asimismo, para la realización de este trabajo se procederá a una revisión de las fuentes hemerográficas relevantes para el objeto de estudio, tal y como se indica en el epígrafe relativo a la metodología y plan de trabajo. Se estudiarán también la partitura hológrafa de *La villana* que actualmente se encuentra en la Biblioteca de Catalunya²¹ así como la reducción para canto y piano y el libreto de la misma obra que se encuentran en el archivo del Centro de Documentación y Archivo de la S.G.A.E. (CEDOA).

Para la investigación también se estudiará el libreto de *La villana*, escrito por Guillermo Fernández-Shaw Iturralde y Federico Romero²².

¹⁹ VIVES, Amadeo. *Julia (ensayos literarios)*. Madrid: Espasa, 1971.

²⁰ VIVES, Amadeo. *Sofía*. Madrid: Espasa, 1973.

²¹ La partitura se encuentra en el Fondo de Amadeo Vives, en la Sección de Música de la Biblioteca de Cataluña y figura con la referencia M 1986.

²² FERNÁNDEZ-SHAW ITURRALDE, Guillermo y ROMERO, Federico. Libreto de *La villana*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927 (Archivo de CEDOA).

Por último, puesto que la zarzuela grande objeto de estudio se basa en la obra de Lope de Vega *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, será necesario el estudio y análisis de la misma, para lo cual se utilizará la edición crítica publicada por Cátedra²³, ya que esta edición cuenta con la revisión y comentario de Juan María Marín, gran conocedor de la obra de Lope de Vega, incluyéndose además del texto teatral otros epígrafes de interés como “Invención y fuentes de “Peribáñez”, así como notas explicativas de la obra.

I.2. Hipótesis de trabajo. Objetivos.

Amadeo Vives Roig (1871-1932) fue un prolífico compositor español de gran éxito. La mayor parte de su producción está dedicada al teatro musical, pero en su catálogo existen obras instrumentales, canciones de concierto y también obras corales que merecerían por sí mismas un proceso de estudio. Sin embargo, en este trabajo nos centraremos en uno de los géneros musicales lírico-teatrales de este compositor, la zarzuela grande, la cual le brindó algunos de sus mayores éxitos. Hasta la fecha solo se le ha dedicado el citado trabajo académico de investigación sobre el género chico²⁴, siendo necesaria por lo tanto una investigación que estudie y analice la zarzuela grande. Es éste el género musical en el que se centrará este trabajo, y en especial en el estudio de la zarzuela *La villana*, basada en la obra *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega. El hecho de que esta zarzuela esté basada en una obra de teatro clásico español servirá como punto de partida para indagar en el pensamiento estético de Amadeo Vives y sus ideas acerca del teatro lírico español, valorando el uso que realiza Vives de las obras del Siglo de Oro, al igual que otros compositores de su generación o contemporáneos que a su vez utilizaron textos clásicos de la literatura española, como por ejemplo Ruperto Chapí en su ópera *Circe* (1902) basada en la obra de Calderón de la Barca, o más adelante Tomás Bretón con óperas como *Don Gil de las calzas verdes* (1910) sobre texto de Tirso de Molina. El estudio de esta zarzuela servirá asimismo para analizar el contexto de la época y para valorar las razones del éxito y posterior olvido de esta obra.

²³ VEGA, Lope de. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Colección: Letras Hispánicas. Preparador: Juan María Marín. Cátedra, 2006, 200 p.

²⁴ “Las obras de género chico de Amadeo Vives”, trabajo académico de investigación realizado por César de Dios Corredor. Universidad Complutense de Madrid, 2010.

Otro de los aspectos a tratar en el análisis de *La villana* será la conversión de la obra original de Lope de Vega en un libreto de zarzuela. Se establecerán los puntos más relevantes en lo que se refiere a la reconstrucción argumental, y se analizará el hecho de que el compositor y los libretistas decidan cambiar el sexo del protagonista, el Comendador, para poner en primer plano la figura de una mujer, “la villana”, que da título a la obra.

Es por ello que este trabajo pretende rescatar y contribuir a la difusión de la obra musical de este importante compositor español, que si bien fue una figura relevante de la música española implicado en importantes proyectos musicales y políticos, hoy en día solamente encontramos en los teatros españoles sus obras *Doña Francisquita* y *Bohemios*, solo dos zarzuelas de un extenso catálogo en el que podemos encontrar otras obras de igual mérito y valía que merecen ser objeto de estudio y difusión.

Objetivos

A partir de la hipótesis de trabajo planteada, este trabajo de investigación pretende conseguir los siguientes objetivos mediante el estudio de la zarzuela grande *La villana* de Amadeo Vives:

- Realizar una tipología preliminar de la obra lírico-dramática de Amadeo Vives, estableciendo un catálogo y cronología de sus obras pertenecientes al género de la zarzuela grande.
- Establecer y definir el uso que se realiza en las obras musicales de Vives de los textos de autores clásicos, especialmente de autores pertenecientes al Siglo de Oro español, valorando asimismo el uso que de esta misma clase de textos realizan otros compositores españoles contemporáneos a Vives.
- Analizar el pensamiento estético de Amadeo Vives en relación con el uso de textos clásicos literarios y su relación con la denominada Generación del 98, indagando en los motivos que llevaron al compositor al uso de los mismos y relacionándolos con el lenguaje musical empleado en sus composiciones.
- Realizar un análisis de la adaptación del texto original de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega al libreto de *La villana*. Para ello se estudiará el proceso de

creación llevado a cabo entre Amadeo Vives y los libretistas Guillermo Fernández-Shaw Iturralde y Federico Romero.

- Analizar la recepción y circulación de *La villana*, valorando la acogida de la obra entre la crítica y el público de la época, así como sus posteriores reestrenos.

I.3. Metodología

Siguiendo los postulados de la nueva musicología impulsada por musicólogos como Joseph Kerman (*Contemplating Music*, 1985), el presente trabajo de investigación pretende dar una visión crítica de las fuentes superando las concepciones puramente positivistas, pasando a tener en cuenta otros factores en el estudio y análisis de las obras musicales tales como el proceso de creación de la misma, las pretensiones del compositor respecto de la obra, la recepción y circulación de la misma, y en el caso de *La villana*, la utilización de fuentes literarias clásicas y españolas, y, en concreto, la adaptación y uso de la obra de Lope de Vega en la que se basa, tratando así de dibujar el contexto histórico y social en el que se encuadran las obras musicales, puesto que “un serio trabajo de contextualización requiere algo más que la aplicación de modelos como el de “relación entre causa y efecto” o “el compositor, su vida y sus obras”²⁵.

Para la realización del trabajo de investigación se procederá en primer lugar a una revisión de archivos con el fin de obtener fuentes primarias y secundarias que serán objeto de un posterior análisis crítico. Los archivos consultados son los siguientes:

- Archivo de la Biblioteca Nacional de España (BNE)
- Archivo de Centro de Documentación y Archivo de la S.G.A.E. (CEDOA)
- Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid
- Archivo de la Fundación Juan March
- Archivo de la Biblioteca de Catalunya
- Archivo del Museo de la Música de Barcelona

²⁵ LABAJO VALDÉS, Joaquina. “¿La musicología, una ciencia insociable?”. *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. I, p.39.

- Archivo del Palau de la Música Catalana

Se realizará una revisión hemerográfica de las publicaciones periódicas de Madrid y Barcelona entre los años 1927 y 1936²⁶:

ABC, Almanaque Bailly-Bailliere, El Be Negre, Boletín de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles, Boletín de la Institución Libre de Enseñanza, Buen humor, La ciudad, La ciudad lineal, La Correspondencia militar, Crisol, Crónica, D'ací d'allà, Diario de Reus, La Época, La Esfera, La Esquella de la torratxa, La estampa, Flama, La Gaceta literaria, Gracia y justicia, El Heraldo de Madrid, Hoja Oficial del lunes, La ilustración ibero-americana, El Imparcial, La lectura dominical, La Libertad, Luz, Mirador, Muchas gracias, Mundo Gráfico, Nuevo Mundo, Ondas, Papitu, Popular film, La Revista, Revista musical catalana, El siglo futuro, El Sol, Treball, La Vanguardia, La Veu de Catalunya, La Voz.

Resultará especialmente interesante el estudio de la *Revista Musical Catalana*, puesto que se trataba de la publicación mensual del Orfeó Catalá, fundado por Amadeo Vives y Lluís Millet, así como *La Veu de Catalunya*, publicación periódica en la que el propio Vives colaboró publicando numerosos artículos.

Entre las fuentes primarias consultadas también se encuentran la mencionada partitura hológrafa de *La villana*, que actualmente se encuentra en la Biblioteca de Catalunya, así como los dos libros de ensayos de Amadeo Vives titulados *Sofía* y *Julia*. Ambos libros suponen una valiosa fuente de información, al incluir, entre otros escritos, varios discursos que el compositor leyó en diversos actos, como el titulado “La expresión de la música”²⁷, leído el 14 de julio de 1913 en el Ateneo de Madrid o la conferencia leída el 16 de febrero de 1917 en el Teatro Eslava titulada “La música española y su prestigio”²⁸. Dichos discursos nos permiten conocer de primera mano el pensamiento del compositor no solo en relación a cuestiones musicales, sino que suponen también son un reflejo de su personalidad e ideología.

²⁶ Para la búsqueda hemerográfica se utilizará la herramienta Pandora de la Biblioteca Nacional de España, así como la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica y ARCA (Arxiu de Revistes Catalanes Antiques), consultada a través del portal web ARCA. También las hemerotecas digitales de los periódicos *La Vanguardia* y el *ABC*.

²⁷ VIVES, Amadeo. *Julia (ensayos literarios)*. Madrid: Espasa, 1971, págs. 53-67.

²⁸ VIVES, Amadeo. *Julia (ensayos literarios)*. Madrid: Espasa, 1971, págs. 82-94.

Estructura del trabajo de investigación

El trabajo estará dividido en varias partes dentro de las cuales se tratarán los siguientes aspectos:

- En la introducción se desarrollarán las cuestiones relativas a los antecedentes y estado de la cuestión, justificación, objetivos, metodología empleada y aporte científico.
- La segunda parte se dedicará al estudio de la zarzuela grande en Amadeo Vives. Se comenzará por una biografía del compositor que sirva de referente sobre sus circunstancias personales, formación musical y trayectoria, para luego abordar el contexto del género de zarzuela grande en la Restauración y primeras décadas del siglo XX.
- La tercera parte del trabajo estará dedicada al estudio y análisis de la zarzuela grande *La villana*. Se tratará el argumento de la misma, sus fuentes y la descripción de sus características musicales. Se analizarán asimismo cuestiones relativas al proceso de creación de la obra, la realización del libreto adaptando la obra de Lope de Vega, y la recepción y circulación de la misma.
- La cuarta parte del trabajo se destinará al estudio del ideario estético de Amadeo Vives, analizando el estilo musical en el que se adscribe, sus ideas acerca de la música española y la conexión del compositor con el pensamiento y filosofía de la generación del 98.
- La quinta parte del trabajo se desarrollarán las conclusiones a las que ha llegado la investigación a partir lo expuesto en el trabajo.
- En la siguiente parte se aportará la bibliografía consultada.
- La última parte estará formada por los siguientes anexos:
 - Tipología y catálogo de las obras de Amadeo Vives se engloban dentro del género de la zarzuela grande.
 - Algunas cartas de interés entre Amadeo Vives y los libretistas de la zarzuela.
 - Fotografías y esbozos de las representaciones de *La villana*.

II. La zarzuela grande en Amadeo Vives

II.1. Biografía de Amadeo Vives (1871-1932)

Amadeo Vives Roig nació en Collbató, provincia de Barcelona, el 18 de noviembre de 1871, hijo de Rafael Vives Solà y de su segunda esposa, Josefa Roig i Deu²⁹. Desde muy pequeño comenzó a mostrar interés por la música y fue su hermano Camilo quien le dio sus primeras lecciones musicales. A los seis quedó inválido por causas que no se conocen con exactitud, existiendo varias versiones al respecto que Hernández Girbal recoge en la biografía dedicada al compositor³⁰. Pese a que consiguió reponerse, tanto la pierna como el brazo derechos le quedaron atrofiados, lo cual no le impidió escribir música y tocar el piano. Para ampliar sus conocimientos musicales, acudía junto con su hermano Camilo, que también quería aprender música, a la localidad vecina de Esparraguera, donde don Salvador Civil les daba clases. Allí acudían diariamente ambos hermanos, llevando Camilo en hombros a Amadeo que aún no se había recuperado completamente de la parálisis³¹. Así lo recuerda Vives en la entrevista concedida para el periódico *La Esfera*³², en la cual al preguntarle por su formación musical el responde:

“[...] Uno de mis hermanos quería ser músico. Iba diariamente a un pueblo que distaba del nuestro diez kilómetros, para recibir lecciones de un maestro que allí vivía. Luego organizaban funciones religiosas, con una capilla que improvisaron todos los discípulos. Yo iba con ellos, cantaba y me fui aficionando a la música. Mi hermano me dio las primeras lecciones. Cuando tenía ocho o nueve años pasé a Barcelona [...]”.

²⁹ G. IBERNI, Luis. “Vives Roig, Amadeo” en *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica*. Madrid: ICCMU, 1995-2002, Vol. II, pág. 983.

³⁰ HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino. *Amadeo Vives*. Op. cit., págs. 26-27. Concepción Roig, hija política de Vives, afirmaba que la invalidez fue debida al caerse Vives a la calle desde una ventana de su casa donde se había quedado dormido, lo que unido a los escasos medios médicos con los que se contaba en la época provocaron que la lesión se agravase. Otra causa posible de la lesión es la poliomielitis, aunque lo cierto es que Vives dio su propia versión al respecto, un tanto fantástica, en una entrevista concedida para el periódico *La Esfera* (EL CABALLERO AUDAZ. “El maestro Vives”. *La Esfera*, 6 de junio de 1914) con motivo del reciente estreno de *Maruxa*. Vives explica lo siguiente:

“Yo siempre les he tenido miedo a los perros. En aquella ocasión, bueno y sano, me encontraba en Toledo, en una casa muy rara. No le quiero decir por qué. Estaba yo durmiendo y soñaba que me perseguía un perro rabioso. Me desperté transido de horror y al abrir los ojos me encontré con que, frente a mí, subido en una silla cercana al lecho, había un perro mirándome fijamente. ¡Horror! Medio dormido, alucinado, salté de la cama y me tiré por el balcón. Acabé de despertarme sobre las baldosas de la calle, medio deshecho, con el brazo y la pierna rotos por varios sitios”.

³² EL CABALLERO AUDAZ. “El maestro Vives”. *Op.cit.*

Tal y como relata Vives, después de vivir en Collbató se trasladó a Barcelona, aunque la edad que tenía cuando se fue de su pueblo no está del todo clara, ya que en otra entrevista concedida para el periódico *ABC* el 23 de marzo de 1912 cuenta que pasó los primeros diez años de su vida en su pueblo para posteriormente irse a Barcelona. En cualquier caso, era todavía un niño cuando tuvo que enfrentarse a un cambio radical en su vida, ya que debido a las dificultades económicas de la familia y los problemas de salud de Vives, su familia decidió enviarle al asilo de San Juan de Dios en Barcelona, donde podía recibir sustento y asistencia médica, además de estar cerca de su hermano Camilo que al acabar el servicio militar, según Hernández Girbal³³, se ordenaría novicio de San Juan de Dios. Comenzó a recibir lecciones de piano, armonía y composición del maestro de capilla José Ribera y Miró, quien le aceptó como *escolá* y le asignó un pequeño sueldo. Pasó cuatro años junto al maestro de capilla, y con catorce o quince años comenzó a buscarse la vida como músico. Su hermano Camilo, ya ordenado fraile, fue trasladado al asilo de huérfanos de Málaga y propuso a Amadeo que dirigiera la banda de música del asilo. Éste aceptó y viajó hasta Málaga para hacerse cargo de la banda, pero no pasó mucho tiempo hasta abandonara su puesto, ya que “[...] Un día el director del asilo se empeñó en hacerle tocar unas composiciones vulgares y, antes de aceptarlo, dimitió [...]”³⁴. Antonio Nicolau, al que había conocido en Málaga, le proporcionó un puesto como director de orquesta de un pequeño teatro, pero Vives perdió el trabajo al no acudir una noche a la función del teatro. Comenzó entonces a buscar trabajo y tras reunir algo de dinero consiguió trasladarse a Madrid donde intentó sin éxito ganarse la vida como músico, por lo que tuvo que malvivir hasta que pudo pagarse el billete de vuelta a Barcelona.

Tras su regreso a Barcelona, acudió a algunas clases a la recién inaugurada Escuela Municipal de Música, pero su formación se vio interrumpida a causa del tifus, que le obligó a pasar bastantes días ingresado en el hospital. Su enfermedad le permitió

³³ La biografía de Hernández Girbal resulta la más adecuada para obtener información sobre la infancia y juventud de Vives debido a que de todas las biografías tratadas en el Estado de la cuestión es la más extensa y aporta varios fragmentos del epistolario de Vives. Además, al ser la primera monografía publicada sobre el compositor, sirve de base a las posteriores que reproducen muchos de sus pasajes. Sin embargo, es necesario apuntar que la biografía de Llosep Lladó (*Amadeu Vives (1871-1932)*. Montserrat: Abadía de Montserrat, 1988) explica que durante la estancia de Vives en Barcelona siendo niño, sus padres le trasladaron del Asilo de San Juan de Dios a la casa de una señora llamada Narcisca que después de unos meses se suicidaría (págs. 21-23). Este acontecimiento solo aparece reflejado en esta biografía y no se recoge en ninguna otra, lo cual unido al hecho de que Lladó solo conoció a Vives entre los años 1929 y 1931 hace dudar de la veracidad del hecho.

³⁴ *Ibíd.*, 43.

conocer a la Madre Superiora de las monjas de Nuestra Señora de Loreto, amiga de su hermano Camilo, que acudía habitualmente a visitar a Vives mientras se encontraba convaleciente y que le ofreció el puesto de maestro de capilla del convento, contando Vives solo con dieciocho años. Allí se encargaba de tocar el armonium durante la misa de los domingos por la mañana y en ocasiones en los rosarios de la tarde. También compuso varios Ave Marías y villancicos para las monjas³⁵.

Tras dejar su puesto como maestro de capilla, comenzó una etapa bohemia tocando en cafés y asistiendo como oyente a algunas clases en la universidad de distintas especialidades como la física. Se afilió a Juventud Escolar, donde entabló amistad con personalidades como Corominas, Cambó y Prat de la Riva y comenzó a colaborar escribiendo para el semanario *La Veu*. Asimismo empezó a hacerse habitual de las tertulias del Café Colón y del Café Pelayo, donde conoció a Lluís Millet i Pagès (1867-1941), compositor y director de coro catalán. Junto con él y Enrique Granados asistió a varias clases impartidas por Felipe Pedrell, aunque según Iberní a menudo Vives no podía acudir debido a su necesidad de trabajar para solventar sus dificultades económicas y el tiempo que exigían los cuidados de su padre enfermo. Fue su amigo Lluís Millet quien le convenció de la importancia de la labor iniciada por José Anselmo Clavé y su obra coral, animando a Vives a continuar su legado fundando juntos el Orfeó Català en 1891, con la finalidad de fomentar la música catalana. Vives compuso numerosas obras corales para el Orfeó, destacando *L'emigrant*, sobre un poema de Verdaguer, y armonizó para coro varias canciones populares catalanas como *La Filadora*, *Els segadors* y *Els tres tambors*.

El 6 de abril de 1895 contrajo matrimonio con Montserrat Giner Mounier (1877-1957) y el 2 de marzo del año siguiente nació su primer hijo. En aquel entonces ya había llegado a sus manos el libreto de *Artús*, ópera con la que alcanzaría un importante éxito y que supondría el inicio de una prometedora carrera en el teatro lírico. La obra se estrenó el 19 de mayo de 1897 en el Teatro Novedades de Barcelona gracias a la ayuda del empresario Ignacio Elías³⁶.

³⁵ VIVES, Amadeo. *Sofía*. Op. cit., págs., 37-38.

³⁶ En la entrevista concedida a *La Esfera* (EL CABALLERO AUDAZ. "El maestro Vives". Op.cit.) relata Vives cómo consiguió aprovechar la ocasión que se le presentaba y situó su obra entre las representaciones de la siguiente temporada:

A lo largo de su juventud Vives ya había tenido la oportunidad de asistir a numerosas representaciones de zarzuela, y seguía de cerca los acontecimientos y novedades de este género. Así, fue precisamente en el estreno en Barcelona de *Las bravías* (1986) de Chapí donde conoció a José López Silva y a Carlos Fernández-Shaw quienes le animaron a trasladarse a Madrid para continuar su carrera como compositor. Vives le propuso a Fernández-Shaw crear una zarzuela a partir de la obra del Siglo de Oro *Entre bobos anda el juego*, de Francisco de Rojas, a lo que el dramaturgo accedió. Escribió en colaboración con Tomás Luceño el libreto de *Don Lucas del Cigarral*, zarzuela en tres actos estrenada el 18 de febrero de 1899 en el Teatro Parish de Madrid, y que supuso un enorme éxito para Amadeo Vives, augurando el auge que la zarzuela grande experimentaría en la primera mitad del siglo XX, y otorgándole gran acogida de crítica y público, lo que le permitió hacerse un hueco entre los principales compositores de zarzuela de la capital, y ello pese al fracaso de *La primera del barrio*, zarzuela con la que Vives había debutado un año antes en Madrid. Así comenzó una de las etapas más prolíficas del compositor, estrenando en 1900 obras destacadas como *Viaje de instrucción*, realizada en colaboración con Jacinto Benavente y estrenada en el teatro Eslava de Madrid, y *La balada de la luz*, estrenada en el teatro de la Zarzuela y que supuso uno de los mayores éxitos de la carrera de Vives, una obra tan conocida y aclamada que fue objeto de parodia en *El balido del zulú* de Salvador María Granés (1840-1911). Pese a que Vives ya se había instalado en Madrid, siguió en contacto con el mundo artístico de Barcelona, estrenando ese mismo año en el teatro Novedades la ópera *Euda d'Uriach*, con letra de Guimerá³⁷.

Durante los años siguientes Vives mantuvo el ritmo de producción estrenando cada año varias obras de género chico, sometido a las incesantes demandas de nuevos espectáculos que el público de la época exigía. Para ello colaboró con importantes y destacados dramaturgos como Carlos Germán Arniches, Sinesio Delgado, Enric Morera, Gerónimo Giménez, Tomás Luceño y Carlos Fernández-Shaw, a quien ya había conocido en Barcelona y con quien establecería una amistad duradera que les llevaría a colaborar en numerosas obras. Vives incluso escribiría posteriormente algunas de sus

[...] El dueño del café de Novedades organizó una temporada de ópera. Yo lo supe y todos los días iba al Café y me sentaba a su lado. Trabamos amistad y tal confianza llegué a inspirarle, que sin saber él quien yo era, ni valía o no, conseguí que me nombrara maestro de coros. Luego, le leí Artús y se decidió a estrenarla. Aquello fue horrible. Tan pronto estrenaba como no estrenaba. Tuve que ensayármela yo en todos sus detalles (...) Pero al final estrené y Artús logró un éxito magnífico [...].”

³⁷ G. IBERNI, Luis, “Vives Roig, Amadeo” en *Diccionario de la Zarzuela...* op. cit., Vol. II, p.984.

mejores obras con el hijo de éste, Guillermo Fernández-Shaw Iturrialde. De esta época son algunas de sus zarzuelas de género chico como *La buenaventura* (1901), *A estudiar a Salamanca* (1901), *El tirador de palomas* (1902), *Su alteza imperial* (1903), *El húsar de la guardia* (1904) e incluso realizó una incursión en el género ínfimo con *El arte de ser bonita* (1905) y *La gatita blanca* (1905). De entre todas sus composiciones de los primeros años del siglo XX es necesario destacar *Bohemios*, zarzuela en un acto con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios estrenada el 24 de marzo de 1904 en el teatro de la Zarzuela, y ello por suponer un hito en la trayectoria de Vives que contribuiría su consagración como compositor y que aún hoy sigue figurando en las temporadas de zarzuela de los teatros de toda España.

En los años posteriores compaginó su labor de compositor con la de empresario teatral, al hacerse cargo a partir de 1906 junto con Vicente Lleó de la dirección de los teatros Cómico y de la Zarzuela. En su etapa como empresario colaboró con figuras destacadas como Tomás Barrera y Pablo Luna, e importantes cantantes de la época como Lucrecia Arana, Irene Alba o José Moncayo. Pese a que algunas de las zarzuelas que estrenó como empresario gustaron al público, la temporada 1907-1908 supuso un gran fracaso que le ocasionó importantes problemas económicos y numerosas disputas con Lleó. La decisión de Vives de incluir en la temporada óperas famosas cantadas en español no fue secundada por el público que prefería acudir a los teatros Cómico y Eslava asistiendo a las representaciones habituales de zarzuela y variedades. La sociedad que Lleó y Vives habían constituido llegó a su fin, quedando el primero como empresario del teatro Eslava y el segundo manteniéndose en el teatro de la Zarzuela. Las graves dificultades económicas consecuencia de esta iniciativa empresarial le obligaron a cerrar el teatro de la Zarzuela en 1909 y a seguir componiendo para pagar sus deudas.

Pese a los números obstáculos que Vives tuvo que superar, consiguió sobreponerse y triunfar de nuevo, gracias a operetas como *La reina Mimí* (1910) o *La generala* (1912). Siguiendo la división en la vida y obra de Vives establecida por Iberní en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*³⁸, a partir del año 1915 puede considerarse como la última etapa del compositor, época en la que afronta su madurez personal y estilística, y en la que compone obras de mayor ambición y envergadura, basadas en

³⁸ G. IBERNÍ, Luis, "Vives Roig, Amadeo" en *Diccionario de la Música...* op.cit., Vol. 10, págs. 987-992.

textos del Siglo de Oro, que contribuirían decisivamente al resurgimiento de la zarzuela grande: *Maruxa* (1914), *Doña Francisquita* (1923), *La villana* (1927) y *Talisman* (1932). De todas ellas la prensa calificó *La villana* como el culmen de su producción artística, su obra más meditada y estudiada, y en efecto, es en ella donde plasma todo su ideario estético y filosófico para crear su propia visión de España³⁹ y dignificar el género lírico nacional.

El prestigio alcanzado por Vives como compositor le permitió reducir el ritmo productivo y compaginar la música con otros proyectos. Eran habituales sus colaboraciones en los periódicos *El Liberal* y *La Veu de Catalunya*, su asistencia al Ateneo de Madrid, donde leyó numerosos discursos y conoció a intelectuales y literatos como Benavente, Baroja, Valle-Inclán, Pérez de Ayala y Ortega y Gasset, siendo nombrado en 1921 presidente de la sección musical del Ateneo. Un año más tarde se le nombraría además catedrático de Composición del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid⁴⁰.

Vives era un hombre culto interesado no sólo en la música, sino también en las letras en general. Destaca su faceta como escritor, no solo por sus discursos y colaboraciones periodísticas, sino igualmente por sus numerosos ensayos que recopiló en sus dos libros *Julia* y *Sofía*, editados por la editorial Espasa-Calpe en 1971 y 1973 respectivamente, y por su obra de teatro *Jo no ho sabia que el món era així*, comedia dramática en cuatro actos estrenada en el teatro Novedades de Barcelona el 17 de mayo de 1929 y traducida

³⁹ Sobre *La villana* y la visión de España que Vives crea en ella, él mismo afirmó lo siguiente en el periódico *La Libertad* (DE LA VILLA, Antonio. "Estreno de "La villana". *La Libertad*, 02 de octubre de 1927): "[...] Lope de Vega dio la verdadera medida de la acción dramática en una obra de verdadero ambiente, con sabor campesino. "Así es España en estos tiempos", dijo el Fénix de los ingenios en el año 500 [sic]. "Así quiero yo que sea", dice Vives, que lucha por una redención del arte y una redención del pueblo en 1927 [...]". El pensamiento del compositor se analiza en el capítulo de este trabajo titulado "Ideario estético de Amadeo de Vives".

⁴⁰ Sobre la etapa de Vives como profesor del conservatorio existen una serie de comentarios realizados por el compositor Julio Gómez recogidos por Beatriz Martínez del Fresno en la monografía dedicada a éste: MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid: ICCMU, 1999, págs. 175-176. A partir de los escritos de Julio Gómez podemos saber que la docencia de Vives era un tanto desordenada, seguramente a consecuencia de su formación autodidacta. Vives exigía a sus alumnos armonizar canciones populares, y según Julio Gómez, "se dedicaba a pronunciar conferencias teóricas sobre algo así como una filosofía de la técnica, que habían de sonar muy extrañamente en los oídos de los estudiantes del Conservatorio". En enero de 1923 Vives cedió su puesto a Julio Gómez a consecuencia de las exigencias de su labor como compositor teatral y al hecho de que su sueldo como profesor no fuese suficiente para pagar el coche en el que debía desplazarse a causa de la semiparálisis que sufría.

posteriormente al castellano como *Rosalía*. Fue precisamente su gran cultura y su prestigio como músico lo que motivó que fuese elegido vicepresidente de la Junta Nacional de la Música y de los Teatros Líricos por decreto del Gobierno de la República el 22 de julio de 1931, y presidente de la Sociedad de Autores en noviembre de ese mismo año. Igualmente la preocupación de Vives por los problemas de la España de la época le llevaron a participar en varios proyectos políticos, presentándose el 12 de abril de 1931 como candidato a concejal en Barcelona por *Acció Catalana* sin resultar elegido y el 20 de noviembre de 1932 como candidato a diputado para el Parlamento de Cataluña, con la intención de conseguir la creación del Teatro Lírico Catalán.

Unos días antes de que se estrenara su zarzuela *Talismán*, Amadeo Vives falleció en Madrid el 2 de diciembre de 1932 a consecuencia de una miocarditis aguda, siendo después trasladado a Barcelona para recibir allí sepultura. El profundo respeto y admiración que el público y sus compañeros de profesión sentían hacia él queda patente en la gran cantidad de gente que asistió a su funeral y en los numerosos homenajes que le fueron dedicados. Las palabras de su amigo Julio Gómez en un artículo publicado en *El Liberal* el 9 de diciembre de 1932 expresan claramente la esencia de su personalidad y de su obra:

“[...] Pues eso era Amadeo Vives: un gran artista, un gran hombre. Tanto como en sus obras, con ser tantas y tan excelentes, resplandecía su superioridad en el abandono de su espíritu en el trato amistoso, en la perpetua lección que era su vida clara y armoniosa para los que tuvimos la dicha de ser sus amigos (...) En los juicios, llenos de benévolo humorismo, acerca de cosas y personas, brillaba su gran cultura y su carácter recto, severo; pero amable y acogedor (...) Como compositor su característica fue la de todos los grandes artistas populares: la de venir del pueblo para volver a él, devolviendo enriquecido lo que de él han tomado (...) Efectivamente, el arte de Amadeo Vives está fundado en los cantos populares, responde a una tradición técnica nacional, y en la música dramática atiende en primer lugar al valor musical de la composición (...) No necesitaba para ello escribir su música teniendo a la vista los últimos figurines de París ni copiar en sus partituras las últimas monerías instrumentales de los rusos o franceses que ejercen hoy la hegemonía del arte (...) Él había aprendido la técnica de los grandes: Haydn, Mozart y Beethoven (...) Por eso cuando se ponía a escribir no necesitaba más que oír a su propio corazón y dejarle cantar: por eso el pueblo recogía sus cantares y los repetía emocionado [...]”.

II.2. La zarzuela grande en la Restauración y en las primeras décadas del siglo XX

La zarzuela ha experimentado a lo largo de su historia diferentes etapas⁴¹ que han marcado el desarrollo formal y las características de la misma, un proceso de evolución en el que hasta la aparición de la zarzuela grande en la segunda mitad del siglo XIX puede distinguirse un primer período entre los años 1832-49, época en la que se estrenan las zarzuelas románticas que reinstauran el género lírico, obras de un solo acto que incorporan elementos del lenguaje musical popular dentro de una estructura formal de influencia francesa⁴². Algunos ejemplos de este tipo de zarzuelas son *Los enredos de un curioso*, de Ramón Carnicer, Pedro Albéniz, Baltasar Saldoni y Francesco Piermarini estrenada en 1832, o *Jeroma, la castañera* de Soriano Fuertes, estrenada en 1843. El siguiente período, comprendido entre 1849 y 1851, supone un paso más en el desarrollo dramático y musical de la zarzuela, estrenándose dos obras que anticiparían la llegada de la zarzuela grande: *Colegialas y soldados* y *El duende*, con música de Rafael Hernando y libretos de Mariano Pina y Luis de Olona respectivamente. Ambas amplían la estructura de la zarzuela a dos actos y presentan una clara influencia del teatro europeo, adoptando el modelo formal francés. El 6 de octubre de 1851 con el estreno de *Jugar con fuego* de Francisco Asenjo Barbieri en el Teatro Price de Madrid se inaugura el género de la zarzuela grande, con una obra que “[...] suponía la definitiva evolución del sistema iniciado por Hernando”⁴³.

La zarzuela grande se caracteriza por una extensión generalmente de tres actos en los cuales los coros tienen un papel destacado, reservándose a los mismos generalmente la apertura y cierre de la obra, al igual que el uso de concertantes que se emplean para los comienzos y finales de los actos. Son frecuentes los números de conjunto, generalmente tercetos y dúos, y las escenas a solo que presentan vocalmente a los protagonistas, los cuales generalmente siguen el esquema de soprano para el papel femenino protagonista, tenor para su pareja y un barítono que interactúa entre ambos. El número de personajes

⁴¹ CORTIZO, M^a Encina. “Zarzuela” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: ICCMU, 2002, Vol. 10, pág. 1145.

⁴² CORTIZO, M^a Encina. “La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)” en *La música española en el siglo XIX*, Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, págs. 180-181.

⁴³ CASARES RODICIO, Emilio. “Zarzuela” en *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica*. Madrid: ICCMU, 1995-2002, Vol. II, p. 1018.

es abundante, reservándose el virtuosismo vocal a los números más importantes de la obra.

Musicalmente, las melodías son sencillas, silábicas y fácilmente memorizadas por el público, lo cual se ve beneficiado e impulsado por la estrecha colaboración entre el libretista y el compositor que favorece una mejor adecuación de la métrica del verso a la melodía. Se intercalan los textos declamados que avanzan la acción con las arias, romanzas, dúos y partes cantábiles, escenas contemplativas en las que los personajes expresan sus sentimientos e intenciones. La orquesta a su vez se caracteriza por ser de estilo romántico y de influencia italiana, presentando la siguiente plantilla: flautín, flauta, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, dos trompetas, tres trombones, tuba, percusión y cuerda.

Los personajes protagonistas de las tramas no tienen una personalidad desarrollada, siendo incapaces de evolucionar a lo largo de la trama. La temática de la zarzuela grande se integra así en el panorama europeo siguiendo fundamentalmente tres tendencias: la farsa típica del vaudeville francés, la influencia de los libretos creados por el dramaturgo Scribe y las comedias de capa y espada del Siglo de Oro español, que añaden a la trama sería un contrapunto cómico.

La zarzuela grande se construyó sobre los pilares de la música histórica española, la tonadilla, la danza popular y el folclore popular y urbano, siendo posible su éxito durante la segunda mitad del siglo XIX gracias a la existencia de una generación de músicos y libretistas que supieron renovar con gran talento el género de la zarzuela siguiendo la nueva vía iniciada por Barbieri con su obra *Jugar con fuego*. Este cambio fue posible a su vez gracias a una infraestructura musical idónea que facilitó a los compositores el estreno de sus zarzuelas. En Madrid los principales teatros en los que se representaba la zarzuela fueron el Teatro Circo a partir de 1851 y el Teatro de la Zarzuela desde 1856, contando asimismo el resto de provincias españolas con otros teatros a los que poder llevar las obras estrenadas en la capital. Así, entre 1850 y 1880 se estrenaron en España aproximadamente mil zarzuelas, entre las que encontramos obras que siguen el modelo de la zarzuela grande como *Los magyares* (1857), zarzuela en cuatro actos de Luis de Olona y Joaquín Gaztambide, *El juramento* (1858), zarzuela en tres actos de los mismos autores, y la emblemática *Pan y toros* (1864), zarzuela en tres actos con música de Barbieri y libreto de José Picón.

Sin embargo, es necesario destacar que los compositores de este período no abandonaron otros modelos formales tras el nacimiento de la zarzuela grande, sino que ésta coexistió con las zarzuelas en un acto que darían lugar a la aparición del género chico a partir de 1867, pudiendo observarse el desarrollo y evolución de dos tendencias diferentes en el teatro lírico: “una europeizante que adopta el patrón formal francés y que desemboca en 1851 en el nacimiento de la Zarzuela Grande con el estreno de *Jugar con fuego* de Barbieri y Ventura de la Vega; y otra que, tal y como expone Salazar, se remonta al mundo de populistas como Esteve, Laserna, o Manuel García, y que se materializa en obras en un acto que desembocarán en el año 1867 en el establecimiento del género chico”⁴⁴. Las dificultades económicas del público habitual de las zarzuelas se hicieron notar en la venta de entradas, por lo que los empresarios teatrales tuvieron que idear una nueva manera de retener al público habitual. Así, Roger Alier⁴⁵ explica que los responsables del Teatro de Variedades de Madrid crearon una nueva fórmula que les permitía mantener el nivel de ingresos y la afluencia de espectadores. Surgió entonces el denominado "teatro por horas" o género chico que ofrecía a los espectadores la posibilidad de asistir a representaciones de obras más breves, de aproximadamente una hora de duración, pagando entonces la cuarta parte del precio que suponía una entrada para asistir a una representación de zarzuela grande. Inicialmente las obras representadas eran exclusivamente de teatro hablado, pero pronto comenzaron a surgir zarzuelas adaptadas a esta nueva fórmula comercial en la que la brevedad es su característica esencial. Este tipo de zarzuelas son también denominadas sainetes líricos, y se engloban a su vez dentro de la amplia definición del género chico que abarca igualmente otras obras breves sin música. *La canción de la Lola*, con música de Chueca y Valverde y libreto de Ricardo de la Vega, es considerada por los historiadores como el primer sainete lírico, y tras su estreno en 1880 abrió el camino para la llegada de otras obras que, siguiendo las mismas características y bajo diversas denominaciones, otorgaron gran renombre al género chico, que dominó el panorama del teatro lírico hasta 1910, sin desplazar completamente a la zarzuela grande, pero sí relegándola a un segundo plano hasta su resurgimiento en la primera mitad del siglo XX. Así, durante la época de hegemonía del género chico encontramos algunos estrenos de zarzuela grande, que con mayor o menor éxito contribuyeron a que este género no cayera totalmente en

⁴⁴ CORTIZO, M^a Encina. “La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)”... op. cit., pág. 165.

⁴⁵ ALIER, Roger. *La zarzuela. La historia, los compositores, los intérpretes y los hitos del género lírico español*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2011, p. 77.

el olvido, pero sin llegar a conseguir superar su crisis. La búsqueda de Tomás Bretón de un drama lírico nacional le llevó a estrenar tres zarzuelas en tres actos de temática historicista tituladas *El campanero de Begoña* (1878), *Corona contra corona* (1879) y *Los amores de un príncipe* (1881)⁴⁶, de las cuales solo la última tuvo una buena acogida por la crítica, lo que motivó que Bretón abandonase la zarzuela grande para centrarse en la creación de la ópera nacional a través de su obra *Los amantes de Teruel*. Sin embargo, la construcción de un nuevo circo-teatro en Madrid impulsada por el empresario William Parish contribuiría a la recuperación de la zarzuela grande gracias a la programación de la temporada 1897/1898 en la que se representaron zarzuelas clásicas en tres actos como *Marina*, *Los diamantes de la corona* o *El dominó azul*, siendo un gran éxito de público y crítica⁴⁷. Según G. Iberní, las causas de este éxito se deben a “[...] el agotamiento del público ante el género chico, el impacto del naturalismo musical “a la española” y, por último, la crítica situación de la sociedad hispana del momento [...]”⁴⁸. El estreno de *Don Lucas del Cigarral* de Amadeo Vives el 18 de febrero de 1899 en el Teatro Parish es un claro ejemplo del enorme éxito que el género de la zarzuela grande podía aún alcanzar entre el público y la crítica, constituyendo un prometedor anticipo del resurgimiento de la zarzuela grande. Asimismo lo considera Eduardo Muñoz que en su crítica del estreno en *El Imparcial* del 19 de febrero de 1899 afirma que: “[...] Otras muchas bellezas podían apuntarse; pero basta lo señalado para saludar en Vives a un compositor de alientos, a un artista de raza y casta que contribuirá poderosamente a sostener el esplendor y la vitalidad de nuestro teatro lírico nacional en esta época de glorioso Renacimiento”.

El extenso período de vida del género chico fue debido no solo a las mencionadas dificultades económicas del público, sino al hecho de que tras la revolución de 1868 los espectadores preferían obras en las que se trataran temas cotidianos, ambientados en un contexto contemporáneo y en el que se incluyesen elementos costumbristas y populares, no solo del folclore tradicional español, sino también de la música popular de las ciudades, especialmente de la música que se podía escuchar en los salones de baile. Este cambio fue apoyado por la burguesía de la época, a la que entretenían los personajes de

⁴⁶ SÁNCHEZ, Víctor. “La crisis de la zarzuela grande en la obra de Tomás Bretón”. *Cuadernos de música iberoamericana*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Vol. 2-3, 1997, pág. 205.

⁴⁷ G. IBERNÍ, Luis. *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1995, p. 285.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 286.

los sainetes por su incultura y simplicidad, considerándose socialmente superior a los mismos. La construcción del Teatro Apolo, inaugurado en 1873, fue un factor determinante en el auge del género chico, ya que con el paso de los años se convirtió en uno de los teatros de referencia de este género⁴⁹, cuya desaparición en 1929 implica la muerte definitiva del mismo, que ya había comenzado su progresivo declive a principios de siglo, derivando hacia el género ínfimo, las variedades y la revista y siendo a su vez eclipsado por la opereta y la zarzuela grande.

Las causas que explican la crisis del género chico y el resurgimiento de la zarzuela grande aún necesitan un estudio de investigación serio que arroje luz sobre los diversos procesos de creación artística que experimentó la música española en la primera mitad del siglo XX, analizando las características y elementos comunes que definen e identifican las obras de zarzuela grande creadas a consecuencia de la recuperación del género por una generación de compositores formada por Amadeo Vives, Pablo Luna, Pablo Sorozábal, José María Usandizaga, Manuel Penella y Federico Moreno Torroba entre otros⁵⁰. Como principales causas que explican la paulatina desaparición del género chico pueden apuntarse la crisis económica causada por la llegada del cine que ofrecía al público un espectáculo entretenido y barato, la legislación sobre horarios de cierre de espectáculos públicos que restringió la actividad de los locales dedicados al género chico⁵¹, un notable empeoramiento de la calidad dramática de las zarzuelas debido a la continua producción de nuevas obras que se consumían por el público de forma inmediata, llegando a estrenarse una media de 225 obras al año según Dru Dougherty⁵², la muerte de los principales compositores del que habían dominado la escena durante finales del siglo XIX⁵³ y el abuso de las tarifas de derechos de autor aplicadas a muchas obras del género chico que obligó a los empresarios a prescindir de las mismas en favor de los espectáculos de variedades y el cine⁵⁴.

⁴⁹ ALIER, Roger. *La zarzuela. La historia, los compositores...* op. cit., p. 77.

⁵⁰ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. "La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas". *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 2-3, 1997, p. 213.

⁵¹ *Ibíd.*, 220.

⁵² DRU, Dougherty y FRANCISCA VILCHES, María. *La escena madrileña entre 1918 y 1926*. Madrid: Fundamentos, 1990, p. 28.

⁵³ CASARES, Emilio. "Zarzuela" en *Diccionario de la Música Española...* op.cit., Vol. 10, p. 1155.

⁵⁴ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. "La crisis del género lírico español...", op.cit., p. 221.

Se apunta a que la zarzuela grande resurgió a partir de la década de los años 20 y coexistió junto a la revista hasta la Guerra Civil, época a partir de la cual el número de estrenos comenzará a decaer hasta convertirse hoy en día en un género histórico cuyos principales títulos siguen representándose en los teatros⁵⁵.

⁵⁵ MARCO, Tomás. *Historia de la música española*. Op.cit., Vol.6, p. 114.

III. *La villana*

III.1. Argumento

Casilda (soprano) – Labradora y esposa de Peribáñez

Peribáñez (barítono) – Labrador

Don Fadrique (tenor) – Comendador de Ocaña

David (bajo) – Mercader judío al servicio del Comendador

Juana Antonia (tiple cómica) – Mujer del campo al servicio de Peribáñez

Miguel Ángel (tenor) – Cachicán de la hacienda de Peribáñez y marido de Juana Antonia

Blasa (tiple) – Tía de Casilda y esposa de Roque

Roque (bajo cómico) – Tío de Casilda y esposo de Blasa

El Rey Enrique III de Castilla (bajo)

Labradores y labradoras acomodados, segadores, trilladores, espigadoras, caballeros y damas de la corte de Enrique III, heraldos, soldados del Rey, ballesteros, oficiantes de la procesión y gente del pueblo de Toledo.

La acción se desarrolla a principios del siglo XV.

Acto I

El primer acto tiene lugar en Ocaña. La obra comienza mostrando a Juana Antonia y a su marido Miguel Ángel, cachicán de la hacienda del labrador Peribáñez. Están realizando los preparativos de la boda de éste con Casilda. Juana Antonia y Miguel Ángel comentan la magnífica belleza de la futura novia mientras se le une un grupo de labradores y labradoras. Un coro mixto interno de segadores entona una canción popular sobre bodas y noviazgos mientras que los personajes en escena bailan una danza "a la manera antigua". Poco a poco los campesinos van llegando y traen consigo dulces para la celebración así como gallinas, palomas, cabritillos y ramos de espigas y amapolas. Peribáñez entra en escena e invita a los presentes a probar el vino de su bodega en tanto esperan la llegada de la novia, lo cual da pie a que el coro y Peribáñez entonen una canción dedicada al vino, ensalzando las cualidades de éste y el trabajo del labrador.

Los regalos para el futuro esposo van llegando, y Olmedo, a modo de presente por el enlace, dedica unas coplas a los novios.

Llega Casilda montada sobre un carro de labranza engalanado para la ocasión, acompañada por sus tíos Blasa y Roque y por dos mozas. Peribáñez se acerca a ayudarla a bajar del carro, momento que aprovechan los futuros esposos para cantar su amor y su dicha. Los novios entran en la ermita para contraer matrimonio, quedando Juana Antonia y Miguel Ángel conversando fuera. Éste le cuenta que el Comendador de Ocaña, Don Fadrique, está intentando atrapar a un novillo. La conversación se ve interrumpida por los cantos de alegría de las gentes que anuncian que Casilda y Peribáñez ya han contraído matrimonio, pero pronto su alegría se verá perturbada por los gritos de Miguel Ángel y Olmedo que entran anunciando que el Comendador ha sido herido gravemente por un toro. Los lacayos traen desmayado al Comendador y Casilda se le acerca para intentar socorrerle. Éste queda asombrado por su belleza y se enamora de ella, envidiando la suerte de Peribáñez. Así, intentando ganarse la confianza de éste, se despide prometiéndole varios regalos y su nombramiento como hidalgo, aduciendo su leal servicio como vasallo. Marcha entonces el Comendador y la celebración continúa, y Casilda y Peribáñez conversan felices.

Tras una pausa, aparecen en escena Olmedo y Don Fadrique. El Comendador confiesa abiertamente su amor por Casilda, finalizando el acto con una melancólica canción de amor.

Acto II

Cuadro primero

El segundo acto se desarrolla igualmente en Ocaña, comenzando con un pregón en el que se anuncia que el rey don Enrique marcha a la guerra contra los moros en Jerez y solicita que se forme una compañía de labriegos que le acompañen, de la cual Peribáñez será el capitán por orden del Comendador de Ocaña.

A continuación se nos muestra la cocina de la casa de Peribáñez, donde Miguel Ángel, Olmedo, Roque, Blasa y Juana Antonia hablan sobre la guerra y el reclutamiento de las gentes de la zona para combatir. Entra Peribáñez y Casilda le entrega su capa, entonando una romanza sobre el amor y la fidelidad que siente hacia él. En ese momento llama a la puerta de la casa David, un viejo marchante judío que busca lugar

en el que pasar la noche enviado por el Comendador. Peribáñez le acoge y David quiere pagar su hospitalidad con unas joyas para Casilda, regalo que en realidad es enviado por el Comendador. Peribáñez al principio rechaza el presente, pero finalmente acaba aceptándolo. Se despide de su amada y marcha con los labradores.

Tras la marcha de Peribáñez, Blasa y Roque hablan con David y comentan lo bien que han sabido engañar al matrimonio cumpliendo el encargo del Comendador. Roque va a dar aviso a éste de que el plan ya se ha cumplido y Blasa aprovecha para elogiar al Comendador ante Casilda. Mientras ambas reposan en su cuarto, Roque abre la puerta al Comendador que, disfrazado, espera fuera de la casa. Casilda se asoma la ventana y los ve, confundidos con labradores, pero pronto el Comendador se descubre y pide a ésta que le deje pasar, confesándole su amor y prometiéndole joyas, pero Casilda le rechaza y llama a los labradores para que la ayuden. El Comendador huye.

Cuadro segundo

En una venta del camino de Ocaña a Toledo beben y hablan Miguel Ángel y algunos labradores. Llega David y comienza a conversar con ellos, pero las burlas de los borrachos hacen que se inicie una pelea. Peribáñez llega y los separa, recriminando a David que se comporte de tal manera con los labradores después de la hospitalidad que le prestaron. David confiesa ante Peribáñez que las joyas que le regaló eran en realidad del Comendador, para que Peribáñez dudase de la fidelidad de Casilda y pusiese en entredicho su honor. Peribáñez jura vengarse y matar al Comendador por su traición.

Cuadro tercero

Peribáñez regresa a su casa para aclarar lo sucedido. Allí oye a Olmedo entonar una copla sobre lo ocurrido la noche que se marchó y descubre así que Casilda le fue fiel y rechazó al Comendador. Casilda y Peribáñez se reencuentran y se juran de nuevo amor y fidelidad. Casilda le cuenta que se deshizo de las joyas que le fueron regaladas puesto que por su condición de villana y esposa de labrador no debe llevarlas.

Peribáñez se despide nuevamente, pues debe partir a Toledo a presentarse ante el rey para marchar a la guerra, pero en ese momento entran el Comendador, Blasa, Roque, Juana Antonia, Miguel Ángel y varios labradores y mujeres. El Comendador nombra caballero a Peribáñez antes de partir, pero advierte en sus palabras cierto recelo que le hace sospechar que conoce sus planes para conquistar a Casilda. Mientras, Blasa y

Roque planean ofrecer de nuevo sus servicios al Comendador para que pueda llegar hasta Casilda en la ausencia de Peribáñez.

Acto III

Cuadro primero

Juana Antonia se despide de Olmedo porque piensa acompañar a los hombres a la guerra. Olmedo, convencido de que debe cumplir con su deber, va a la guerra también. Entra Casilda triste por la marcha de su marido y reza a la Virgen para que vuelva sano y salvo. El Comendador se le acerca y le implora que su amor sea correspondido, pero Casilda le rechaza una vez más. Al ponerse de rodillas ante ella, el Comendador olvida su capa en el suelo, y aprovechando un descuido de éste Casilda echa a correr hacia su casa y cierra la puerta para que no pueda entrar. El Comendador decide entonces entrar en la casa por la ventana para tomar a Casilda por la fuerza, pero Peribáñez que, preocupado por su mujer y desconfiando de Don Fadrique vuelve a su casa, ve la capa del Comendador tirada en el suelo y acude rápidamente forzando la puerta y desenvainando su espada para socorrer a Casilda.

Cuadro segundo

El último cuadro se desarrolla en la plaza de la catedral de Toledo. Entra el rey acompañado de un heraldo, caballeros, guardias, Olmedo, Miguel Ángel y Juana Antonia. El pregonero anuncia la muerte del Comendador de Ocaña la noche anterior a manos de un villano, y sentencia a pena de muerte a quien le acoja o le encubra. A continuación llegan Peribáñez y Casilda para confesar el crimen ante el rey. El rey ordena prenderle por asesinato pero los soldados ruegan que escuche su historia. Así, Peribáñez narra lo acontecido y pide que si debe ser ajusticiado entreguen la recompensa por su captura a su mujer. Casilda y las gentes suplican piedad, y el rey decide otorgarle el perdón comprendiendo que el crimen fue en defensa de su honor y de su amor, siendo injusto un castigo. Las gentes alaban al rey mientras la procesión que sale de la catedral sigue su curso.

III. 2. Fuentes

1. Fuentes primarias

Partituras (manuscritas)

Partitura hológrafa de *La villana*. Se encuentra en la Biblioteca de Catalunya (Topográfico M 1986).

Los materiales de orquesta se conservan en el archivo del CEDOA en Madrid (5268).

Epistolario

Carta de Guillermo Fernández-Shaw a Amadeo Vives de 16 de octubre de 1927 (Anexo nº 2).

Carta de Federico Romero a Don José Vives, hijo de Amadeo Vives, de 4 de diciembre de 1927 (Anexo nº 2).

Ensayos y artículos del compositor

VIVES, Amadeo. *Julia (ensayos literarios)*. Madrid: Espasa, 1971.

VIVES, Amadeo. *Sofía*. Madrid: Espasa, 1973.

Primeras ediciones de la partitura

La villana, reducción para canto y piano⁵⁶ editada por la Sociedad de Autores Españoles, 1927 (Biblioteca Nacional de España (BNE), signatura M/4877).

La villana, reducción para canto y piano. Bilbao [etc.]: UME, 1928 (Archivo del CEDOA) y BNE (signatura MP/1885).

Iconografía

En este apartado se incluyen los esbozos sobre los protagonistas de *La villana* en el estreno de 1 de octubre de 1927 en el teatro de la Zarzuela de Madrid realizados por Rivero G [M] (Anexo nº 3), y las fotografías de la representación de *La villana* (Anexo nº4)

⁵⁶ En el catálogo de la BNE señalado como “partituras vocales”.

Edición del libreto

La villana. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927 (Archivo del CEDOA).

2. Fuentes secundarias

En las fuentes secundarias se incluye la revisión hemerográfica detallada en el apartado dedicado a la metodología del trabajo.

Otras ediciones/adaptaciones de *La villana*.

Jota castellana, (ed. J. Franco). Bilbao [etc.]: UME [s/d] (Archivo del CEDOA).

La villana, gran selección dividida en dos partes para sexteto por J. F. Pacheco. Selección. Bilbao [etc.]: UME, 1927 (Biblioteca de Catalunya (BC) topográfico M 3420/22).

Fonografía⁵⁷

La villana. Sols. Felisa Herrero, Emilio Sagi-Barba. La voz de su amo AD 5 (Burdeos), 78 rpm, CJ 1013-II CJ10-36-II.

La villana. Barcelona: Gramófono-Odeón, 1929?, 78 rpm (Biblioteca de Catalunya, topográfico RB-PG 1052 y PG 8131).

Discografía

La villana. Dir. Enrique García Asensio, Sols. Montserrat Caballé, Dolores Cava, Vicente Sardinero, Francisco Ortiz, Antonio Borrás, José Manzaneda, Enrique Serra, Orfeo Gracienc, Orq. Sinfónica de Barcelona. Madrid: Columbia, DL 1984, 2 discos 33 1/3 rpm, estéreo.

La villana/Bergamino. Dir. Mtro. Martínez, Sols. Pablo Gorjé, Felisa Herrero, Ocaña, Redondo del Castillo, Antonio Palacios, Orq. del Teatro Real de Madrid. Grabación realizada en 1927. Barcelona: Blue Moon, DL 2002.

⁵⁷ En el catálogo de la BNE figuran distintos fonogramas que no se incluyen en la lista por tratarse de secciones de *La villana* y no la obra completa.

III.3. Características musicales

Se han apuntado ya algunas de las características definitorias del género de la zarzuela grande en el epígrafe “La zarzuela grande en la restauración” del presente trabajo. Sin embargo, es necesario destacar que actualmente no existe ningún estudio que aporte una definición exacta de este género en las primeras décadas del siglo XX, ni que indique cuáles son las características que mantiene en común con la zarzuela grande iniciada en la segunda mitad del siglo XIX tras el estreno de *Jugar con fuego* de Barbieri, y cuáles son los nuevos elementos, si es que existen, que presenta tras su resurgimiento. Se hace por tanto necesario un estudio que compare ambos géneros en sus diferentes épocas y las diferentes aportaciones al género que aparecieron a lo largo de distintas décadas, a fin de aportar una definición sobre la zarzuela grande en el siglo XX, su evolución y sus circunstancias. Tal labor excede el objeto del presente del trabajo, pero se presenta como una nueva vía de investigación abierta a futuros estudios. Es por ello que para exponer las características musicales de la zarzuela *La villana* se partirá de la comparación de la misma con los elementos que definen el género de la zarzuela grande en la segunda mitad del siglo XIX, aportados por María Encina Cortizo⁵⁸ y completados con la descripción de Víctor Sánchez⁵⁹ en su artículo sobre la zarzuela de Vives *Talismán*:

- La zarzuela grande amplía la forma de la zarzuela restaurada de dos a tres actos, característica que se mantiene en *La villana*, que cuenta con tres actos, el segundo dividido en tres cuadros y el tercero en dos.

- Utilización de una orquesta romántica con la siguiente plantilla: flautín, flauta, clarinetes, oboes, fagotes, trompas, trompetas, trombones, tuba, percusión y cuerda completa. Tal esquema se repite en la orquesta de *La villana*, a la que se añade la celesta, siendo la plantilla completa la siguiente: flautín, flauta, dos oboes, dos clarinetes, fagot, dos trompas, dos cornetines, tres trombones, timbales, percusión, celesta y cuerda.

⁵⁸ CORTIZO, M^a Encina. “La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)”. Op. cit., págs. 190-194.

⁵⁹ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. “Un zarzuelista en la Junta Nacional de Música. *Talismán* de Vives, como modelo para el Teatro Lírico Nacional” en *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: ICCMU, 2009, págs. 529-548.

- Utilización de coros para la apertura y cierre de la gran forma. Este elemento cobra especial relevancia en la obra de Vives, donde el coro tiene una presencia destacada a lo largo de la obra, estando presente no solo en el inicio del primer acto en el que se prepara la boda de Casilda y Peribáñez, y al final del tercero, con un coro de ballesteros que suplica piedad para el protagonista, sino que también aparece en varias escenas subrayando el dramatismo de las mismas, como la marcha de Peribáñez a la guerra o participando en escenas costumbristas sobre la vida en el campo. Puede señalarse como una constante en las obras de este género de Amadeo Vives, debido probablemente a su experiencia en la composición de obras para coro adquirida en el Orfeó Català⁶⁰.

- La utilización del concertante para cerrar el segundo acto es habitual en el género de zarzuela grande, y al igual ocurre en *La villana*, donde numerosos personajes participan en el concertante que finaliza el acto segundo, elevando la tensión del conflicto que finalmente se resolverá en el acto tercero.

- La estructura clásica de una pareja protagonista soprano y tenor, y un barítono que da la réplica a ambos, se ve alterada en *La villana*, donde, si bien el personaje de Casilda requiere una voz de soprano, Peribáñez es barítono, y su antagonista, Don Fadrique, un tenor.

- Utilización de números de conjunto entre voces de distintos registros, fundamentalmente tercetos y dúos. En *La villana* encontramos numerosos ejemplos de dúos, como el del primer acto entre Peribáñez (barítono) y Casilda (soprano) o el dúo de David (bajo) y Peribáñez (barítono) en el segundo cuadro del segundo acto. Los números a solo que presentan vocalmente a los personajes son habituales en el género, y en *La villana* cada uno de los personajes principales canta una romanza en la que expone sus sentimientos e intenciones, así Peribáñez entona el “Canto al vino”, en el brindis del primer acto, don Fadrique la endecha “Tus ojos me miraron”, Casilda la “Canción de la capa”, y el judío David la “Canción de las joyas”, a través de la cual se presenta el personaje.

⁶⁰ Vives expresó su predilección por los coros en uno de sus ensayos titulado “Importancia del coro en el arte lírico”, en *Julia*, op.cit., págs. 95-99, texto que leyó en una velada dedicada al coro del Teatro Victoria de Buenos Aires, y en el que explica cuál considera que es la función del coro y el papel que cumple dentro de la obra lírica: “[...] El coro está llevado a representar en el porvenir un papel cada vez más importante (...) volverá a ser lo que fue entre los griegos: “la voz de la conciencia colectiva” (...) expresa grandes momentos de entusiasmo, exclamaciones de alegría, gritos de terror o cantos de victoria (...) Y para conseguir estos momentos nada tiene la eficacia del coro [...]”.

- Las melodías tienden a la sencillez⁶¹ y suelen ser silábicas. La estrecha colaboración entre Vives y los libretistas Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw favorece la adecuación del texto a la melodía, a la vez que se cuida la calidad literaria del libreto, cuya adaptación de la obra de Lope de Vega alabó la crítica tras su estreno (Véase el epígrafe de este trabajo titulado “Recepción y circulación”).

- La música contribuye a la creación de situaciones dramáticas. Un ejemplo de ello lo subraya el compositor Juan José Mantecón una crítica publicada en *La Voz*: “[...] la viril y recia cólera del marido al que quieren engañar estalla en amplias frases melódicas, intensamente subrayadas por la orquesta [...]”⁶².

- La combinación de episodios que avanzan la acción, es decir, de texto declamado, con episodios contemplativos de romanzas, dúos y partes cantábiles. En el caso de *La villana*, la parte de texto hablado es muy reducida en comparación con otras zarzuelas, lo que llevó a parte de la prensa a considerarla como una ópera, tal y como se explica en el epígrafe titulado “Recepción y circulación”.

- La obra debe pertenecer a un ámbito sentimental ligado a la vida humana, que pretende involucrar y emocionar al público. En la evolución de la zarzuela grande se aprecian obras en las que la tendencia hacia el melodrama sentimental llega a desfigurar los límites entre la zarzuela y la ópera⁶³, como ocurre en *La villana*.

- Los personajes aparecen retratados de una manera más plana y lineal en comparación con la profundidad psicológica de los creados originariamente por Lope de Vega (Véase el epígrafe “La adaptación de Peribáñez”). Los personajes a menudo representan virtudes o defectos humanos que hacen al público posicionarse en favor de uno u otro desde el comienzo de la trama. En el caso de *La villana*, Peribáñez representaría al héroe, la valentía y el coraje, Casilda la virtud y la fidelidad, y el Comendador el deseo impulsivo e insensato que le conduce irremediabilmente a su final.

⁶¹ La vocación de Vives por escribir música para el público popular se resume en la siguiente frase recogida por Tomás Borrás (“Los colaboradores literarios de Amadeo Vives”, en *Amadeo Vives*. Radio Nacional de España, op.cit., p. 58): “Si una obra no la cantan las cocineras a la semana siguiente al estreno, es obra muerta”.

⁶² MANTECÓN, Juan José. “La villana” del ilustre compositor Amadeo Vives”. *La Voz*, 3 de octubre de 1927.

⁶³ CORTIZO, M^a Encina. “La bruja, una zarzuela grande finisecular”, en *La Bruja*. XI Temporada del Festival de Teatro Lírico Español de Asturias, Teatro Campoamor de Oviedo, 2004, p. 9.

En definitiva, una “obra ambiciosa musical y dramáticamente”, en palabras de Sánchez, una zarzuela capaz “de satisfacer tanto a los intelectuales como al gran público”⁶⁴.

Además de estas características propias del género de zarzuela grande, deben añadirse otras señaladas por Iberní⁶⁵ y Sánchez:

- El espíritu renacentista presente en toda la obra, especialmente en el tratamiento rítmico y orquestal, así como en la introducción de danzas inspiradas en la época renacentista que en el libreto aparecen como “danzas a la manera antigua”. En este sentido añade Iberní que Vives encuentra en la historia musical de nuestro país una inspiración similar a la que puede encontrarse en obras de Salvador Bacarisse, Manuel de Falla o Joaquín Rodrigo.

- Utilización de recursos veristas, presentes en varios momentos de la zarzuela como el “Canto a la capa” de Casilda, y su dúo con el Comendador al inicio del acto tercero. Asimismo se aprecia la influencia del estilo melodramático italiano en el apoteósico final.

- Gran exigencia vocal para las voces protagonistas.

- La adaptación de textos de autores del Siglo de Oro español y la ambientación historicista es una constante en el género de zarzuela grande de Vives (Véase el catálogo, anexo nº 1).

Cabe igualmente apuntar la inclusión en la zarzuela de elementos de música popular⁶⁶ y cierta influencia de la opereta, tal y como señala Juan José Mantecón en la crítica ya mencionada en el periódico *La Voz*: “[...] Vives, si lo hubiera creído

⁶⁴ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. “Un zarzuelista en la Junta Nacional de Música. Talismán de Vives, como modelo para el Teatro Lírico Nacional” op. cit.

⁶⁵ G. IBERNÍ, Luis. “La villana” en *Diccionario de la Zarzuela...* op.cit., págs. 976-977.

⁶⁶ Vives explica lo siguiente sobre un número incluido en la zarzuela en una carta de 5 de febrero de 1927 dirigida a Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw: “(...) Mando ampliación del primer cantable con el adjunto monstruo, que es letra del baile. El baile es una jota castellana (muy distinta de la aragonesa) y a la que por primera vez se pone en circulación en *La villana*. La letra del monstruo adjunto es copla de la jota y debería, a mí me parece, referirse a las despedidas de los soldados de sus novias y madres. Estas despedidas fueron en Cataluña origen de las fiestas que llamamos “Caramellas” y que tienen lugar siempre el sábado de Gloria (...)”. Carta reproducida en FERNÁNDEZ-SHAW, Félix. “Retazos de una correspondencia”, en *Amadeo Vives*, Radio Nacional de España, op.cit., p. 31.

conveniente, podía haber desechado ciertos tópicos, que no ignora cuáles son: la marchita de opereta, la frase de melodismo fácil y dulzón [...]»⁶⁷.

III. 4. De *Peribáñez* a *La villana*. La adaptación de la obra de Lope de Vega

La adaptación respeta la esencia de la historia de *Peribáñez* escrita por Lope de Vega⁶⁸. Se mantiene la estructura en tres actos que se corresponden con el desarrollo, nudo y desenlace, y las ciudades en las que se desarrolla la acción, Ocaña y Toledo, si bien dentro de éstas existen varias localizaciones en *Peribáñez* que se omiten en *La villana* en favor de la unidad dramática, lo cual puede explicarse debido a las dificultades de cambio de decorado durante el transcurso de la zarzuela. En cuanto a la época, puede afirmarse que ambas historias transcurren en los mismos años, ya que en el libreto de *La villana* se especifica que la acción transcurre a principios del siglo XV, y aunque Lope de Vega no indique directamente la fecha en la que se ambienta su tragicomedia, podemos averiguarla a través de las palabras de Leonardo, un personaje de la obra, que menciona lo siguiente: “El Rey Enrique el Tercero/que hoy el Justiciero llaman/ porque Catón y Aristides/ en la equidad no igualan,/el año de cuatrocientos y seis sobre mil, estaba” (Acto III, Escena I, vv. 10-14), de forma que puede concluirse que la acción transcurre en el año 1406, lo cual además encaja con las fechas del reinado de Enrique III de Castilla, que tuvo lugar entre los años 1390 y 1406⁶⁹.

El argumento de ambas historias es fundamentalmente el mismo: Peribáñez se casa con Casilda. El mismo día de la boda el Comendador de Ocaña es herido por un toro, Casilda se acerca para intentar ayudarlo y el Comendador se enamora de ella, poniendo en marcha una serie de estrategias para conquistarla hasta que Peribáñez, consciente de las intenciones de éste y para defender su honor y a su mujer, le mata, obteniendo al

⁶⁷ MANTECÓN, Juan José. “La villana” del ilustre compositor Amadeo Vives”. Op.cit.

⁶⁸ El apartado relativo a la gestación de la obra está pendiente de revisión del libro recientemente publicado *La aventura de la zarzuela (memorias de un libretista)*, de Guillermo Fernández-Shaw (Madrid: Ediciones del Orto, 2012), cuyo sistema de distribución ha impedido su consulta antes del depósito del trabajo.

⁶⁹ MITRE FERNÁNDEZ, Emilio. “Las Cortes de Castilla y las relaciones exteriores en la Baja Edad Media. El modelo de Enrique III”. *Hispania: Revista española de historia*, Vol. 59, nº201, 1999, págs. 115-148.

final de la historia el perdón del Rey por el crimen cometido. Pese a que los tres personajes principales son los mismos en las dos obras, los personajes secundarios han sido modificados, suprimiendo unos y añadiendo otros en *La villana*. Las diferencias entre personajes pueden resumirse así:

- Blasa y Roque, los tíos de Casilda en *La villana* son un desdoblamiento del personaje de Inés, su prima en *Peribáñez*. Pese a este cambio, los personajes cumplen la misma función en ambas obras, sirviendo de ayuda al Comendador en sus planes traicionando la confianza de Casilda, que no sospecha de ellos.

- Olmedo, Miguel Ángel y Juana Antonia, personajes añadidos en *La villana* que no existen en la obra de Lope. Se trata fundamentalmente de personajes secundarios que pronuncian algunas frases graciosas en la zarzuela, pero sin que puedan llegar a considerarse cómicos y sin tener un peso relevante en la misma. En *Peribáñez* personajes secundarios similares serían Constanza, Bartolo y un Cura, teniendo precisamente este último en la obra la indicación “a lo gracioso”. Musicalmente podría explicarse este cambio por la inclusión de personajes bufos, de baja condición social, característicos de la zarzuela española, que hacen de contrapunto a la pareja protagonista.

- El personaje de David, un viejo judío marchante, es una de las diferencias fundamentales entre ambas obras, puesto que la intervención del mismo da lugar a un cambio en el desarrollo de la trama que difiere completamente de la obra de Lope de Vega, como se verá en el análisis comparado de los tres actos. David vendría a sustituir a Luján y Leonado, originarios de la obra de Lope, quienes cumplen los encargos del Comendador. La introducción de este personaje ha sido en ocasiones criticado en la prensa, no solo por el papel que juega en el desarrollo argumental, como afirma Antonio Fernández Cid en *ABC*⁷⁰: “[...] el personaje del judío es, con todo los respetos, un puro absurdo [...]”, sino también por el hecho de que se asocie el judaísmo a un personaje traicionero que emplea el engaño para cumplir el encargo del Comendador. En este sentido Martín Bermúdez afirma lo siguiente en *Reseña*⁷¹: “[...] resulta hoy repugnante

⁷⁰ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. “La villana”, de Vives, una reposición lírica de altura”. *ABC*, 6 de febrero de 1984.

⁷¹ MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. “La villana”: nadie recordaba ¡cómo era!”. *Reseña*, nº50, mayo-junio 1984, págs. 24-25.

ese racismo esencial de la obra [...]”. La decisión de incorporar este personaje al libreto quizá tenga relación con el antisemitismo de intelectuales como Pío Baroja⁷² con los que Vives tuvo relación, entendiendo en ese caso que el personaje tiene un valor ideológico, según apuntan Ricardo de la Fuente Ballesteros y Fabían Gutiérrez Flórez⁷³. Sin embargo, el compositor no da muestras de compartir la ideología antisemita en ninguno de sus escritos, y resulta más plausible entender que tal personaje responde simplemente a la necesidad de crear nuevas escenas que sustituyan al pasaje del pintor y el Comendador en la obra original de Lope de Vega, evitándose así el tener que introducir en escena una nueva localización que interrumpiría la unidad dramática de la zarzuela. Esta hipótesis se vería reafirmada por el hecho de que el antisemitismo es un elemento que ya se encuentra presente en la obra de Lope de Vega, y no es por lo tanto un añadido del compositor. El propio Lope introduce en su obra frases que aluden al concepto de limpieza de sangre, es decir, a la ausencia de ascendientes de sangre judía o musulmana. Es el caso del alegato de defensa que pronuncia Peribáñez ante los reyes por ser acusado del asesinato del Comendador: “Yo soy un hombre/aunque de villana casta/limpio de sangre, y jamás/de hebrea o mora manchada” (Acto III, Escena XXVII, vv. 947-950). El hecho de que Peribáñez alegue limpieza de sangre en su defensa es un ejemplo claro de que tal concepto se asociaba con la honorabilidad, las buenas costumbres y la moral, y que el ser cristiano viejo puede contribuir a otorgarle el perdón real. Así, siguiendo la lógica de la época en la que se ambienta la obra y el antisemitismo presente en la misma, la introducción de un personaje judío pudo parecer lo más acertado a los autores, puesto que se trata de un personaje típico del Toledo de principios del siglo XV, tal y como señala Manuel Lagos⁷⁴.

- El coro juega un papel relevante a lo largo de toda la zarzuela, al contrario que en la obra de Lope de Vega, estando presente al principio del primer acto, que comienza con los preparativos de la boda, y al final del tercer acto, implorando al Rey perdón para Peribáñez. Además aparece en numerosas escenas costumbristas que describen y

⁷² El pensamiento antisemita de Pío Baroja queda expuesto en su obra *Comunistas, judíos y demás ralea*. Valladolid: Reconquista, 1938. Existe al respecto un interesante análisis realizado por José Schraibman titulado “El tema judío en “la generación del 98”, en *Los judíos en la España contemporánea: historia y visiones, 1898-1998*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 61-74.

⁷³ FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la y GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabían. “De la comedia áurea a la zarzuela: Peribáñez frente a La villana”, op.cit., p. 389.

⁷⁴ LAGOS, Manuel. “A Peribáñez le sienta bien la música. Del texto de Lope a la zarzuela La villana”, op.cit., p. 234.

ensalzan el trabajo del labrador y la vida del campo a lo largo de la obra, y añade igualmente dramatismo a escenas de tensión, como ocurre en el primer acto cuando el Comendador es herido por un toro o en el cuadro tercero del segundo acto en el que Peribáñez se despide de Casilda para marchar a la guerra. La importancia del coro en la obra de Vives ya ha sido subrayada en el epígrafe dedicado a las características musicales de *La villana*.

- El personaje de la Reina que aparece en *Peribáñez* se suprime en *La villana*, y su lugar es ocupado por un coro de ballesteros, aunque la función de ambos personajes sea similar, pues convencen al Rey de que escuche la historia de Peribáñez antes de prenderle, y consideran justa su defensa ante el Comendador. Ahora bien, en *Peribáñez* el personaje de la Reina tiene mayor peso puesto que el Rey le pregunta por su opinión al respecto del suceso, siendo su respuesta relevante y decisiva para el perdón real. Además, la Reina regala a Casilda cuatro vestidos, continuando así con la simbología de las prendas de ropa presente en toda la obra de Lope, y en menor medida en *La villana*, como se analizará más adelante.

El análisis comparado de las obras revela cambios en el desarrollo de la trama, debidos fundamentalmente al público al que iban destinadas, puesto que los valores morales de la sociedad de la primera mitad del siglo XX ya no son los mismos que los imperantes en la época de Lope. Estos cambios afectan a la adaptación de la obra y a su conversión en zarzuela, ya que en *La villana* impera el conflicto pasional y la defensa del amor entre Peribáñez y Casilda, al contrario de lo que ocurre en la obra de Lope, donde el tema central es un conflicto social, la defensa de la honra, lo que lleva a Peribáñez a urdir un plan que le permita vengarse del Comendador y evitar el deshonor sin que el crimen pueda ser considerado como un atentado contra la sociedad estamental de la época. Además, la búsqueda de la unidad dramática por parte de los libretistas les llevó a suprimir varias escenas⁷⁵. Pueden observarse las siguientes diferencias en el desarrollo argumental:

⁷⁵ Los propios libretistas explican en una entrevista para el periódico ABC (ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo. "Autocríticas". ABC, 29 de septiembre de 1927) los principales problemas que les planteó la adaptación de la obra de Lope: "(...) La multiplicación de cuadros, el constante ir y venir, con la imaginación, del labriego a señor, y del señor al labriego, la repetición de reflexiones y monólogos que en la obra de Lope la avaloran, por ser meritísimas de su genialidad de dramaturgo y poeta, pero que en una obra musical producirían confusión y fatiga, eran escollos graves para la realización de nuestro empeño (...)".

- En *La villana* la acción comienza con los preparativos de la boda de Peribáñez y Casilda, lo que da pie a la introducción de escenas costumbristas y a la comentada introducción del coro. Por el contrario, la acción en la obra original comienza tras la boda, aunque en ambas los protagonistas tienen un extenso diálogo en el que comentan su amor y su dicha, ocurriendo después el suceso del ataque del toro al Comendador, tras el cual éste y Casilda se conocen, enamorándose el Comendador desde ese momento de ella.

- El primer acto de *Peribáñez* es más extenso que el primero de *La villana*, e incluye diferentes localizaciones mientras que en la zarzuela el primer acto solo tiene lugar en la casa de Peribáñez en Ocaña. En la obra de Lope de Vega, después de que el Comendador conoce a Casilda, se suceden varias escenas en casa de éste, en las que comenta con su lacayo Luján cómo puede ganarse la confianza de Peribáñez para acercarse a su esposa, y en la que el lacayo le da la idea de regalar al marido una pareja de mulas y unas joyas a la esposa. A la vez Casilda le pide a Peribáñez que pida prestados al Comendador reposteros y alfombras con los que adornar el carro para ir a Toledo a la fiesta de la Virgen del Sagrario, con lo cual después se introduce una escena en la que Peribáñez acude a casa del Comendador a pedirselos. El acto finaliza con el matrimonio paseando por Toledo y el Comendador siguiéndoles, acompañado de un pintor al que encarga que realice un retrato de Casilda. En *La villana*, el primer acto es más lineal, sin que ocurran más sucesos después del enamoramiento del Comendador, sino que el diálogo continúa a partir de ahí y es el Comendador el que directamente ofrece varios regalos a Peribáñez y promete nombrarle hidalgo. El acto finaliza con una endecha en la que el Comendador canta su amor a Casilda.

- En la obra original el segundo acto comienza en la sala de juntas de una cofradía en Ocaña donde Peribáñez y los cofrades acuerdan encargarse de una nueva imagen del santo patrón. A continuación, el Comendador ayudado por Luján, que se ha infiltrado como un segador más en la finca de Peribáñez, intenta entrar en la casa para conseguir a Casilda, pero ésta les descubre, creyendo al principio que son labradores, aunque después el Comendador descubre su verdadera identidad y Casilda pide ayuda a los labradores. El Comendador decidirá entonces nombrar a Peribáñez capitán de una cuadrilla de hombres que el Rey le ha ordenado mandar para luchar en la guerra, asegurándose así la ausencia de Peribáñez. Entre tanto éste acude a casa del pintor en Toledo, y allí descubre el cuadro de Casilda que el Comendador ordenó pintar. Tras

haber descubierto las intenciones del Comendador, Peribáñez vuelve rápido a su casa y se alegra de reencontrarse con Casilda, finalizando el acto con la llega del Comendador a la casa del matrimonio.

Este acto difiere bastante del segundo de *La villana*, que comienza con un pregón que anuncia el reclutamiento de hombres para la guerra, suprimiéndose la escena de la cofradía y del pintor, y en lugar de ello aparece el personaje de David, el marchante judío que, mandado por el Comendador, busca cobijo y paga la hospitalidad de Peribáñez con joyas para Casilda. Con este pasaje se consigue reducir el número de localizaciones del acto, de forma que la acción se desarrolla en casa de Peribáñez. Tras partir éste, sin que se indique con claridad a dónde va, el Comendador, ayudado por el judío, intenta entrar en la casa, ocurriendo los acontecimientos de igual manera que la obra original, pero sustituyendo la intervención de Luján por la del judío. A continuación se cambia de localización en la zarzuela y la acción se desarrolla en una venta donde se encuentra Peribáñez y a la que acude el judío para confesarle los planes del Comendador. Así, los actos de ambas obras vuelven a coincidir en el final, con la vuelta de Peribáñez a casa, el reencuentro con Casilda y la llegada del Comendador, si bien en *La villana*, antes de finalizar, el Comendador ya nombra capitán a Peribáñez. Se observa por lo tanto un desarrollo de los acontecimientos más precipitado en la zarzuela que en la obra de Lope, estando mejor definidos los caracteres y acciones de los personajes en esta última, puesto que en *La villana* resulta quizá forzada la confesión del judío que desencadena la vuelta de Peribáñez a su casa⁷⁶.

⁷⁶ Esta cuestión también preocupaba a Vives y a los libretistas, tal y como narra Federico Romero a Vives en una carta de 6 de mayo de 1927: “estamos absolutamente de acuerdo con que no está justificada la repentina traición de David a Don Fadrique. Esta tarde – libres ya de la preocupación de los cantables a que dimos ayer – nos ocuparemos de planear la nueva escena, que todavía no sabemos hacia dónde la orientaremos, pero quede usted seguro de que no la daremos por buena mientras no prepare debidamente el formidable dúo de David y Peribáñez”. Esta carta se encuentra reproducida en G. IBERNI, Luis. “La villana”, en *Diccionario de la Zarzuela...* op.cit., pág. Vol. II, pág. 975.

Sobre el mismo tema, Vives propone en una carta a sus colaboradores, sin fecha determinada, la siguiente solución: “[...] Para que no haya que modificar nada del cantable se me ocurre lo siguiente por si les parece bien. Después de que David, movido por la rabia, ha soltado a Peribáñez la bomba de lo de su mujer y don Fadrique, al ver el efecto explosivo de sus palabras en el ánimo de Peribáñez puede reaccionar un momento y en un aparte dar a entender que comprende que al Comendador no le hará mucha gracia lo ocurrido si llega a averiguar, y entonces puede hipócritamente intentar armar a Peribáñez, lo cual a Peribáñez le exaspera aún más, dando lugar al comienzo del número con la palabra “malvado” [...]”. La carta está reproducida en FERNÁNDEZ-SHAW, Félix. “Retazos de una correspondencia”, en *Amadeo Vives*. Radio Nacional de España, 1974, p. 32

- El final de la historia resulta más desarrollado y elaborado en la obra de Lope de Vega. El tercer acto comienza con una conversación en la que el Comendador le cuenta a Leonardo que ha nombrado capitán a Peribáñez. Es entonces cuando éste entra en escena para despedirse del Comendador antes de partir a la guerra, pidiéndole que le ciña la espada antes de marchar. Leonardo acuerda con Inés, a cambio de casarse con ella, que por la noche les abra la puerta de la casa para que el Comendador pueda ver a Casilda, estableciendo como señal la canción que unos músicos cantarán. Creyendo a Peribáñez lejos, el Comendador va a la casa por la noche e Inés les abre la puerta ante la sorpresa de Casilda, que rechaza nuevamente al Comendador. Sin embargo, Peribáñez ha regresado a Ocaña desconfiando de las intenciones del Comendador, y entra a su casa saltando la tapia a través de la huerta vecina de Antón. Al entrar, sorprende al Comendador y le mata, asesinando después a Inés y a Luján por traición. Finalmente, Peribáñez acude al alcázar de Toledo a presentarse ante los reyes. Peribáñez cuenta su historia, conmueve a la reina, y el rey decide otorgarle el perdón.

En *La villana* el final se desarrolla de una manera más sencilla y rápida: Casilda se encuentra rezando en el patio de su casa cuando se le acerca por la espalda el Comendador, ella huye hacia su casa y cierra con llave, pero el Comendador entra por la ventana. Peribáñez, que había regresado a su casa, al igual que en la obra original por las sospechas hacia el Comendador, ve la capa de éste en el suelo del patio de su casa y fuerza la puerta para entrar, dando muerte al Comendador, pero sin que este hecho se represente en escena y sin que los protagonistas medien palabra, al contrario que en la obra original en la que el Comendador antes de morir perdona a Peribáñez pues considera justo el castigo. Como ya se ha mencionado en el análisis de los personajes, en la escena final de *La villana* no aparece la reina, y es el coro de ballesteros el que implora piedad para Peribáñez. El rey, convencido por su historia y haciendo gala de su fama de justiciero, le perdona, lo que ofrece un final apoteósico y triunfal a la zarzuela.

Existen pues numerosas diferencias entre ambas obras justificadas por un lado por las exigencias de la representación de la zarzuela, y por otro por el contexto social del público destinatario de las mismas, que tal y como apuntan Fabián Gutiérrez Flórez y Ricardo de la Fuente Ballesteros⁷⁷, implica un cambio de perspectiva en las dos obras:

⁷⁷ FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la y GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián. "De la comedia áurea a la zarzuela: Peribáñez frente a La villana" ... op.cit., p. 386.

de honor-amor en *Peribáñez* a amor-honor en *La villana*. Ello es debido al uso habitual del amor y los conflictos derivados de éste como argumento de las zarzuelas, siendo sin embargo la obra de Lope de Vega una comedia didáctica en la que el mensaje es el triunfo de la virtud frente al castigo del vicio⁷⁸. Esta idea aparece un tanto difuminada en *La villana* debido a la eliminación de varias escenas y del simbolismo presente en ellas.

Los resultados del estudio comparado de las dos obras son los siguientes:

- El hecho del cambio del título, de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* a *La villana*, puede considerarse como una muestra de ese cambio de perspectiva, ya que en la obra de Lope de Vega se acentúa el protagonismo de la parte masculina y en consecuencia, se acentúa el conflicto de clases sociales entre ambos y el problema de la defensa de la honra se sitúa en primer plano. Sin embargo, al colocar en el título a la protagonista femenina, se indica así el tema central de la obra será el conflicto pasional que Casilda vive debatiéndose entre el amor y fidelidad hacia su marido y el acoso que sufre por parte del Comendador, el señor del que Peribáñez es vasallo.

- La eliminación de numerosas escenas cortesanas que transcurren en la casa del Comendador, así como las escenas finales de su muerte, implican la supresión de gran parte de la psicología de este personaje que Lope de Vega intentó representar como un hombre, pese a todo, humano y bondadoso, que pide perdón a Peribáñez antes de morir y acepta como justo su castigo⁷⁹, pues el haberse enamorado de Casilda le hace actuar de forma irreflexiva, frente a la discreción y prudencia de Peribáñez, que es recompensada al final de la obra. Sin embargo, en *La villana* el Comendador es un personaje más plano, que actúa simplemente como un enamorado que aprovecha la noche para intentar conquistar a Casilda, y que en ello encuentra la muerte a manos de Peribáñez. A su vez, la supresión de estas escenas hace recaer el protagonismo en la pareja de personajes principales, Casilda y Peribáñez, acentuando aún más el ambiente rural, el amor al campo y los valores de la vida campesina⁸⁰. Es por ello que en *La*

⁷⁸ SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (ed.). *Lope de Vega: el teatro*. Madrid: Taurus, 1989, Vol. II, .p. 228.

⁷⁹ VEGA, Lope de. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Op.cit., p. 187

⁸⁰ Las declaraciones de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw en *ABC* (ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo. "Autocríticas". Op.cit.) dejan claro este extremo: "[...] De aquí nuestro propósito, desde el primer momento, de unificar el ambiente, tomando de los dos que juegan en Peribáñez, el que presenta más acusado sabor lírico: el rural y villanesco. La declaración con que Lope

villana no se ha eliminado la escena en la que Peribáñez y Casilda alaban su amor comparándolo con diferentes elementos del campo y la vida castellana, plagado de imágenes relativas a la vida familiar, y en la que Edward M. Wilson⁸¹ ha distinguido dos elementos diferentes: por un lado, el discurso de Peribáñez, que compara a Casilda con los frutos de la tierra y del trabajo del labriego, y por otro el de Casilda, que compara a Peribáñez con las diversiones y adornos de la vida campesina. Así se encuentran dos perspectivas diferentes de la vida en el campo.

- El conflicto social entre distintos estamentos, señor feudal y villano, se ve más atenuado en *La villana*, debido a la eliminación de abundante simbología que utiliza Lope de Vega para recalcar la diferencia social. En la obra de Lope, uno de los elementos fundamentales de la trama es la discreción de Peribáñez, que José María Ruano de la Haza ha calificado como “malicia campesina”⁸², pues uno de los mensajes principales de la obra es demostrar que la gente sencilla también tiene honor y derecho a defenderlo. Es por ello que Peribáñez idea un plan que le permita matar al Comendador sin que ello suponga a los ojos de la sociedad un atentado contra el orden social establecido, y para ello se le ocurre pedirle al Comendador que le arme antes de partir a la guerra, lo que a la vista de sus compañeros labradores, que no entienden de cuestiones de honor ni de ceremonias caballerescas, supone elevar a Peribáñez de rango social, de villano a hidalgo. Tal y como señala Ruano de la Haza, las intenciones de Peribáñez son dos: “[...] matar al Comendador sin que su acción sea considerada por sus paisanos como un acto de insubordinación civil, y justificar esta acción legalmente ante los tribunales del Rey [...]”⁸³. En *La villana* el ardid de Peribáñez queda diluido, y es el propio Comendador el que promete a Peribáñez, ya al final del Acto I, que le nombrará hidalgo. La razón puede deberse a que los autores, conociendo la simbología de Lope de Vega, han querido mostrar claramente al público de la zarzuela las intenciones de Peribáñez, puesto que el tema principal para ellos no es ya el mecanismo que debe encontrar Peribáñez para salvar su honor según las normas de su época, sino la

pinta el amor de los rústicos por sus campos, sus aperos y su hogar nos ha sugerido la inclinación por este ambiente, perfumado por un aroma de égloga [...]”.

⁸¹ MERYON WILSON, Edward. “El Lenguaje de Peribáñez”, en *Historia y crítica de la literatura española*, Vol.3, Tomo 1, 1983, p. 357-358.

⁸² RUANO DE LA HAZA, José María. “La ambigüedad de Peribáñez”, en *Historia y crítica de la literatura española*, Vol.3, Tomo 2, 1992, p. 192.

⁸³ *Ibíd.*, p. 195.

defensa del amor. Igualmente se aprecia que en la zarzuela *Peribáñez* aparece más como una figura heroica, que fuerza la puerta y entra en su casa a matar al Comendador, mientras que en la obra de Lope aparece más humanizado, puesto que expresa sus dudas y su temor antes de entrar en la casa a cumplir su venganza.

- Según ha señalado Pablo Bilsky⁸⁴, las vestimentas, los adornos personales y las herramientas de trabajo son signos que identifican a cada personaje con su estamento social, de ahí el parlamento de Casilda en el que afirma que prefiere la capa sencilla de *Peribáñez* a la del Comendador, y del hecho de que al final de la tragicomedia la reina regale en recompensa cuatro vestidos a Casilda. En *La villana*, parte de esta simbología se ha suprimido, aunque se han respetado el parlamento de Casilda, que a continuación puede compararse con el original:

*Peribáñez y el Comendador de
Ocaña*
Lope de Vega

“[...] más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla,
que al Comendador de Ocaña
con la suya guarnecida.
Más precio verle venir
en su yegua la tordilla,
la barba llena de escarcha
y de nieve la camisa,
la ballesta atravesada,
y de la arzón de la silla
dos perdices o conejos,
y el podenco de trailla,
que ver al Comendador
con gorra de seda rica [...]”

(Acto II, Escena XII, vv. 545-558)

La villana
Federico Romero y Guillermo
Fernández-Shaw

“[...] Más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla
que al Comendador de Ocaña
con la suya guarnecida;
más precio verle venir
en su yegua la tordilla,
– La barba llena de escarcha
y de polvo la camisa –
que ver al Comendador
con gorra de seda rica [...]”.

(Acto II, Cuadro primero)

En cuanto al lenguaje empleado en *La villana*, se observa que los libretistas han respetado numerosos pasajes de la obra original, retocando los versos lo más mínimo posible, respetando el estilo de la obra y el lenguaje arcaico y típico del campo. Al respecto pueden utilizarse a modo de ejemplo el fragmento del parlamento de Casilda

⁸⁴ BILSKY, Pablo. “Semiosis y sociedad estamental en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega”, en *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, págs. 109-114.

anteriormente reproducido, y el siguiente fragmento del alegato de defensa de Peribáñez ante el Rey:

*Peribáñez y el Comendador de
Ocaña*
Lope de Vega

“Yo soy un hombre,
aunque de villana casta,
limpio de sangre, y jamás
de hebrea o mora manchada.
Fui el mejor de mis iguales,
y, en cuantas cosas trataban,
me dieron primero voto,
y truxe seis ños vara.
Caséme con la que ves,
también limpia, aunque villana;
virtuosa; si la ha visto
la envidia assida a la fama.
El Comendador Fadrique,
de vuessa villa de Ocaña
señor y Comendador,
dio, como moço, en amarla.
Fingiendo que por servicios,
Honró mis humildes casas [...]”
(Acto III, Escena XXVII, vv. 947-
966)

La villana
Federico Romero y Guillermo
Fernández-Shaw

“Señor, aunque villano,
tengo sangre cristiana
y aunque humilde y labriego
llevé una vida honrada,
y casé con mujer honrada y buena
aunque también villana.
Don Fadrique era mozo
y al verla dio en amarla;
por manos de tercero
regalos la enviaba
y, ausente yo, buscando a mi
Casilda
de noche entró en mi casa.
Como ella es virtuosa,
no prosperó su traza [...]”
(Acto III, Cuadro segundo)

III. 5. Recepción y circulación

III.5.1. El estreno:

La búsqueda hemerográfica llevada a cabo entre las publicaciones periódicas de la localidad de Madrid, ciudad en la que se estrenó *La villana*, revela un gran interés por la nueva obra del maestro Vives que comienza desde la segunda mitad del mes de enero de 1927 y que continúa a lo largo del año intensificándose en septiembre hasta culminar en el mes de octubre, mes en el que finalmente se estrena la obra. La creciente expectación ante el estreno se ve reflejada en el siguiente gráfico, en el que se muestran el número de publicaciones que incluyen alguna noticia relacionada con la obra en los distintos meses de 1927⁸⁵.

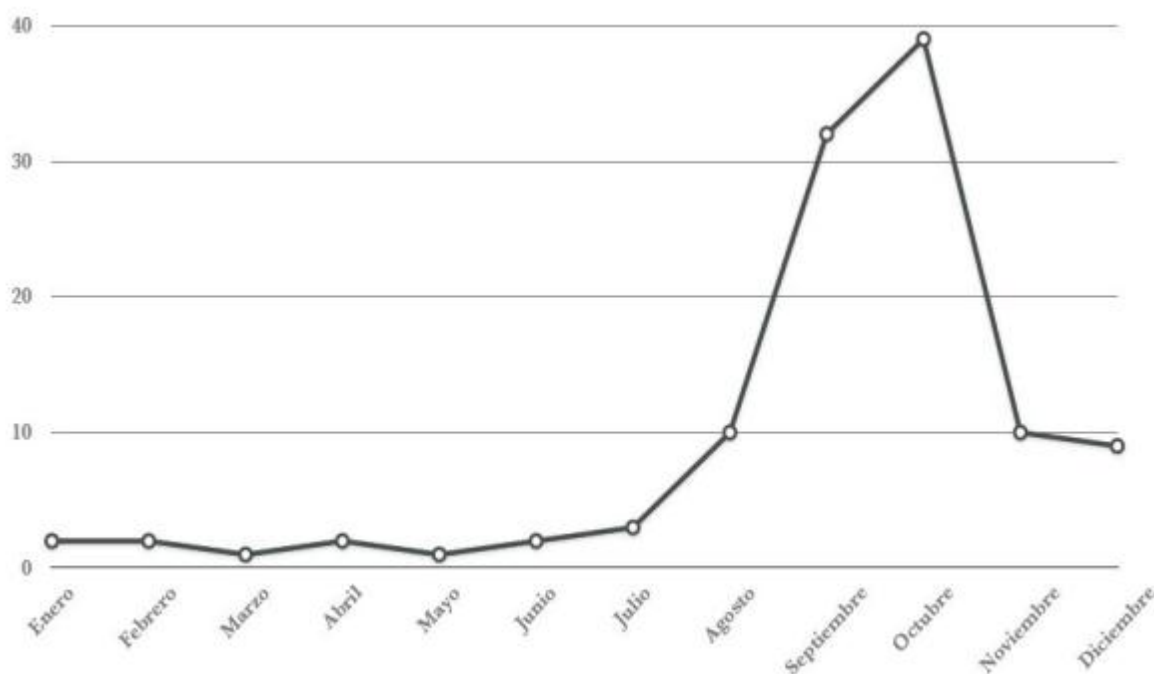


Gráfico 1

⁸⁵ Las publicaciones que se han utilizado para la elaboración del gráfico y para el análisis de la recepción de la obra en Madrid son las siguientes:

ABC, Buen humor, La ciudad lineal, La Correspondencia Militar, La Época, La Esfera, Heraldo de Madrid, El Imparcial, La lectura dominical, La Libertad, Muchas gracias, Nuevo Mundo, El Sol y La Voz.

Las noticias acerca del próximo estreno de una nueva zarzuela de Vives comienzan en enero, anticipando el periódico *El Sol*⁸⁶ que el compositor se encuentra en Barcelona y que allí ha comenzado a trabajar en varias obras: *Rosa de pasión*, *Las joyas de la Roger* y *La villana*. *La Libertad* comenta igualmente que Vives está trabajando en una nueva zarzuela colaborando con los mismos libretistas con quienes creó *Doña Francisquita*, realizando un breve repaso por el tan discutido tema de la ópera española y deseando a su vez suerte a Vives en este nuevo proyecto:

“[...] Con motivo de este propósito de Amadeo Vives se vuelve a hablar de dar impulso a la ópera española. Pero lo cierto es que, hasta ahora, cuantos intentos se han hecho en este sentido han fracaso o han conseguido muy discutido éxito (...) “Los amantes de Teruel” y “Garín” de Bretón; “Margarita la Tornera”, de Chapí; “Don Lucas del Cigarral” y “Maruxa” de Amadeo Vives; “Gala Placidia” y “Marianela” de Jaime Pahisa; “Las Golondrinas” de Usandizaga; amén de dos o tres del maestro Morera, y una, muy reciente, de Moreno Torroba, ni siquiera han salido de Madrid, y algunas, como las del maestro Morera, ni siquiera a Madrid han llegado (...) Y es que el público parece más obstinado en desdeñar lo que es nuestro, creyendo en que todo lo que lleva la etiqueta extranjera, muy especialmente en este género musical, es lo más apreciado. Esperemos, así y todo, la nueva producción de Amadeo Vives. Él, con su indiscutible autoridad y su clara percepción de los gustos del público, es posible que señale nuevos rumbos a la ópera española”⁸⁷.

En el mes de febrero vuelven a ser los mismos periódicos los que dan alguna noticia sobre la obra. Así, tanto *La Libertad*⁸⁸ como *El Sol*⁸⁹ anuncian la firma de un contrato entre Vives y el empresario Martínez Perea para que sea su compañía quien estrene la zarzuela en Valladolid y en septiembre, aunque finalmente no será así, verificándose el estreno en Madrid el primer día de octubre.

En el ejemplar del 22 de marzo de 1927 del periódico *La Libertad* aparece publicada una columna de opinión firmada por Emilio Carrere⁹⁰ en la que reflexiona sobre la

⁸⁶ “Información general de toda España. Cataluña”. *El Sol*, 29 de enero de 1927. En adelante, las referencias hemerográficas en que no se cite el autor se sobreentenderá que el artículo citado es anónimo.

⁸⁷ “La vida del teatro”. *La Libertad*, 25 de enero de 1927.

⁸⁸ “La vida del teatro”. *La Libertad*, 17 de febrero de 1927. En este periódico se menciona que la obra en cuestión es “La sevillana”, aunque es de suponer que se trata de una errata y que se está haciendo referencia a *La villana*, debido al parecido del nombre entre ambas, al hecho de que no exista en el catálogo de Vives ninguna obra titulada así y a que el periódico *El Sol* ofrezca la misma información mencionando a *La villana*.

⁸⁹ “Información general de toda España. Castilla”. *El Sol*, 28 de febrero de 1927.

⁹⁰ Emilio Carrere Moreno (Madrid, 1881-1947) “Novelista, poeta, periodista, crítico literario, Cronista de Madrid, antólogo, deudor de «los grandes poetas franceses que amaba y entendía a medias: Villón,

calidad literaria de los libretos de zarzuela, incluyendo una crítica del uso de textos del Siglo de Oro español como argumento de las zarzuelas, y mencionando en concreto a Amadeo Vives y *La villana*, preguntándose hasta qué punto es legítimo la utilización de estos textos, animando a los autores a emplear argumentos originales y de calidad. En realidad, esta crítica está motivada por el hecho de que la zarzuela *La novicia de Alcalá*, con música de Conrado del Campo y libreto del propio Emilio Carrere, fuese rechazada para ser estrenada en el teatro de la Zarzuela, lo cual lleva a este autor a plantearse el mérito de los libretos basados en obras ya existentes, y a cuestionar el apoyo que reciben estos autores en detrimento de otros como él mismo. La esencia de la crítica se resume en las siguientes frases:

“[...] Vives, Serrano y Luna ofrecen una labor capaz de dar el máximo prestigio a esa zona del arte. Solo hay que lamentar la tardía coincidencia del poeta verdadero con el músico. Los autores que cultivan en nuestra época este género son personas que no han brillado jamás por su amor a las bellas letras. Suele tratarse del currinche iletrado, cacique del corro de alegres compadres del saloncillo (...) Los más ilustrados entran a saco en la cantera en la cantera de las joyas clásicas, y, con unas escenas de “La discreta enamorada”, o rasgando “La villana de Vallecas”, y zurciendo de “Peribáñez”, hilvanan unos cuadros zarzueleros. ¿Hasta qué punto es lícito apoderarse de las obras maestras de los autores clásicos en provecho propio? La constante colaboración con Lope de Vega resulta demasiado audaz (...) El caso de mi obra “La novicia de Alcalá” es un caso representativo. Se trata de un escritor, de un poeta – mi modesta personalidad o la de otro cualquier camarada – que no puede estrenar su obra porque arbitrariamente le ponen toda clase de trabas quien en lugar de una inteligente labor de comprensión estética ejerce un cacicazgo caprichoso en la orientación de este teatro (...) ¿Hasta qué punto tienen derecho los asesores de este teatro nacional para cerrar la puerta, desconsideradamente, a la obra de un escritor de reconocida personalidad literaria? [...]”⁹¹

La crítica de Emilio Carrere sobre el uso de textos del Siglo de Oro continúa en el ejemplar de 29 de abril de *Muchas gracias*, siendo esta vez el ataque más directo y mordaz, dirigido a Guillermo Fernández-Shaw y Federico Romero, libretistas de *La villana* y *Doña Francisquita*, y no tanto hacia Amadeo Vives. Pese a que en el texto se afirma que *La villana* es una mezcla de *La villana de Vallecas*, de Tirso de Molina, y *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, en realidad solo está basada en

Baudelaire, Verlaine y Rimbaud» pero sobre todo de Bécquer, de Darío e incluso del romancero popular y de las canciones infantiles (...) Su talón de Aquiles literario fue sin duda el teatro, en una época en la cual sus coetáneos se animaban continuamente a estrenar” Labrador Ben, J. y Sánchez Álvarez Insúa, A. “La obra literaria de Emilio Carrere (I). Emilio Carrere y sus poemarios Románticas y El Caballero de la Muerte” en *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 19, 2001, p. 116.

⁹¹ CARRERE, Emilio. “La novicia de Alcalá”. *La Libertad*, 22 de marzo de 1927.

esta última, pudiendo ser que el título de la zarzuela haya llevado a confusión creyendo que también engloba esa otra obra de Tirso de Molina. Los fragmentos más destacados de la crítica son los siguientes:

“[...] *La villana*, con música del maestro Vives. Se puede asegurar que la partitura será muy digna de aplauso. Respecto al libreto, nos asaltan algunas perplejidades. *La villana* – según se afirma – es un pedazo de *La villana de Vallecas* y otro jirón de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. No sabemos hasta qué punto es lícito ejercer este oficio de remendón o zurcidor dramático, cogiendo de acá y acullá elementos de obras distintas del tesoro clásico. El que no tenga imaginación para escribir obras originales - ¡oh, mamarrachos de *La sombra del Pilar* y *El dictador* –, que se dedique a otro oficio. La literatura clásica no es un montón de adoquines para construir chavolas de mogollón. Para remover esos huesos ilustres es preciso poseer un tino, un respeto a las buenas letras y un sentido estético que no han demostrado estos señores en sus obras originales. La tarea de saltatumbas no merece consideración [...]”⁹².

Durante los meses de abril, mayo, junio, julio, agosto y septiembre se suceden en los periódicos todo tipo de noticias y rumores sobre el estreno, detallando el proceso de las negociaciones de Vives con los empresarios teatrales y la formación del elenco de cantantes que la protagonizarán. Las vicisitudes y pormenores de las negociaciones van relatándose en la prensa, contribuyendo así a avivar el interés del público. El lugar del estreno va fijándose poco a poco. El periódico *La Libertad*⁹³ del 6 de mayo empieza a anunciar la próxima llegada de Vives a Madrid para organizar el estreno en un teatro de provincias. En el mismo diario⁹⁴ el 7 de junio se comienza a apuntar al teatro de la Zarzuela como posible localización del estreno y es ya en *El Heraldo de Madrid* de 24 del mismo mes cuando se menciona que *La villana* será el primer estreno de la temporada del teatro de la Zarzuela⁹⁵. Pese a que el teatro ya está fijado, la fecha será igualmente objeto de rumores y especulaciones, fundamentalmente en el mes agosto. Los periódicos anuncian durante la primera mitad del mes que posiblemente el estreno

⁹² CARRERE, Emilio. “Arabescos”. *Muchas gracias*, 29 de abril de 1927.

⁹³ “Cómicos y autores”. *La Libertad*, 6 de mayo de 1927.

⁹⁴ “Los teatros. Noticias del día”. *La Libertad*, 7 de junio de 1927.

⁹⁵ Según se recoge en la biografía de Hernández Girbal sobre Vives (p.322), el acuerdo para que la obra se estrenara en el teatro de la Zarzuela se confirmó en una carta de 23 de junio de 1927 que le envía a Vives el empresario Paco Torres: “El asunto de la obra está resuelto, pues esta misma mañana nos ha comunicado Romero que era para la Zarzuela, pues se había desligado del compromiso con Martínez Penas (...)”. Vives afirma incluso en una entrevista concedida para el periódico *El Imparcial* (MAESTRE, Miguel. “El estreno de “La villana”. *El Imparcial*, 29 de septiembre de 1927), que todos sus esfuerzos iban destinados a conseguir el estreno de la obra en el teatro de la Zarzuela, con la intención de conseguir su objetivo de hacer resurgir el arte lírico nacional. Según él, si no lo hubiese llegado a conseguir hubiera dejado el teatro.

se verifique la segunda quincena de septiembre. En *El Imparcial*⁹⁶ y *El Sol*⁹⁷, ambos del 21 de agosto, se llega a afirmar incluso que el estreno tendrá lugar el 23 de septiembre y que posteriormente la obra se representará en Barcelona, augurando ambos periódicos un gran éxito a la zarzuela. Sin embargo, esta información sobre la fecha será desmentida unos días más tarde por *La Libertad*, que el día 27 reproduce una carta de Vives a Paco Torres en la que le anuncia:

“[...] Prepárelo todo. Yo estaré en Madrid el día que hemos convenido, que es el 23 de septiembre. Hasta ese día conviene que ensaye mucho, con profesor exclusivamente para él, Antonio Ocaña. Tiene mucho papel y yo quiero que cante y diga la comedia. El contrato de Gorjé y el barítono Ferré me parece atinadísimo. “La villana” va al escenario de la zarzuela con el decoro que nosotros hemos convenido”⁹⁸.

Es necesario apuntar que entre las diversas informaciones sobre el avance de los preparativos de la obra, la reseña “La próxima temporada en la Zarzuela” del periódico *La Época*⁹⁹ anuncia a *La villana* como el acontecimiento lírico del año, idea que será repetida posteriormente en varios ejemplares de septiembre y en las críticas del estreno. Así se recoge en el mencionado ejemplar que se trata de la primera partitura de Vives después de *Doña Francisquita*, éxito que sin duda ha contribuido a consagrar la fama de Vives como compositor, y que explica el hecho de que tantas publicaciones recojan datos sobre su nueva zarzuela, explicando paso a paso el progreso de la obra, de manera que no hay mes del año en el que Vives no figure en alguna publicación.

A lo largo del mes de septiembre aumenta considerablemente el número de periódicos que hablan del compositor, y las informaciones sobre las contrataciones de cantantes y las especulaciones sobre la llegada de Vives a Madrid y la fecha del estreno se disparan. El *Heraldo de Madrid*¹⁰⁰ informa al público de que el compositor acaba de enviar por correo certificado el número final de la obra, en *La Libertad*¹⁰¹ se reproducen unas declaraciones de Vives en las que afirma que no tiene preparada ninguna otra obra

⁹⁶ “Los teatros”. *El Imparcial*, 21 de agosto de 1927.

⁹⁷ “Información teatral”. *El Sol*, 21 de agosto de 1927.

⁹⁸ “Los teatros. Notas del día”. *La Libertad*, 27 de agosto de 1927. Tanto Antonio Ocaña como el barítono Ferré no formarán parte del elenco definitivo que estrenará *La villana*. En cambio, Pablo Gorjé sí cantará, lo que, según el *Heraldo de Madrid*, queda plenamente justificado por su condición de “bajo lírico” ya que “la popular obra de Vives tiene una romanza de bajo con «gorgoritos» de tiple ligera” (“Sección de rumores”, *Heraldo de Madrid*, 15 de septiembre de 1927).

⁹⁹ “Notas teatrales. La próxima temporada en la zarzuela”. *La Época*, 3 de agosto de 1927.

¹⁰⁰ “Sección de rumores. *El Heraldo de Madrid*, 3 de septiembre de 1927.

¹⁰¹ “Los músicos en la próxima temporada”. *La Libertad*, 4 de septiembre de 1927.

para el teatro de la Zarzuela, y en *El Heraldo de Madrid*¹⁰² se informa a los lectores que el compositor ha tenido un pequeño accidente con el coche y que por ello tardará en llegar a la capital. El último día del mes de septiembre es cuando numerosos periódicos anuncian por fin el estreno de la zarzuela el 1 de octubre, retraso motivado por no haber llegado a tiempo el decorado.

Aparte de los pormenores del estreno, a lo largo del mes se incluyen reportajes especiales, opiniones y entrevistas de gran interés sobre *La villana*. Así, las distintas opiniones recogidas continúan la línea de establecer a esta nueva zarzuela como la esperanza de la música española para revivir y dignificar el drama lírico español. Al respecto encontramos la opinión del maestro Enrique Estela, que ve en *La villana* la oportunidad esperada para la revitalización del género:

“[...] nuestra producción lírica se halla en uno de los períodos de mayor decadencia (por la calidad, no por la cantidad) (...) Creo, no obstante, que se aproxima, porque se impone, una revisión de valores, justa y desapasionada. El estreno de “La villana”, de Vives, puede ser un poderoso punto de apoyo para comenzar esta reconquista espiritual. Esperemos [...]”¹⁰³.

En el mismo sentido se expresa el maestro Tomás Barrera afirmando que:

“[...] El público sano (al frívolo hay que dejarle que devore las revistas) y todos los que deseamos que el teatro lírico español recobre su antiguo esplendor, ciframos nuestras esperanzas en el próximo estreno de “La villana”, de Vives. Soy un entusiasta admirador del glorioso músico, y espero que su última producción marque la pauta a seguir, para que el resurgimiento del teatro lírico español sea un hecho [...]”¹⁰⁴.

El Heraldo de Madrid recoge una crítica similar de Antonio de Salvador, que bajo el título “El mal gusto reinante” realiza una valoración de la crisis de calidad del teatro lírico de la época, coincidiendo con Enrique Castela en que la revista y la invasión del charlestón y el jazz es uno de los factores determinantes de la situación decadente del teatro lírico. Al igual que sucede en los casos anteriores, menciona a Amadeo Vives y a su nueva zarzuela como un ejemplo a seguir:

“[...] Todavía queda, afortunadamente, una buena parte de espectadores con cultura artística suficiente para impedir semejante profanación, y a ellos nos dirigimos especialmente en la creencia de

¹⁰² “Sección de rumores”. *El Heraldo de Madrid*, 15 de septiembre de 1927.

¹⁰³ ESTELA, Enrique. “Los músicos en la temporada próxima”. *La Libertad*, 11 de septiembre de 1927.

¹⁰⁴ BARRERA, Tomás. “Los músicos en la temporada próxima”. *La Libertad*, 14 de septiembre de 1927.

que habrán de escucharnos, evitando que esto siga adelante. Todavía ha quien espera con verdadera ansia de arte “La villana”, del maestro Vives, en la seguridad de que habrá de imponerse la buena música al ruido absurdo del charlestón [...]”¹⁰⁵.

Estas opiniones aparecidas en diversos periódicos son una muestra de la existencia de un sector del público asistente a los espectáculos teatrales que ve en Vives a un músico capaz de devolver a la zarzuela el esplendor de tiempos pasados, asociando su música con el buen gusto y la calidad musical, y que ve en *La villana* una nueva oportunidad para el establecimiento de un género lírico español, lo cual enlaza directamente con las pretensiones musicales de Vives y con los valores presentes en esta zarzuela, analizados en el epígrafe de este trabajo titulado “Ideario estético de Amadeo Vives”, en la línea del comentario realizado por Enrique Estela que cree necesaria una justa revisión de los valores imperantes en las obras líricas de la época.

Vives no es ajeno a este tema de debate surgido en la prensa y se le pregunta por su opinión sobre la crisis teatral en una entrevista concedida para *La Voz*. Vives afirma que la música es una manifestación cultural que debe ser protegida y fomentada por el Estado, al igual que sucede en otros países como Francia y Alemania, declarándose partidario de la existencia de teatros subvencionados, afirmando lo siguiente sobre el caso de España:

“[...] Ahora mismo, en el teatro de la Zarzuela, primer paso a la realización de un teatro lírico nacional, hay dos temporadas: una buena, aristocrática, dedicada a la ópera, y otra plebeya, partida en dos, dedicada a la zarzuela española. Acaso se deba esto a que, sin que me explique yo la razón, la ópera hablada no se concibe. Recientemente he visto representar en Francia “La flauta encantada” de Mozart, con parlamentos, y al público le pareció admirable [...]”¹⁰⁶.

En otra entrevista a doble página concedida para el *Nuevo Mundo*, se presenta a su nueva zarzuela como un retorno a los valores clásicos españoles frente a la invasión de la música yanqui. Vives responde ante la pregunta de qué opinión le merece “la tormenta” de tangos y charlestones:

“[...] Phs. Son modas. Este furor que hay hoy por los tangos y charlestones lo hubo también cuando se nacionalizaron en nuestra patria los valsos, las mazurcas y los schotis [sic]. Como decía un amigo mío

¹⁰⁵ SALVADOR, Antonio de. “El mal gusto reinante”. *El Heraldo de Madrid*, 17 de septiembre de 1927.

¹⁰⁶ GUTIÉRREZ DE MIGUEL, V. “Hablando con Vives, Romero y Fernández-Shaw. El arte lírico en España”. *La Voz*, 24 de septiembre de 1927.

alemán, amante de la música española, gracias a los charlestones, España (musicalmente hablando) es una colonia yanqui [...]»¹⁰⁷.

Es pues a su juicio necesaria una protección estatal de la zarzuela que le otorgue la dignidad y el lugar que le corresponden, situándola, al menos, a la misma altura que la ópera extranjera.

Finalmente *La villana* se estrena el 1 de octubre de 1927 en el teatro de la Zarzuela de Madrid con el siguiente reparto:

Pablo Gorjé (Peribáñez), Felisa Herrero (Casilda), Rosa Cadenas (Juana Antonia), Cándida Folgado (Blasa), Mateo Guitart (Don Fadrique), Victoriano Redondo del Castillo (David y El Rey), José Moncayo (Roque), Antonio Palacios¹⁰⁸ (Olmedo), Enrique Gandía (Miguel Ángel), Manuel Luna (Chaparro y Pregonero), Sr. Rodríguez (El licenciado y Labrador 1º), Sr. Rodríguez Flores (Quintanilla), Manuel Perales (Un mayoral), Sr. Muñoz (Labrador 2º y Garcés), Mariano Llabona (Gañán 1º), Sr. Seba (Gañán 2º), Fernando Corao (Gañán 3º).

Director de orquesta: Juan Antonio Martínez.

Director de escena: Antonio Palacios.

Apuntadores: Rafel Apiazu y Francisco Jiménez.

Decorados: los actos 1º y 3º de Salvador Alarma, el acto 2º de José Martínez Garí.

Vestuario de Peris Hermanos y atrezzo de la casa Vázquez, ambos confeccionados con arreglo a los dibujos de Emilio Ferrer.

Orquesta del Teatro Real.

Tras el estreno la prensa llena sus páginas con reportajes especiales y críticas sobre la obra, incluyendo fotografías y graciosas caricaturas. Los elogios para la obra son abrumadores y todas las críticas ensalzan sus grandes virtudes y el gran éxito de público. Antonio de la Villa afirma:

“[...] Propios y extraños hemos estado pendientes de “La villana”. El suceso teatral ha tomado cuerpo de tal modo, que si “La villana” se hubiese dado a conocer en un “stadium” o en el recinto de una plaza

¹⁰⁷ ROMANO, Julio. “Una charla con el Maestro Vives. La partitura de “La villana” y la tormenta de tangos y charlestones”. *Nuevo Mundo*, 30 de septiembre de 1927.

¹⁰⁸ Es destacable el hecho de que el tenor cómico Antonio Palacios interprete el papel de Olmedo en el estreno y a la vez ejerza el cargo de director de escena.

de todos, no hubiera quedado localidad vacía (...) pocas veces hemos visto escuchar más y aplaudir mejor, como si fuera un respiro a tanta y tanta calamidad que estamos viviendo [...]”¹⁰⁹.

En general, pueden distinguirse tres aspectos diferentes que son analizados por los críticos del momento: libreto, música e interpretación de los cantantes. En cuanto al libreto, la crítica es unánime en alabar en buen hacer de los libretistas y el buen gusto de Vives al escoger una obra clásica del teatro español merecedora de ser puesta en escena¹¹⁰. En el *ABC* el crítico *Floridor* afirma:

“[...] Bien hayan Vives, Romero y Fernández Shaw; que nos han acercado con tanta y respetuosa comprensión a la tragicomedia de Lope y al buen sabor de nuestro injustamente olvidado teatro clásico. En la habitación, cargada de extraños aromas y aires de *cabaret*, ha penetrado una ráfaga vivificadora, y con ella la luz tonificante del sol de Castilla. Que tan buen ejemplo tenga imitadores”¹¹¹.

En *El Imparcial* Antonio Fernández Lepina realiza la siguiente valoración del libreto y de la historia en sí, volviendo a hacer referencia a la necesidad de rescatar valores perdidos, valores que cree encontrar claramente representados en las obras clásicas de Lope de Vega y que Vives rescata:

“[...] Y Vives cree que la cantera del honor, de la hidalguía, de la virilidad, del buen sentir; está tan honda, tan honda, que hay que buscarla en otras fechas, en otros hombres, en otras costumbres. Y ahora más que nunca hace falta una revolución trascendente que ponga las cosas en su punto (...) La figura de Peribáñez en estos momentos de vacilación que vivimos, tiene un interés definitivo (...) la labor de Romero y Fernández Shaw, unificando acciones, presentando los momentos musicales, espigando unas veces en el original glorioso, creando otras, trayendo tipos nuevos, modificando otros – aquellos primos convertidos en tíos –, llevando la acción a soluciones espectaculares – la que se desenvuelve en las puertas de la Catedral de Toledo –, es realmente portentosa”¹¹².

El análisis por parte de la prensa del libreto de la obra hace resurgir de nuevo el debate sobre las adaptaciones del teatro clásico, iniciado meses atrás por Emilio Carrere. En esta ocasión se publica un artículo firmado por Andrenio¹¹³ en el que defiende la

¹⁰⁹ DE LA VILLA, Antonio. “Estreno de “La villana”. *La Libertad*, 02 de octubre de 1927.

¹¹⁰ *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* era una obra desconocida para la mayor parte del público de la época, ya que según el catálogo de las obras teatrales representadas en Madrid realizado por Dru Dougherty y María Francisca Vilches en *La escena madrileña entre 1918 y 1926*. Madrid: Fundamentos, 1990, Peribáñez no se representó ni una sola vez durante esos años.

¹¹¹ FLORIDOR. “Estreno de “La villana” en la Zarzuela. *ABC*, 2 de octubre de 1927.

¹¹² FERNÁNDEZ LEPINA, Antonio. “Un acontecimiento teatral. Estreno de “La villana” en la Zarzuela”, *El Imparcial*, 2 de octubre de 1927.

¹¹³ ANDRENIO. “Arreglos y refundiciones”, *La Voz* 20 de octubre de 1927.

labor de arregladores y refundidores, y apunta a la necesidad de establecer una regulación para los mismos que, como titulares de derechos de propiedad intelectual, se les asimile a la figura de los traductores.

La interpretación de los cantantes resultó magnífica para la prensa, exaltando sobre todo el reparto a Pablo Gorjé y su excelente actuación como Peribáñez. De hecho, a la crítica gustó tanto que a partir de entonces se le comparará con los sucesivos cantantes que representen el papel, llegando la prensa a afirmar que la falta de cantantes a la altura de la obra será una de las causas de su progresivo olvido, como se verá más adelante.

En cuanto a la música, son inevitables las continuas comparaciones con *Doña Francisquita*, el gran éxito de Vives estrenado en 1923, llegando la crítica a la conclusión de que *La villana* es la obra más ambiciosa de Vives, su mejor partitura, fruto de un trabajo meditado y concienzudo. Se afirma además que prácticamente puede considerarse una ópera¹¹⁴, debido a los escasos momentos de texto hablado en comparación con otras zarzuelas. Fernández Lepina escribe:

“[...] No creemos estar equivocados ni sugestionados por las ovaciones que aún resuenan en nuestro oídos, que nos hallamos ante la mejor, por hoy, de las partituras del maestro Vives (...) La partitura de *La villana*, como han apreciado muy bien los autores, es indudablemente la más copiosa de las zarzuelas escritas hasta el día [...]”¹¹⁵.

Antonio de la Villa publica una extensa valoración de todos los aspectos de la zarzuela, y en cuanto a la música, considera que se cumplen las expectativas fijadas en la prensa con anterioridad al estreno, afirmando que esta zarzuela destaca entre las demás obras líricas del momento por su envergadura y calidad musical, siendo el ejemplo a seguir la restauración del género:

“[...] Tenemos conciencia de la responsabilidad que contraemos al hacer nuestros juicios. Se trata de un intento revolucionario en las costumbres teatrales de nuestra época. “*La villana*” es, como el pendón de guerra que se esgrima, para señalar un camino en la redención del arte lírico nacional (...) El

¹¹⁴ Respecto a la consideración de la obra como una ópera o una zarzuela, y los derechos de autor derivados de la misma, explica Hernández Girbal en su biografía sobre Vives (p.329), que los libretistas sugirieron a Vives considerarla como una ópera para cederle a él los dos tercios de los derechos de autor, según era costumbre. Sin embargo, Vives no quiso aceptar tal propuesta, y prefirió entender que *La villana* era una zarzuela y recibir solo la mitad de los derechos, cediendo la otra mitad a los libretistas.

¹¹⁵ FERNÁNDEZ LEPINA: “Un acontecimiento teatral. Estreno de “*La villana*” en la Zarzuela”... *op. cit.*

acontecimiento registrado anoche señala ya un camino cierto para el resurgimiento del arte lírico nacional [...]”¹¹⁶.

En *La Esfera* Manuel F. Fernández Núñez dedica una página completa a Vives bajo el título “El estreno de “La villana” y el teatro lírico nacional”. Al igual que en el artículo mencionado anteriormente, Fernández Núñez considera la nueva zarzuela de Vives como una obra con la calidad suficiente como para marcar el camino a seguir para el resurgimiento de la zarzuela grande, pero señala que esta tarea no puede realizarla un solo compositor, sino que el Estado debe colaborar:

“[...] *La villana* constituye un triunfo para el teatro español; pero no basta un éxito para la renovación de la zarzuela. La organización de una empresa cuya finalidad tiende a crear género lírico nacional es demasiado compleja. El Estado ha de coadyuvar a la labor con algo más serio [...]”¹¹⁷.

El gran éxito que cosechó *La villana* en el teatro de la Zarzuela llevó a que fuese representada diariamente desde su estreno el 1 de octubre hasta finales de noviembre, anunciándose constantemente en la prensa como el evento lírico del año, un gran éxito que tardará años en repetirse. Junto a los elogios, otro tema que igualmente fue muy comentando en la prensa fue el excesivo precio de las entradas, inicialmente a cuatro duros, hasta que el 18 de octubre se anuncia en *El Imparcial* el establecimiento de precios populares¹¹⁸. El alto precio de las localidades puede explicarse por el gran coste de la producción de la zarzuela, lo que puede explicar por qué con los años dejó poco a poco de representarse. La dirección de la empresa declaraba lo siguiente en *La Época*:

“[...] Llevamos 60.000 pesetas de gastos solamente en sastrería y calculamos de 20 a 25.000 duros el coste total de *La villana*, cuyo vestuario, atrezzo y decorado de Salvador Alarma son carísimos [...]”¹¹⁹.

¹¹⁶ DE LA VILLA: “Estreno de “La villana” ... op. cit.

¹¹⁷ FÉRNANDEZ NÚÑEZ, Manuel F. “El estreno de “La villana” y el teatro lírico nacional”. *La Esfera*, 22 de octubre de 1927.

¹¹⁸ A propósito de las funciones populares, Guillermo Fernández-Shaw envió una carta a Vives con fecha de 16 de octubre de 1927 (Anexo nº2), en la que le explica que la decisión de Paco Torres, empresario del teatro de la Zarzuela, de doblar las funciones y fijar precios populares para las sesiones de tarde, puede perjudicar a las funciones de la noche. Según Fernández-Shaw, es necesario “procurar que haga lo que más le conviene a la obra; pues una cosa es el negocio de la Zarzuela y otra *La villana*”.

Igualmente Federico Romero envió una carta al hijo de Vives el 04/12/1927, para que éste le preguntara a su padre si estimaba conveniente que se redujese la tarifa de 300 pesetas a 150 en lo sucesivo, ya que de otra manera las empresas no querrán reprisarla o no la representarán más de una vez (Anexo nº2)

¹¹⁹ Fragmento reproducido en LAGOS, Manuel. “A Peribáñez le sienta bien la música... op.cit., p. 232.

III.5.2. Estrenos en otras provincias:

Paralelamente a la representación de *La villana* en el teatro de la Zarzuela de Madrid, la prensa va anunciando el estreno de la obra en distintas localidades de España, con gran éxito de acogida. Estos estrenos por diferentes ciudades de España se extenderían a lo largo de 1928, incluso después de que la obra ya no figurase en el cartel del teatro de la Zarzuela. Por orden cronológico, las ciudades españolas en las que se escenificó *La villana* son las siguientes¹²⁰:

- Murcia (“La villana” se estrena en Murcia”. *La Voz*, 1 de noviembre de 1927).
- Alicante, por la compañía de Ángel León, en el salón Monumental (“De Provincias”. *La Vanguardia*, 4 de noviembre de 1927).
- Toledo (“Gacetillas teatrales”. *La Voz*, 10 de noviembre de 1927)
- Bilbao, en el teatro de los Campos Elíseos (“Provincias vascongadas”. *La Libertad*, 27 de noviembre de 1927).
- Valladolid, en el teatro Lope de Vega (“El teatro en provincias”. *Heraldo de Madrid*, 25 de noviembre de 1927).
- Zaragoza, en el teatro Principal (“Información teatral”. *El Sol*, 30 de noviembre de 1927).
- Barcelona, estrenada el 15 de diciembre de 1927 en el teatro El Dorado (“Diversiones públicas”. *La Época*, 16 de diciembre de 1927). Se mantuvo en cartel hasta el 14 de febrero de 1928, pasando posteriormente a representarse en el teatro Nuevo (“Cómicos y autores”. *La Libertad*, 7 de enero de 1928). Después el *Heraldo de Madrid* anunciaría el 20 de febrero de 1928 la representación de *La villana* la semana siguiente en el teatro el Paralelo de Barcelona.
- Santander, estrenada por la compañía de Martínez Penas (“La compañía de Martínez Penas”. *Heraldo de Madrid*, 20 de diciembre de 1927)

¹²⁰ La búsqueda hemerográfica ha dado como resultados las ciudades indicadas, pero es probable que debido a la pérdida de ejemplares no hayan podido obtenerse más resultados y *La villana* haya llegado a otras localidades. Por ejemplo, Manuel Lagos en su artículo “A Peribáñez le sienta bien la música. Del texto de Lope de Vega a la zarzuela *La villana*”, op.cit., p. 232, cita una frase del cartel de presentación de *La villana* en el teatro del Príncipe de San Sebastián sin indicar la fecha y sin que se haya encontrado en la búsqueda hemerográfica referencia alguna a un estreno en esa ciudad. De la misma manera, no se ha podido establecer el número de representaciones, puesto que la falta de ejemplares impiden saber con precisión el número de representaciones de *La villana* en cada localidad.

- Gijón, estrenada en el teatro Dindurra por la compañía de Martínez Penas (“El teatro en provincias”. *Heraldo de Madrid*, 17 de enero de 1928).
- Vigo, igualmente representada por la compañía de Martínez Penas (MERINO, Manuel. “Charla en la mesa del café”. *Estampa*, 24 de enero de 1928).
- Reus, en el Teatre Bartrina (“Teatre Bartrina”. *Diario de Reus*, 27 de septiembre de 1928).
- Castellón, estrenada en el teatro Principal por la compañía de Tomás Ros (“El teatro en provincias”. *Heraldo de Madrid*, 9 de octubre de 1928).
- Tarragona, (“El teatro en provincias”. *El Imparcial*, 9 de octubre de 1928).
- Albacete, estrenada por la compañía de Tomás Ros (“Sección de rumores”. *Heraldo de Madrid*, 31 de octubre de 1928).
- Burgos, por la compañía de Felisa Herrero y Delfín Pulido (“El teatro en provincias”. *Heraldo de Madrid*, 22 de diciembre de 1928).

A lo largo del año 1928 el grado de interés de la prensa por *La villana* va descendiendo, debido al transcurso del tiempo y al estreno de otras obras que acapararon las páginas de los periódicos. Pese a que la mayor parte de las apariciones en prensa de la zarzuela de Vives son para anunciar la llegada de la misma a las provincias mencionadas, todavía se publican algunos artículos de opinión en torno a la misma, que analizan diversas cuestiones relacionadas con el género de la zarzuela grande y dan su propia versión del olvido paulatino de la misma.

Carlos Bosch en *El Imparcial* realiza una revisión de las novedades musicales del año 1927, afirmando lo siguiente:

“[...] El esfuerzo por el resurgimiento de nuestro género de zarzuela no ha tenido la fortuna ambicionada, ni con el estreno de “La villana”, de Amadeo Vives, que ha terminado la temporada madrileña. Tal vez esté agotado, y verdaderamente no responde ni al sentir ni a la estética modernos [...]”¹²¹.

En abril de 1928 Emilio Carrere da su punto de vista sobre el éxito de *La villana* y las causas de que la zarzuela no acabe de triunfar:

¹²¹ BOSCH, Carlos. “El año musical. Ha sido abundantísimo en producción”. *El Imparcial*, 1 de enero de 1928.

“Dentro del arte lírico popular, la zarzuela representan las normas del clasicismo romántico, y la revista frívola responde al deseo de no pensar y no sentir de los países extenuados por el excesivo dramatismo de la gran guerra (...) El aluvión revisteril, la epidemia de la trivialidad ha llegado a ser algo grave para el arte lírico. El público está desacostumbrado. “La villana”, la obra de Vives, la admirable adaptación lírica de Lope de Vega, no obtuvo el clamoroso éxito a que tenía derecho [...]”¹²².

Se aprecia un cambio en las críticas de Emilio Carrere, que ya no van dirigidas a la calidad y originalidad literaria de los libretos, sino que reprocha la corrupción del género lírico español por obras de pésima calidad como la revista y otros géneros frívolos, así como por la llegada del jazz. De hecho, parece que finalmente la adaptación del texto de Lope de Vega le ha parecido acertada, e incluso apunta que otra de las causas de la crisis de la zarzuela es la falta de cantantes con las dotes actorales necesarias para interpretar los textos, de manera que los esfuerzos literarios de los compositores y libretistas son en vano. En el *Nuevo Mundo* se vuelve a publicar unos meses más tarde una crítica similar, en la que vuelve a mencionar el caso de Amadeo Vives:

“Insensiblemente, dejándonos arrastrar por la ola triunfante de trivialidad, hemos llegado al fracaso de la clásica zarzuela española, lo que significa la ruina de la música popular. Han sido inútiles todos los esfuerzos de los caballeros andantes de esta modalidad artística. La revista ha matado a la zarzuela (...) *La villana*, de Vives, no fue el éxito que mereció ser por esta perversión y abellacamiento de la sensibilidad popular. Todo esfuerzo de los compositores no charlestonescos se malogrará [...]”¹²³.

En otro artículo de opinión publicado en el *Nuevo Mundo* en septiembre de 1928, se habla igualmente de la falta de cualidades interpretativas de los cantantes, siendo éste un grave obstáculo para la supervivencia de la zarzuela:

“[...] Esta falta de ilustración debe terminar si queremos dar a la zarzuela española el máximo decoro. Después de *La villana*, parecía que estos actores tenían curiosidad por enterarse de quién fue Lope, cómo ideó su *Peribáñez*, cuál era la contextura moral de los hombres de aquella época, y que supieran diferenciar la música recia de unos endecasílabos, de los octosílabos llanos y descriptivos o del vuelo gracioso de una seguidilla. Pero *La villana* no se incorporó al repertorio porque no hay barítono – después de Gorjé – que tenga condiciones de actor para representarla. Una obra de tan noble envergadura artística, se ha hundido en el silencio por ineptitud de los artistas [...]”¹²⁴.

¹²² CARRERE, Emilio. “La zarzuela y la revista”. *La Libertad*, 7 de abril de 1928.

¹²³ CARRERE, Emilio. “La zarzuela y la revista”. *Nuevo Mundo*, 7 de septiembre de 1928.

¹²⁴ “La ilustración de los actores”. *Nuevo Mundo*, 28 de septiembre de 1928.

Es destacable que la prensa continúe hablando de esta zarzuela casi un año después de su estreno en Madrid, intentando darle a esta obra el éxito que consideran que le corresponde, pero lo cierto es que pese a que afirma que *La villana* no tuvo la gloria merecida, según los resultados de la búsqueda hemerográfica expuestos, llenó el teatro de la Zarzuela durante casi dos meses y en las fechas en que se publicaron estos artículos la obra estaba siendo representada en diferentes ciudades españolas. El auténtico olvido de la obra llegaría después de una serie de reposiciones que se analizan en el epígrafe siguiente.

III.5.3. Reposiciones de *La villana*:

Posiblemente debido al gran éxito que cosecharon las representaciones de la zarzuela en su gira por distintas localidades de España, Vives intentó que ésta volviese a Madrid. Así se anuncia en el periódico *La Libertad* de 15 de noviembre de 1928, en el que se recogen unas declaraciones del compositor en las que afirma que *La villana* volverá a reponerse en el teatro de la Zarzuela, subiendo a las tablas el 7 de diciembre de ese año.

Después de esta vuelta al teatro de la Zarzuela, se volverá a reponer *La villana* en el teatro Fuencarral de Madrid, según se anuncia en *La Época* el 25 de febrero de 1929. Un mes más tarde Pablo Gorjé, el cantante que interpretó a Peribáñez en el estreno de octubre de 1927, lleva la zarzuela al teatro Victoria de Barcelona¹²⁵. A lo largo de 1929 hubo dos ocasiones más en las que se pueden escuchar la música de *La villana*: según *La Voz* del 20 de agosto de 1929, se realizó un concierto homenaje a Vives en el Teatro Centro de Madrid en el que se representaron escenas de *Doña Francisquita*, *La villana* y *Los flamencos*, y en octubre, cuando tendría lugar la última reposición del año en el teatro Principal de Gerona, también por Pablo Gorjé según *La ciudad* del 12 de octubre de 1929.

En marzo de 1930, Paco Torres afirma en unas declaraciones para el *Heraldo de Madrid*¹²⁶ que su intención es crear una formación agrupación lírica y debutar con *La villana*, pero este proyecto parece no haber sido llevado a cabo al no haberse encontrado posteriormente en la prensa referencia alguna al mismo. Según *La Vanguardia* de 30 de

¹²⁵ "Teatro Victoria". *La Vanguardia*, 24 de marzo de 1929.

¹²⁶ "Sección de rumores". *El Heraldo de Madrid*, 22 de marzo de 1930.

octubre de 1930, en esa fecha tendría lugar la última reposición de *La villana* en varios años, en el teatro Apolo de Barcelona.

Entre 1931 y 1936 no constan representaciones de esta zarzuela en la prensa, aunque sí tuvo una presencia destacada en la radio, siendo programada constantemente en los recitales de Unión Radio, según consta en los numerosos ejemplares de la revista *Ondas* a lo largo de estos años. Se observa por tanto que si bien esta zarzuela no consiguió un lugar en el repertorio representado en los teatros, su música sí que llegaba al público a través de la radio, y por tanto no cayó completamente en el olvido, al menos durante esta época. Las razones por las que *La villana* pasó de los escenarios a la radio, pueden ser el excesivo precio apuntado por la prensa en las críticas del estreno, ya que aunque se rebajase el precio de las localidades, era un espectáculo costoso que no pudo competir con los precios del cine o de los espectáculos de variedades. Otro motivo podría ser la falta de cantantes competentes que superasen el nivel de los protagonistas del estreno, fundamentalmente del aclamado Pablo Gorjé, de manera que *La villana* pudo pervivir en la radio reproduciendo constantemente las voces de sus originales protagonistas.

En 1936, el barítono Marcos Redondo repone *La villana* en homenaje a Vives en el teatro Novedades de Barcelona¹²⁷, con gran éxito de público y numerosas ovaciones que obligaron a repetir varias escenas, lo cual es muestra de que, a pesar de los años, el público responde con entusiasmo.

Después de estas puntuales reposiciones la zarzuela desapareció completamente de los escenarios. Es en febrero de 1984 cuando el teatro de la Zarzuela de Madrid decide recuperarla con el siguiente elenco:

Fechas representación: del 3 al 19 de Febrero de 1984

Intérpretes:

Peribáñez: Antonio Blancas, Javier Alaba y F. Martín Grijalba.

Casilda: Paloma Pérez Iñigo, Guadalupe Sánchez, Belén Genicio y Ana de Guanaterme

Don Fadrique: Francisco Ortiz, Antonio Ordóñez, Santiago Sánchez Gericó y José Antonio Urdiaín.

David: Alfonso Echevarría y Jesús Sanz Remiro.

¹²⁷ "En provincias. Reposición de "La villana". *ABC*, 2 de noviembre de 1936.

Blasa: Margarita García-Ortega

Roque: Joaquín Molina

Juana Antonia: Amalia Barrios

Miguel Ángel: José Varela

Quintanilla: Gabriel Salas

El Rey: Javier Loyola

Olmedo: Jesús Castejón

Escenografía y vestuario: Román Arango y Pin Morales.

Coreografía: Alberto Lorca.

Dirección escénica: Ángel F. Montesinos.

Dirección musical: Enrique García Asensio.

Coro del teatro de la Zarzuela dirigido por José Perera

Orquesta Sinfónica de Madrid

Una gran producción que contó con la intervención de 164 personas, ambientando la acción en el siglo XV respetando lo establecido por los libretistas y con unos decorados sencillos y sin artificios (Ver anexo nº 4). Además la producción contó con diferentes cantantes que se alternaban entre las cuatro funciones.

Ángel F. Montesinos¹²⁸, director escénico, explicó en el periódico *El País* que *La villana* es un título que es necesario recuperar y representar en un teatro nacional dedicado a la zarzuela, y que cuenta además con la aceptación del público. Por lo general, la crítica alabó la obra de Vives y consideró más que justa la recuperación de la obra. Así, Enrique Franco en *El País* afirmó:

“[...] La orquestación, recargada en otras obras de Vives, aparece en gran parte de *La villana* más clara y precisa (...) Quizá otros fragmentos han perdido el atractivo con el paso del tiempo, la evolución de nuestra música y nuestro público; lo que pudo parecer antesala de la buscada ópera nacional suena ahora a convencionalismo más o menos brillante (...) justo es reconocer la calidad de una versión musical insistentemente aplaudida”¹²⁹.

¹²⁸ “Estreno de “*La villana*”, una zarzuela, “casi ópera”, donde intervienen 164 personas”. *El País*, 4 de febrero de 1984.

¹²⁹ FRANCO, Enrique. “Una buena versión musical de “*La villana*”, de Romero, Fernández-Shaw y Vives”, *ABC*, 6 de febrero de 1984.

Igualmente Antonio Fernández-Cid en el *ABC*¹³⁰ reconoció la calidad de la obra, pero critica los recortes en el texto y en la partitura, así como la interpretación de los cantantes:

“[...] Poco texto, acertado por lógicas podas, como, en mucho menor grado, se aligeró la partitura copiosa, importante, con multitud de números, algunos de rango y exigencia operísticos. En conjunto, y eso no deja de ser grave en género dirigido al gran público, interesa más el foso que el envío vocal, pero no faltan páginas muy bellas desde el punto de vista melódico (...) Vocalmente pudo aplaudirse un cuadro solamente [...]”.

Sin embargo, no todas las críticas se mostraban favorables a la recuperación de la zarzuela, y parece que los mismos males que afectaron a *La villana* tras su estreno en 1927 se repiten años más tarde. Así, en otra crítica escrita por S. Martín Bermúdez en *Reseña*¹³¹ vuelve otra vez a apuntarse la falta de talento interpretativo de los cantantes:

“[...] su revisión escénica ha dado lugar no sólo a una decepción, sino también a una serie de reflexiones (...) un espectáculo donde los escasos encantos de la música (conjunto del final del acto I) son servidos en mediocre corrección o despiadada desgana y ausencia – lógica – de convicción. Prefiero no mencionar a los cantantes en un reparto que cambiaba a los protagonistas en cuatro ocasiones a lo largo de las distintas representaciones y entre cuyos componentes había tremendas desigualdades pero, sobre todo, ausencia de criterios a la hora de establecer los repartos (...) En resumen: no todo los olvidos históricos son injustos; no todas las recuperaciones – y menos así – son encomiables”.

¹³⁰ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. “La villana”, de Vives, una reposición lírica de altura”. *ABC*, 6 de febrero de 1984.

¹³¹ MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. “La villana”: nadie recordaba ¡cómo era!”. *Op.cit.*, págs. 24-25.

IV. Ideario estético de Amadeo Vives

El simbolismo presente en la obra de Lope de Vega y que pervive en la adaptación de *La villana* es un indicativo del pensamiento estético de Vives y de sus expectativas y anhelos respecto de su música. Así, presenta adaptada una obra que nos transmite las bondades del campo y de la vida sencilla enmarcadas en el mítico paisaje de Castilla. La utilización de textos del Siglo de Oro es una constante en Vives en sus obras de zarzuela grande. Así, observamos como a lo largo de toda su trayectoria musical empleó dichos textos en sus zarzuelas *Don Lucas del Cigarral* (1899), basada en *Entre bobos anda el juego*, de Francisco de Rojas (1607-1648); *Doña Francisquita* (1923), adaptación de *La discreta enamorada* de Lope de Vega (1562-1635); *La villana* (1927), adaptación de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, igualmente de Lope de Vega; y su obra póstuma, *Talismán* (1932), basada en la comedia *La fuerza de la costumbre*, de Guillén de Castro (1569-1631). Además, compuso un ciclo de canciones titulado *Canciones epigramáticas*, basadas en textos de Góngora (1561-1627), Cervantes (1547-1616), Quevedo (1580-1645), Trillo y Figueroa (1618–1680) y Bretón de los Herreros (1796-1873). El interés de Vives por la inclusión del Siglo de Oro en sus obras musicales estuvo presente a lo largo de toda su vida, y de hecho tenía pensados más proyectos que no pudo llevar a cabo, pero que constan en su epistolario. Según Félix Fernández-Shaw¹³², Vives hablaba en sus cartas de realizar adaptaciones de *El Alcalde de Zalamea*, *El mejor Alcalde, el Rey*, o *La moza del cántaro*, la primera de Calderón de la Barca (1600-1681) y el resto de Lope de Vega. Es pues el uso del Siglo de Oro un elemento significativo en la obra de Vives, que junto con sus abundantes escritos, ensayos, conferencias e intervenciones en prensa, nos permite analizar su pensamiento estético.

Vives se encuadra en la corriente del nacionalismo musical español que busca la identidad y esencia musical española, y que asimismo se encuentra vinculado al pensamiento ideológico y filosófico de la generación del 98. El compositor, reflexiona sobre la decante situación de España, musical y política, y busca a través de su obra el establecimiento de un drama lírico nacional, que, según él mismo, se identifica con la zarzuela grande.

¹³² FERNÁNDEZ-SHAW, Félix. "Retazos de una correspondencia", en *Amadeo Vives*. Op.cit. p. 30

Según Beatriz Martínez del Fresno¹³³, el nacionalismo musical se caracteriza por reivindicar la identidad política, cultural o psicológica de un pueblo, idea presente en la obra musical y literaria de Amadeo Vives. La profunda concepción nacionalista de la música puede apreciarse en sus siguientes declaraciones¹³⁴:

“[...] Tener estilo no es lo mismo que tener carácter. El estilo, que es el gesto del alma, nace de una perfecta unidad de sentimiento; y la perfecta unidad de sentimiento se posee según la cantidad de lealtad que posee cada hombre a su país y a su raza, pues el estilo no puede ser solamente obra del individuo, sino también de la raza. Los grandes genios de un país solo son diferentes ejemplares de un estilo nacional [...]”

De manera que el verdadero y auténtico estilo musical, aquel que poseen los grandes músicos, debe superar las concepciones individualistas para empaparse del sentimiento nacional del país al que pertenecen. Y la asimilación de la esencia nacional la realiza Vives a través de la música popular y la inclusión de elementos del folclore español, puesto que para él el pueblo es el principal destinatario de su arte, lo que va unido a una concepción social de la música alejada de los elitismos y del desprecio al público no iniciado. Para Vives, y al contrario de lo que consideraba el crítico musical Adolfo Salazar (1890-1958), el pueblo tiene la capacidad de discernir y apreciar la música, y así lo expresa en uno de sus ensayos titulado “Lección de humildad”¹³⁵:

“Algunos jóvenes críticos musicales, llenos de entusiasmo, de fervor y, algunos de ellos, hasta de inteligencia, tratan comúnmente al público como a un niño a quien habiendo hecho una diablura conviene darle unos palmetazos. Y la diablura que más irrita a mis queridos amigos y jóvenes críticos consiste en una cierta resistencia del público para aceptar determinadas obras del repertorio moderno [...]”.

De sus palabras se extrae una crítica dirigida fundamentalmente a un sector de la música española representado por la generación del 27 y su paladín Salazar, defensores de las vanguardias musicales y especialmente críticos con la música popular como la zarzuela a la que consideraban un género inferior¹³⁶. Afirmo Vives que el entusiasmo, la

¹³³ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX”. *Revista de musicología*, Vol.16, nº1,1993, p.20.

¹³⁴ SUBIRÁ, José. “La estética ante Amadeo Vives”. *Revista de Ideas Estéticas*, enero-febrero-marzo, número 117, 1972, p.6

¹³⁵ VIVES, Amadeo. “Lección de humildad”, en *Julia*, op.cit., p. 33.

¹³⁶ En la misma línea del pensamiento de Vives se situaba su amigo Julio Gómez, quien escribió la siguiente las siguientes frases en una crítica, que al igual que la de Vives, iba dirigida a ese sector de la música española que despreciaba la zarzuela: “[...] Hay un grupo en España de compositores que se han constituido e juzgadores y superiores a los demás, sin que el público les haya dado nunca su sanción favorable, que han sido y están siendo funestos para el arte español (...) la historia musical española se divide en dos corrientes bien caracterizadas: una, la representaba por Jiménez, Vives, Lleó, José Serrano

búsqueda de un ideal, es lo que caracteriza las grandes composiciones musicales, y la falta de entusiasmo, de sentimiento, presente en muchos compositores contemporáneos suyos, solo consiguen dejar al auditorio frío y defraudado, carente de emoción, pues se trata de composiciones que para Vives solo tienen el valor del análisis admirativo, ya que les falta “el entusiasmo vivificador”, presente en las obras de los grandes compositores centenarios como Beethoven, a quien tanto admiraba.

El respeto y admiración que sentía hacia el pueblo, en el que encuentra inspiración para plasmar su estilo nacionalista, está presente en la siguiente declaración:

“[...] El pueblo tiene la intuición de las formas perfectas y sabe eliminar de toda música y poesía lo falso y artificial, lo que pertenece a la moda, lo que procede del país de los gigantes, donde reinan la hinchazón y la mentira; pero de los cuales solo han podido liberarse los poetas con el bautismo del agua popular, con el sol vivificador de sus campos, con el tierno pan de sus trigos y el vino ardiente y perfumado de sus viñas [...]”¹³⁷

Introduce aquí una crítica de la llegada a España de las modas musicales extranjeras, posiblemente haciendo referencia al jazz, el charleston y demás músicas de origen norteamericano. Se aprecia igualmente una concepción romántica e idealizada del pueblo, que exalta sus costumbres y su forma de vida sencilla y pura, que Vives compara con el sol de sus campos, el pan tierno y el vino de las viñas, de la misma manera que en *La villana* Peribáñez exaltaba las tierras tranquilas de Ocaña y entonaba un canto al vino, símbolos de la vida serena del campo, en armonía con la naturaleza. Vives responde de una manera similar cuando le preguntan por su estética, introduciendo de nuevo imágenes románticas, como la alusión al alma y a las flores, que encierran una concepción mística y profunda del proceso de composición musical¹³⁸:

“[...] así, cuando me preguntan por mi estética, procuro anegarme en aquel sueño de la infancia, y contesto: Mi estética consiste en meter el mundo en un templo, en el templo del alma; dejar que florezca en ella; y cortar luego las flores de poesía o de música que nazcan al calor del amoroso cultivo [...]”.

y otros, que continúan haciendo Arte popular sano y fecundo; otra la de los compositores que aparentan desdeñar a los anteriores y que, a pesar de sus buenas disposiciones y grandes conocimientos técnicos, no han hallado una vía en donde hayan dejado huella [...]”. Texto reproducido en MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid: ICCMU, 1999, p. 144.

¹³⁷ SUBIRÁ, José. “La estética ante Amadeo Vives”, op.cit., p. 6

¹³⁸ *Ibíd.*, p.7.

Su profunda concepción nacionalista de la música está a su vez unida a la idea de “restauración”, iniciada por Barbieri y Pedrell, y que según Emilio Casares¹³⁹ consiste en “la conciencia por parte de los músicos de la necesidad de salir definitivamente del estado de marasmo musical en que se encontraba España debido a la crisis del sistema musical”, y que “supone el entronque de la música con el movimiento básico de la cultura española del siglo XIX, representada en la conciencia restauradora de Joaquín Costa, en la que se enraíza la generación del 98”¹⁴⁰.

La preocupación de Vives por el problema de la música española le lleva a intentar dignificarla a través de la búsqueda del drama lírico nacional que otorgue a la música española el prestigio que merece. Si bien el tema de la ópera nacional ya había sido pretendido por otros compositores anteriores como Pedrell, Granados, Chapí o Bretón, Vives al contrario de éste último, no identifica ese género lírico nacional necesariamente con la ópera, sino que para él la zarzuela grande ya lo es esencia, en la misma línea del pensamiento del crítico decimonónico Peña y Goñi, aunque ambos compositores estén de acuerdo en que el idioma del teatro lírico español debe ser el castellano. Así contesta a propósito de una entrevista concedida para el periódico *La voz* con motivo del próximo estreno de *La villana*:

“[...] A lo que se llama generalmente zarzuela grande yo le llamo la ópera con hablado (...) Como ideal artístico me gustaría llegar a adaptar el espíritu inmortal del Renacimiento italiano a los matices del espíritu español. Esto es, en suma, lo que en relación con la música han pretendido hacer siempre los zarzueleros españoles antiguos, si bien no se lo concretasen en su interior. No obstante estas declaraciones, que tienen un valor de generalidad, quiero declararles a usted que, en general, mi obra no tiene pretensiones extraordinarias. Trabajo para procurar sostener la tradición lírica. Mis aspiraciones no sé si las realizo. Desde luego, sí he de decirle que pongo en el trabajo alegría y buena fe [...]”¹⁴¹.

Su intención es, por lo tanto, continuar con la tradición zarzuelística iniciada ya por Barbieri desde el estreno de *Jugar con fuego* en 1851, y es en ese contexto donde deben

¹³⁹ CASARES RODICIO, Emilio. “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”. *Recerca musicològica*, nº11-12, 1991, p. 259

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 261-262.

¹⁴¹ GUTIÉRREZ DE MIGUEL, V. “Hablando con Vives, Romero y Fernández-Shaw. El arte lírico en España”. *Op.cit.*

comprenderse las palabras de Vives en su ensayo titulado “Hora de la angustia o *La viuda alegre*”¹⁴².

“[...] El género grande es... ¿Qué es el género grande? Lo primero que noto es que es un género innominado. El nombre zarzuela pertenece por igual a los dos géneros, chico y grande. Luego el género grande no tiene nombre propio. El chico se ha formado de la sustancia del sainete. Podría llamarse sainete lírico. Algunas veces toma todas las formas de la opereta, con todas sus insustancialidades. Mas el género grande no es ópera ni opereta. ¿Qué es, pues? Ya estoy metido en otro lío [...]”.

Pueden entenderse estas palabras como un comentario irónico a las dificultades de definición del género de la zarzuela grande, que para Vives constituye ya la ópera española. Es esta concepción de un género lírico nacional unida a la idea de restauración musical la que lleva a este compositor a adaptar los clásicos del Siglo de Oro para convertirlos en zarzuelas grandes.

Aquí se enlaza el pensamiento de Vives con la filosofía de los miembros de la generación del 98, con los que tuvo una estrecha relación y quienes le admiraban como músico e intelectual, y a los que puede asociarse siguiendo la clasificación generacional en función del año de nacimiento que establece Enrique Franco¹⁴³, según la cual los nacidos en torno a 1871, 1886 y 1901 corresponden respectivamente a las generaciones de 1898, 1914 y 1927. Más allá de una mera cuestión cronológica, la relación e influencia de los miembros del 98 es patente en la obra musical de Vives, así como en su obra literaria y pensamiento político. Encontramos varias referencias a Amadeo Vives en obras literarias de los miembros de la generación del 98 que prueban una relación habitual de Vives con este grupo. Precisamente Ricardo Baroja (1871-1953) en su libro *Gente del 98*¹⁴⁴ menciona a Amadeo Vives como el único músico que acudía a las tertulias del Café Levante entre los años 1903 y 1916, donde se reunían entre otros Valle-Inclán, Pío Baroja, los hermanos Machado, Rubén Darío, Zuloaga o Picasso. La publicación *La Vida Literaria*, en la que colaboraban habitualmente miembros de la generación del 98¹⁴⁵, señala a propósito del estreno de la zarzuela de Vives *La luz verde*

¹⁴² VIVES, Amadeo. “Hora de angustia o *La viuda alegre*”, en *Sofía*. Op.cit., p.138. El título del escrito hace alusión a la famosa opereta y encierra asimismo una crítica sobre la obsesión por este género extranjero en la España de la época.

¹⁴³ FRANCO, Enrique. “Generaciones musicales españolas”, en *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca (1975/1939)*, INAEM, 1986, págs. 35-37.

¹⁴⁴ BAROJA, Ricardo. *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 100.

¹⁴⁵ GARCÍA-OCHOA ROLDÁN, María Luisa y ESPEL VALLEJO, Manuela A. “En torno a las revistas de la generación del 98”. *Historia y comunicación social*, nº3, 1998, págs. 41-64.

(1899) en su número de 22 de junio de 1899: “[...] El triunfo de Amadeo Vives sabe, en esta casa a triunfo propio. Sentimos todos por él una admiración cariñosa en que yo no sé si el cariño vence al entusiasmo, o el homenaje cede al afecto “. Igualmente, Azorín (1873-1967) le incluye en su novela *Madrid*, donde explica¹⁴⁶:

“Como Darío de Regoyos era nuestro pintor, Amadeo Vives era nuestro músico (...) Gustábale mantener con nosotros largas discusiones (...) Los temas que discutíamos con Vives eran de estética o moral. ¿Cómo entiende usted la impersonalidad en el arte? ¿De qué manera explica usted la transmutación de todos los valores en Nietzsche? ¿Cuál es el valor de la palabra en Góngora o Mallarmé? [...]”.

El empleo de las palabras “nuestro músico” parece indicar que así lo sentían los miembros de este grupo, y que Azorín expresa así el sentir colectivo. Asimismo, el hecho de que Vives participara en conversaciones sobre temas literarios, filosóficos y estéticos es una muestra más de su cultura y formación, a pesar de haber sido autodidacta.

Según José Luis Abellán¹⁴⁷, la generación del 98 toma del regeneracionismo la preocupación ideológica por la regeneración de España, y del modernismo el tratamiento estético de esa preocupación, lo cual extrapolado al ámbito musical implica, tal y como señala Celsa Alonso¹⁴⁸, una actitud inconformista ante la situación de la música española, la búsqueda de la esencia nacional a través del folclore y la música histórica y la búsqueda en el pasado de España para introducir elementos históricos en las obras musicales, elementos presentes en la obra de Vives. Así lo declara el mismo compositor en frases como las siguientes¹⁴⁹:

“[...] las cosas son de dos maneras: por lo que son y por el prestigio que tienen (...) La música española es y, sin embargo, no tiene prestigio. No tiene prestigio en los grandes ni en los chicos, ni en el Estado ni en corporaciones científicas o artísticas, ni casi en el pueblo. ¿Por qué? Porque en España casi no tiene prestigio nada (...) se están pudriendo los cuadros maravillosos, magníficos frescos, los extranjeros se llevaron en carros obras maestras (...) reveladoras de nuestro espíritu, de nuestra historia y de nuestra participación en la cultura general europea (...) España, matando, antes de nacer, la futura historia de nuestra época (...) las cosas españolas no tienen prestigio porque nosotros nos sabemos o no queremos que lo tengan [...]”.

¹⁴⁶ AZORÍN. *Madrid*. Buenos Aires: Losada, 1967.p. 122.

¹⁴⁷ ABELLÁN, José Luis. *Sociología del 98*. Barcelona: Península, 1973, p.17.

¹⁴⁸ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música española y el espíritu del 98”. *Cuadernos de música iberoamericana*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, vol.5, 1998, p.80.

¹⁴⁹ VIVES, Amadeo. “La música española y su prestigio”, en *Julia*. Op.cit, p.81-94.

Vives presenta una actitud desencantada respecto de España y de su situación política y musical, pero se trata de una situación que puede ser remediada, para lo cual da algunas ideas de lo que debería hacerse, ideas basadas en el rescate, conservación y difusión de la cultura española y especialmente en el ámbito musical, proponiendo la creación de una Biblioteca General de Música en la que se guarden las obras maestras de la música española. Para ello, será necesario buscar en los archivos de las catedrales, proteger las partituras originales y realizar copias, de manera que la cultura esté al alcance de los músicos, ya que tal y como plantea:

“[...] Si no se hace esto, ¿dónde podremos instruirnos los músicos en nuestra propia música? ¿Cómo encontrar el sentido de nuestra tradición? ¿Con qué derecho se nos pedirá a los músicos que hagamos música verdaderamente española? ¿Es que hay algún loco que pueda crear posible que nosotros inventemos nuestra tradición nacional? [...]”.

La búsqueda en la música histórica española es pues esencial para construir el estilo nacional al que Vives aludía en otro texto, y para ello es necesaria la ayuda del Estado que fomente la música española, tal y como Francia y Alemania hicieron al proteger su género lírico nacional frente a la ópera italiana. En las siguientes frases se puede apreciar de nuevo su idea de que la zarzuela es definitivamente la ansiada ópera española:

“[...] Es cierto que la ópera italiana, enemiga, sin saberlo, de la zarzuela española, tenía un prestigio universal. Mas Francia y Alemania, y hasta Rusia, supieron vencer este prestigio, creando prestigios nacionales. Y acorralaron a la ópera italiana con zarzuelas, porque zarzuelas son el *Fausto* y la *Carmen*, y el *Freischütz* y el *Fidelio*; así otras muchas (...) Los directores de la política española no han tenido casi nunca noción exacta de los valores espirituales de la nación. No han sido hombres de cultura integral [...]”.

Esa desconfianza en la manera de actuar de los políticos que gobernaban la España de entonces se acentúa en algunos ensayos de Vives recogidos en su libro *Julia*. Tal y como señala Pedro Ribas¹⁵⁰, uno de los logros de la generación del 98 fue la reivindicación de la figura del intelectual, que valora y opina sobre las circunstancias de su época, utilizando como tribuna la prensa, pero además, también el ensayo, figura literaria que según apunta Mercedes Gordon fue introducida en España a finales de siglo

¹⁵⁰ RIBAS RIBAS, Pedro. “Contexto sociocultural de la generación del 98 (1895-1905)”. *Anuario filosófico*, Vol.31, nº60, 1998, págs. 61-63.

por Miguel de Unamuno y Ángel Ganivet¹⁵¹. Vives utilizó ambos medios de expresión, pero es particularmente en esos mencionados ensayos donde muestra un pensamiento político en conexión con el sentir de esa generación, observándose numerosas similitudes. Mercedes Gordon resume así el sentimiento político de Unamuno y Ganivet: “[...] Ganivet se lamenta de la “abulia” vicio según dice él muy español, que él entendía como un debilitamiento de la voluntad de la nación, mientras Unamuno se duele de una España dominada por el “marasmo” [...]”¹⁵². Las siguientes frases de Amadeo Vives son esclarecedoras:

“[...] Toda la tragedia española radica en los mismo. Se pierden todos los esfuerzos, se malogran todas las aptitudes, se esterilizan todos los nobles deseos, y todas estas cosas ocurren por falta de canalización (...) Ciego será quien no vea la consideración que España inspira al mundo, a pesar de sus ruinas, fracasos y desgracias [...]”¹⁵³.

“[...] Todo el mundo nos habla del amor patrio; nunca hemos oído hablar del dolor patrio. Y, sin embargo, yo creo que no hay en la actualidad ningún género de dolor tan intenso, tan agudo, como éste (...) El dolor no es pesimismo (...) Los hombres selectos de nuestra generación atruenan el espacio señalando los males de la patria (...) Lo que queremos es nuestra propia obra, elaborada con nuestras propias manos. Y vemos rotas y en el suelo la mayor parte de nuestras herramientas de trabajo (...) Y así, España, que lo posee todo, campos, minas, puertos, hombres enérgicos, grandes artistas, da la sensación de que no tiene nada (...) Hay que salvar a la patria por el dolor y, así, para librarnos de él, trabajaremos todos y, no siendo obra de grandes hombres que murieron, sino hija de nuestras propias manos, chorreando sangre, nuestro amor será verdadero, entrañable, fecundo.”¹⁵⁴

Las similitudes son patentes, y en efecto el primer extracto puede asimilarse al concepto de “abulia” de Ganivet, a ese debilitamiento de la voluntad, esa falta de actitud que Vives también rechaza y que incita en otros textos a abandonar a través de la exaltación del entusiasmo¹⁵⁵. El segundo extracto se correspondería con el dolor que siente Unamuno por la nación, haciendo Vives referencia a “los hombres selectos de nuestra generación”, sin duda la generación del 98. A pesar de ello, Vives es optimista, “el dolor no es pesimismo” dice, e incita a trabajar para sacar a España de su estado de

¹⁵¹ GORDON, Mercedes. “Ángel Ganivet o la significación intelectual del 98”. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº4, 1998, pág. 18.

¹⁵² *Ibíd.*, p. 16

¹⁵³ VIVES, Amadeo. “La música española y su prestigio”, en *Julia*. Op.cit, p.81-94.

¹⁵⁴ VIVES, Amadeo. “Del “dolor” patrio”, en *Julia*. Op. cit., págs. 196-198.

¹⁵⁵ Sobre este tema Amadeo Vives pronunció una conferencia titulada “L’entusiasme es la sal de l’anima”, leída en Mataró en noviembre de 1926 en el local de la Societat Artística Literària, editada en Barcelona en 1927 por la Librería Verdaguer.

pasmo, puesto que para él las obras de los grandes hombres pueden devolver el prestigio a España, lo que incluye las obras musicales. Así, la zarzuela grande de Vives *La villana* es un ejemplo concreto de la realización musical de los presupuestos fundamentales del pensamiento de la generación del 98. La prensa la calificó como la obra culmen de su carrera musical, la partitura más copiosa y cuidada, y en la que el compositor se esmeró para conseguir a través de ella dignificar el género lírico español. Podemos destacar los siguientes elementos de *La villana*:

- La realización de una zarzuela a partir de la adaptación de un texto clásico del Siglo de Oro español, con la finalidad de ensalzar la tradición española a partir de la obra de uno de los grandes dramaturgos de nuestro país.

- El empleo de un lenguaje cargado de palabras tradicionales y castizas, ya que si bien en la adaptación de la obra de Lope de Vega se han suprimido algunos pasajes y se han modificados otros, siempre se ha cuidado el mantenimiento de la misma línea estética, acorde con la historia y el tiempo en el que ésta se ambienta. En este sentido cabe destacar el gusto compartido por Vives y Azorín por el uso de palabras tradicionales que han ido cayendo en desuso. Azorín empleaba a menudo en sus escritos el lenguaje de los cazadores, inspirándose en un libro llamado *El experimentado cazador*, y sobre este tema recoge en su novela *Madrid*¹⁵⁶ una conversación con Vives, en la que precisamente es el músico quien le anima a seguir empleado este tipo de lenguaje, pese a que algún lector necesite el diccionario para entender el texto:

“[...] Habíamos palabreado mucho sobre el caso. A los escritores del 98, preocupados por el estilo, por la precisión en el estilo, les interesaba en extremo la precisión en las palabras.

- Vamos a discutir – prosigue Vives -. Eso no es serio. Renuncia usted a su primer privilegio de escritor. ¿Qué digo privilegio? Eso es un deber. El deber de ensanchar el idioma.

- ¿Y qué quiere usted que yo le haga, querido Vives? El público no entiende esas palabras. Hay que escribir para todos. El lector encuentra en lo que lee un término raro, tiene que saltarlo o echar mano del diccionario.

- ¿Y qué importa que la eche? No vamos a sacrificar por su gusto la riqueza en la expresión. No sólo la riqueza, sino la exactitud (...) ¿Va usted a abandonar la empresa de toda la vida? ¡Eso es imposible! El arte necesita de todos los medios de expresión. Y no se puede dejar sin utilizarlo el inmenso fondo de reserva que tiene el castellano. Sería absurdo que por escrúpulos tontos, fuéramos poco a poco reduciendo el idioma a lo más preciso, es decir, a una lengua indigente [...]”.

¹⁵⁶ AZORÍN. *Madrid*. Op. cit., págs. 122-125.

- La realización de *La villana* a partir de una historia típicamente castellana, que ensalza los valores de la armonía con la naturaleza, la vida sencilla y tranquila del labrador, una historia en la que los protagonistas, Casilda y Peribáñez, emplean constantemente imágenes alusivas al paisaje de Castilla. Tal y como señala José Luis Molinuevo¹⁵⁷, la importancia del tema del paisaje en la generación del 98, una constante a lo largo de su obra literaria y pictórica, es el hecho de que a través de ese uso del paisaje se está creando un modelo de España, un modelo de vida. La ambientación de *La villana* en Castilla consigue el mismo mensaje que Unamuno en su obra *En torno al casticismo*, y es el considerar a Castilla como el alma de España, su esencia y origen¹⁵⁸. La idea clave de la obra de Unamuno, aplicable a *La villana*, se resume perfectamente en las siguientes palabras de Pedro Laín Entralgo: “Trata aquí de explicar a los españoles lo que fueron, lo que pudieron ser y lo que entonces están siendo. Sobre todo lo que están siendo”¹⁵⁹.

- La introducción de elementos de música antigua de carácter renacentista, presentes especialmente en el tratamiento rítmico y orquestal, y en las danzas que en el libreto figuran como “danzas a la manera antigua”. Este elemento historicista se combina con la inclusión de música popular, como la jota castellana que inicia el cuadro segundo del tercer acto (Véase el epígrafe titulado “Características musicales”).

¹⁵⁷ MOLINUEVO, José Luis. “La estética, clave del 98. Un diálogo generacional”. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, nº32, 1997, p. 164.

¹⁵⁸ G. ARDILA, J.A. “Los caracteres nacionales según “En torno al casticismo” de Unamuno”. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, nº39, 2004, pág. 94.

¹⁵⁹ LAÍN ENTRALGO, Pedro. *La Generación del 98*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, p. 236.

V. Conclusiones

A partir del estudio de la información obtenida a través de las fuentes consultadas, podemos concluir los siguientes aspectos:

El análisis del contexto y características de la zarzuela grande en las primeras décadas del siglo XX, época en la que se encuadran la mayor parte de las obras de ese género de Amadeo Vives, revela la falta de estudios al respecto que puedan indicarnos los elementos definitorios del mismo y sus posibles diferencias con respecto a la zarzuela grande del siglo XIX. Se abre así una nueva vía a posibles investigaciones que puedan ofrecer nuevos datos con respecto a este tema. Un estudio preliminar de las obras del género de Vives revela la existencia de caracteres comunes entre ellas, fundamentalmente el uso de textos del Siglo de Oro español, la ambientación historicista y la gran importancia que el coro adquiere en ellas, siendo necesario un estudio exhaustivo que pueda determinar la existencia de otros elementos comunes y que en comparación con otras obras del género de la época, pueda ayudar a definir claramente el estilo propio de Vives. La inexistencia de estudios sobre compositores de zarzuela contemporáneos a Vives, como Pablo Luna, Sorozábal, Penella o Usandizaga, impide igualmente la comparación entre sus obras y su estética, lo que contribuiría decisivamente a la definición de posibles generaciones de compositores con características musicales similares o un ideario estético común. El estudio de sus obras contribuiría igualmente a la determinación de las circunstancias y contexto del resurgimiento de la zarzuela grande en las primeras décadas del siglo XX, y permitiría observar su relación con el propósito de la búsqueda de un género lírico nacional. Este punto ha sido analizado con respecto a Vives en este trabajo, pero una adecuada comprensión de la realidad histórica exige un estudio que profundice en las relaciones existentes entre las obras de los compositores de la época para determinar la existencia o no de un objetivo común entre ellos con respecto al establecimiento de un género lírico nacional.

En efecto, el estudio del ideario estético de Amadeo Vives evidencia un pensamiento nacionalista que busca la identidad y esencia musical española, ahondando en las raíces del folclore del español y de la música histórica de nuestro país con la finalidad de construir a través de la obra musical una visión de España que refleje la gloria y

esplendor de sus tiempos pasados, siguiendo el pensamiento y filosofía de la generación del 98, con cuyos miembros Vives mantuvo una estrecha relación siendo asiduo a sus tertulias y debates. La búsqueda en el pasado musical de España, sin embargo, no encierra en Vives una mentalidad contraria al progreso, sino que, al contrario, considera necesario volver a él para poder crear sobre sus cimientos un género lírico nacional que dignifique la música española y contribuya al prestigio de España. En la línea del pensamiento de la generación del 98, Vives muestra una actitud desencantada con respecto a la política y música española, y mantiene una postura crítica con respecto a la actuación del gobierno y la política musical llevada a cabo por los poderes públicos. Su pensamiento entronca con el concepto de “abulia” acuñado por Ángel Ganivet y el “dolor patrio” que muestra Unamuno, aunque Vives se resiste a caer en el pesimismo, por lo que a menudo incluye en sus escritos y conferencias sugerencias sobre proyectos e iniciativas con los que contribuir al rescate y progreso de la música española, al igual que comentarios sobre la exaltación del entusiasmo y la búsqueda de un ideal que guía su inspiración musical.

Su pensamiento nacionalista se complementa a su vez con una concepción social de la música, en contra de las posturas elitistas que desprecian al público no iniciado. Para Vives el pueblo es fuente de inspiración y el principal destinatario de su arte. Igualmente muestra una preocupación por la situación de las crisis del teatro lírico, y defiende la existencia de teatros subvencionados en los que se fomente la música española, a la manera otros países europeos como Francia o Alemania.

Su amor y preocupación por la música y España le llevan a la composición de varias zarzuelas grandes con las que pretende continuar la tradición zarzuelística iniciada por Barbieri a mediados del siglo XIX y conseguir para España un género lírico nacional propio que prospere y se establezca definitivamente en el repertorio. Según sus declaraciones, para él la ansiada ópera española es la zarzuela grande, y en ella centra todos sus esfuerzos y anhelos. Como se ha apuntado, el uso de textos del Siglo de Oro supone en la obra de Vives un manera de devolver a la música española el prestigio perdido y de devolver a la España decadente de entonces la gloria de su pasado.

Dentro de las obras de Vives que pueden ser clasificadas como zarzuela grande, este trabajo se ha centrado en *La villana* por tratarse, según la califica la prensa de la época, de la obra más ambiciosa y de mayor envergadura de la trayectoria musical de Vives, en la que aparecen reflejados los principales aspectos del pensamiento nacionalista del

compositor y del ideario filosófico de la generación del 98. Por las características literarias, musicales e ideológicas apuntadas en el trabajo, *La villana* supone el mejor ejemplo de las aspiraciones musicales y estéticas de Vives.

El estudio de las fuentes hemerográficas ha sido determinante para conocer no solo la trayectoria de la *La villana*, sino también para descubrir el sentir del público de la época con respecto al resurgimiento de la zarzuela grande, expresado a través de la visión de los críticos musicales en la prensa. A partir de los resultados podemos concluir que la gran aceptación de *La villana* por parte del público evidencia la existencia de un sector favorable a la restauración del género, y que llena los teatros en cada representación de esta zarzuela. La crítica se muestra igualmente favorable y ve en Vives la esperanza y la oportunidad definitiva para el establecimiento del género lírico nacional. Resultan particularmente interesantes los debates surgidos en la prensa sobre la calificación de esta obra como una ópera o una zarzuela, debido a las escasas partes habladas y la extensión de la partitura, peculiaridades que los críticos han destacado como diferenciadoras de *La villana* respecto a otras obras contemporáneas. Este hecho confirma la necesidad de un estudio sobre las características de la zarzuela grande en el siglo XX, tal y como se ha apuntado, puesto que estos comentarios de la prensa quizás sean la evidencia de la coexistencia de varios modelos de zarzuela grande, siendo *La villana* una fórmula más evolucionada hacia el melodrama sentimental, que llega a desfigurar los límites entre la zarzuela y la ópera.

Respecto a la trayectoria de la obra, puede apreciarse que las representaciones de la misma empiezan a decaer a partir de finales del año 1928. Pese a su recorrido por numerosas provincias y varias reposiciones, esta zarzuela no prosperó en el repertorio teatral y encontró en los recitales de la radio un medio en el que subsistir. Ello muestra que el público era favorable a la misma, y que las causas de que dejara de representarse en los teatros no tienen que ver con su calidad o la falta de aceptación popular. Las principales razones parecen ser el elevado coste económico de la misma¹⁶⁰, que impedían competir a esta zarzuela con el cine o los espectáculos de variedades, y la falta de talento interpretativo de los cantantes, señalada en repetidas ocasiones por la prensa.

¹⁶⁰ La carta de Federico Romero de 4 de diciembre de 1927 dirigida al hijo de Vives para que dé aviso a su padre sobre el alto precio de las tarifas que disuaden a las compañías teatrales de dar varias representaciones de *La villana* (Ver anexo nº2), hace plantearse el papel que han jugado los derechos de autor en las representaciones de zarzuela, y sería interesante averiguar hasta qué punto han constituido un obstáculo para la pervivencia de muchas obras y en qué grado han contribuido al decaimiento del género.

Tales causas quizás puedan ser superadas hoy en día gracias a la existencia de temporadas estables de zarzuela en numerosos teatros de España, donde *La villana* podría ser de nuevo representada con un elenco de calidad.

Bibliografía

Obras generales

ABELLÁN, José Luis. *Sociología del 98*. Barcelona: Península, 1973.

ALIER, Roger. *La zarzuela. La historia, los compositores, los intérpretes y los hitos del género lírico español*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2011.

ALONSO, Celsa. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU, 2011.

BONASTRE I BERTRÁN, Francesc (coord.) *Historia crítica de la música catalana*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.

CABRERA GARCÍA, María Isabel; PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *Cruces de caminos: Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Granada: Universidad de Granada, 2011.

CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (eds.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995.

DRU, Dougherty y FRANCISCA VILCHES, María. *La escena madrileña entre 1918 y 1926*. Madrid: Fundamentos, 1990.

G. IBERNI, Luis. *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1995.

GÓMEZ AMAT, CARLOS. *Historia de la música española*. 5. Siglo XIX. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

GONSÁLVEZ LARA, José: *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995.

HUERTA CALVO, Javier. *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, 2003.

LAÍN ENTRALGO, Pedro. *La Generación del 98*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.

MARCO, Tomás. *Historia de la música española*. 6 Siglo XX. Madrid: Alianza Música, 1983.

MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2002.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid: ICCMU, 1999.

PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo, y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Ed. Doble J., Colección Música, 2010.

SANCHEZ DE ANDRES, Leticia. *Música para un ideal: pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2009

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (ed.). *Lope de Vega: el teatro*. Madrid: Taurus, 1989, Vol. II.

VAREY, John E. *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1987.

Obras colectivas

BILSKY, Pablo. “Semiosis y sociedad estamental en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega”, en *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, págs. 109-114.

FRANCO, Enrique. “Generaciones musicales españolas”, en *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca (1975/1939)*, INAEM, 1986,

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la y GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián. “De la comedia áurea a la zarzuela: *Peribáñez* frente a *La villana*”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Vol.1, 1993, págs. 385-394.

J. MEMBREZ, Nancy. “Su majestad la opereta vienesa y la zarzuela grande”, en *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, págs. 295-304.

MERYON WILSON, Edward. “El lenguaje de *Peribáñez*”, en *Historia y crítica de la literatura española*, Vol.3, Tomo 1, 1983, págs. 357-361.

RUANO DE LA HAZA, José María. “La ambigüedad en *Peribáñez*”, en *Historia y crítica de la literatura española*, Vol.3, Tomo 2, 1992, págs. 192-197.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. “Un zarzuelista en la Junta Nacional de Música. Talismán de Vives, como modelo para el Teatro Lírico Nacional” en *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: ICCMU, 2009, págs. 529-548.

SCHRAIBMAN, José. “El tema judío en “la generación del 98”, en *Los judíos en la España contemporánea: historia y visiones, 1898-1998*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 61-74.

Diccionarios y enciclopedias

AVIÑO, Xosé (director). *Historia de la música catalana, valenciana i balear*. Barcelona: Ed. 62, 1998-2000.

CASARES RODICIO, Emilio (director): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: ICCMU, 1995-2002.

CASARES RODICIO, Emilio (director): *Diccionario de zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: ICCMU, 2006 (2ª ed.).

PENA, Joaquín y ANGLÉS, Higinio (eds.). *Diccionario de la música Labor*. Editorial Labor, 1954, 2 Vols.

TORRELLAS, A. Albert (director-editor.), PAHISSA, Jaime (director técnico) y NICOL, Eduardo (redactor jefe). *Diccionario de la música ilustrado*. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, 1927, 2 Vols.

TORRELLAS, A. Albert (director). *Diccionario enciclopédico de la música*. Central catalana de publicaciones, 1927, 3 Vols.

SADIE, Stanley (ed. lit.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London [etc.]: Mac Millan [etc.], 1985, 20 vols.

Monográficos sobre Amadeo Vives

BORRÁS BERMEJO, Tomás. *Amadeo Vives (1871-1971)*. Sociedad General de Autores y Editores, 1972.

BURGUETE, Sol. *Amadeo Vives*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino. *Amadeo Vives*. Ediciones Lira, 1971.

LLADÓ, Josep M. *Amadeu Vives (1871-1932)*. Montserrat: Abadía de Montserrat, 1988.

SAGARDIA, Ángel. *Amadeo Vives: (vida y obra)*. Alcalá de Henares: Editora Nacional, 1971.

SOPEÑA IBAÑEZ, Federico. *Amadeo Vives*. Radio Nacional de España, 1974.

VALLÈS ALTÉS, Joan. *Aproximació a la figura d'Amadeu Vives*. Publicacions Abadía Montserrat, 1998.

Ensayos de Amadeo Vives

VIVES, Amadeo. *Julia (ensayos literarios)*. Madrid: Espasa, 1971.

VIVES, Amadeo. *Sofía*. Madrid: Espasa, 1973.

Artículos

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música española y el espíritu del 98”. *Cuadernos de música iberoamericana*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, vol.5, 1998, págs. 79-108.

BAYO, Helena. “Amadeo Vives en privado. Facetas desconocidas del autor de Doña Francisquita”. *Ópera actual*, nº132, 2010, págs. 50-52.

BLECUA PERDICES, Luis Alberto. “*Peribáñez*. Valor y sentido de la comedia villanesca”. *Cuadernos de teatro clásico*, nº17, 2002, págs. 163-188.

CASARES RODICIO, Emilio. “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”. *Recerca musicològica*, nº11-12, 1991, págs. 259-271.

CORREA, Gustavo. “El doble aspecto de la honra en *Peribáñez* y el Comendador de Ocaña”. *Hispanic Review*, Vol.26, Nº3, Julio 1958, págs. 188-199.

G. ARDILA, J.A. “Los caracteres nacionales según “En torno al casticismo” de Unamuno”. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, nº39, 2004, págs. 81-105.

GARCÍA-OCHOA ROLDÁN, María Luisa y ESPEGEL VALLEJO, Manuela A. “En torno a las revistas de la generación del 98”. *Historia y comunicación social*, nº3, 1998, págs. 41-64.

GORDON, Mercedes. “Ángel Gavinet o la significación intelectual del 98”. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº4, 1998, págs. 15-24.

LAGOS, Manuel. “A *Peribáñez* le sienta bien la música. Del texto de Lope a la zarzuela *La villana*”. *Cuadernos de teatro clásico*, nº17, 2002, págs. 211-236.

MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. “La villana”: nadie recordaba ¡cómo era!”. *Reseña*, nº50, mayo-junio 1984, págs. 24-25.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX”. *Revista de musicología*, Vol.16, nº1, 1993, 640-657.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio. “Las Cortes de Castilla y las relaciones exteriores en la Baja Edad Media. El modelo de Enrique III”. *Hispania: Revista española de historia*, Vol. 59, nº201, 1999, págs. 115-148.

MOLINUEVO, José Luis. “La estética, clave del 98. Un diálogo generacional”. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, nº32, 1997, p. 155-168.

PASTOR COMÍN, Juan José. “Les introuvables: Don Lucas del Cigarral” o la vindicación de una zarzuela olvidada”. *Revista de musicología*, Vol. 30, Nº 1, 2007, págs. 127-180.

RIBAS RIBAS, Pedro. “Contexto sociocultural de la generación del 98 (1895-1905)”. *Anuario filosófico*, Vol.31, nº60, 1998, págs. 55-70.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. “El siglo de Oro en el teatro lírico español de 1850 a 1930”, *Hispanic Review*, Penn State University, vol. 72, nº1, págs. 163-183.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. “La crisis de la zarzuela grande en la obra de Tomás Bretón”. *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 2-3, 1997 , págs. 205-212.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. “La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas”. *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 2-3, 1997 , págs. 213-234.

SUBIRÁ, José. “Ideario estético y ético de Amadeo Vives: conferencia leída en el Ateneo de Madrid como homenaje a la memoria del maestro el día 6 de abril de 1933”. *Revista Musical Catalana*, 1933, págs. 3-19.

SUBIRÁ, José. “La estética ante Amadeo Vives”. *Revista de Ideas Estéticas*, enero-febrero-marzo, número 117, 1972, págs. 3-21.

Partituras

La villana, reducción para canto y piano. Bilbao [etc.]: UME, 1928. (Archivo del CEDOA) y BNE (signatura MP/1885).

Libretos

La villana. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927 (Archivo del CEDOA).

Obras literarias

AZORÍN. *Madrid*. Buenos Aires: Losada, 1967.

BAROJA, Ricardo. *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*. Madrid: Cátedra, 1989.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Nuevos retratos contemporáneos*. Madrid: Aguilar, 1990, págs. 133-140.

VEGA, Lope de. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Colección: Letras Hispánicas. Preparador: Juan María Marín. Cátedra, 2006

Otras publicaciones

CARRIÓN, Ambrosi. *Amadeu Vives. La vida, l'obra, l'anècdota, la mort*. Barcelona: Gost, 1932, 17 p.

IZQUIERDO ALBERCA, María José. *Doña Francisquita y La villana: dos zarzuelas basadas en textos de Lope de Vega*. Madrid: Fundación Juan March, 1983, 44 p.

ROMERO, Federico. *La verdad inverosímil: cinco cartas boca arriba de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw*. 1950, 15 p.

Anexo nº 1

Catálogo de obras de zarzuela grande de Amadeo Vives

Tomando como base el listado de obras que figuran en la voz “Vives Roig, Amadeo” del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*¹⁶¹ y del *Diccionario de la Zarzuela*¹⁶², se ha realizado el siguiente catálogo de obras de Amadeo Vives pertenecientes al género de la zarzuela grande, consultando el catálogo de la Biblioteca Nacional de España (BNE) y de la Biblioteca de Catalunya, para poder especificar los subtítulos con los que figura cada obra en su libreto y partitura.

Pese a que cabe plantearse si algunas de estas obras pueden clasificarse como zarzuela grande, el estudio y clasificación exhaustiva de las mismas excede del objeto del presente trabajo, por lo que simplemente quedan expuestas las dudas que han surgido al respecto, tomando como referencia las definidas por María Encina Cortizo con respecto a la zarzuela grande en la segunda mitad del siglo XIX, y Víctor Sánchez en ““Un zarzuelista en la Junta Nacional de Música. Talismán de Vives, como modelo para el Teatro Lírico Nacional”¹⁶³, tal y como se ha indicado en el epígrafe del trabajo titulado “Características musicales”.

- *Su alteza imperial* (1903), zarzuela en tres actos y en prosa, música de Amadeo Vives y Enric Morera (1865-1942), libreto de Sinesio Delgado (1859-1928). Obra más ligada al género de la opereta que al de la zarzuela grande, debido a sus similitudes con la obra de Ruperto Chapí (1851-1909) *El Rey que rabió* (1891), pues posee un argumento de enredo cómico en el que además destaca el efecto foráneo de la ambientación¹⁶⁴, que tal y como consta en el libreto se ubica “en una época imaginaria y en un país no menos imaginario que la época”.

¹⁶¹ G. IBERNI, Luis, “Vives Roig, Amadeo” en *Diccionario de la Música...* op. cit., Vol. 10, págs. 991-992.

¹⁶² G. IBERNI, Luis, “Vives Roig, Amadeo” en *Diccionario de la Zarzuela...* op. cit., Vol. II, págs. 991-993.

¹⁶³ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. “Un zarzuelista en la Junta Nacional de Música. Talismán de Vives, como modelo para el Teatro Lírico Nacional” en *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: ICCMU, 2009, págs. 529-548.

¹⁶⁴ Tal característica es debido a la influencia del género de la opereta en la obra, según Iberni destacó de *El Rey que rabió* en “Puente entre la zarzuela y la opereta bufa”, en *XIV Festival Lírico-Oviedo 2007*, Teatro Campoamor de Oviedo, 2007.

• *Las tres cosas de Jerez* (1907), libreto de Carlos Fernández Shaw (1865-1911) y Pedro Muñoz Seca (1881-1936). Aparece como una obra en tres actos en ambos diccionarios, pero en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España se especifica que se trata de una zarzuela en un acto dividido en una alegoría y cuatro cuadros, en prosa y verso¹⁶⁵, de manera que ya por su extensión no puede considerarse zarzuela grande, ya que ésta se caracteriza por una extensión generalmente de tres actos, pudiendo ser dos igualmente. En cualquier caso le otorgan una envergadura y extensión de la que carece *Las tres cosas de Jerez*.

• *Maruxa* (1914), égloga lírica en dos actos, libreto de Luis Pascual de Frutos (1872-1939). Su calificación como zarzuela grande presenta numerosas dudas debido a la escasa presencia del coro y la ausencia de partes habladas, es por ello que parece más acertada la postura de Iberní al destacar “(...) el peso fortísimo de la opereta, con la que debe emparentarse por concepción y tratamiento vocal (...)”¹⁶⁶.

• *La casa de los enredos* (1911), zarzuela en tres actos¹⁶⁷, libreto de Juan Lorenzo. Se trata de un arreglo de una comedia alemana, según indica *La Correspondencia de España* (“Estrenos”, 01/02/1911), lo que parece indicar que se encuentra más cerca del género de la opereta que de la zarzuela grande.

• *Los viajes de Gulliver* (1911), zarzuela cómica en tres actos divididos en diez cuadros, música de Amadeo Vives y Gerónimo Giménez (1854-1923)¹⁶⁸, libreto de Antonio Paso Cano (1870-1958) y Joaquín Abati (1865-1936). Siguiendo las características señaladas por Iberní para la definición de la zarzuela de Chapí *El Rey que rabió*, *Los viajes de Gulliver* debe considerarse como una obra perteneciente al género de la opereta, debido al argumento cómico y un tanto fantástico, la introducción de numerosas danzas como el “Vals de la curva”, “Danza argelina”, o el “Vals del

¹⁶⁵ Biblioteca Nacional de España, signatura T/16718, código de barras 1420783-1001.

¹⁶⁶ G. IBERNÍ, Luis. “Maruxa”, en *Diccionario de la Zarzuela...* op. cit., Vol. II, pág.274.

¹⁶⁷ La obra no consta en los catálogos de las bibliotecas consultadas por lo que ha sido necesario acudir a la búsqueda hemerográfica para averiguar el género de esta obra. Así, en el periódico *La correspondencia de España* de 1 de febrero de 1911 consta como una zarzuela en tres actos.

¹⁶⁸ En este caso el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol.10, p.992) no menciona a Giménez como colaborador musical, mientras que el *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica* sí (Vol. II, p. 992). Así consta igualmente en el catálogo de la BNE, signatura T/18219, código de barras 1832499-1001.

amanecer”, que añaden además el elemento foráneo propio de la opereta a través de los viajes que realiza el protagonista de la obra.

- *El señor Pandolfo* (1916) farsa lírica en tres actos, libreto de Pedro Pérez Fernández (1885-1956) y Luis Fernández Ardavín (1891-1962). Debe situarse fuera del género de la zarzuela grande debido al carácter paródico de sus argumentos y personajes.

- *El tesoro* (1917), zarzuela en tres actos¹⁶⁹, libreto de Manuel Fernández de la Puente (m. 1955). Se trata de una obra de argumento cómico que narra las peripecias de un tenor que crea una sociedad lírica en la que fracasa. La acción ambientada en Buenos Aires da pie a la introducción de músicas típicas de la región e incluso se incluye un fado que canta y baila un personaje portugués. Es por ello que la obra se aleja del género de la zarzuela grande, de argumento más serio y profundo.

- *Sinvergüenza en palacio* (1921), zarzuela bufa en tres actos¹⁷⁰, música de Amadeo Vives y Pablo de Luna (1879-1942), libreto de Pedro Muñoz Seca (1881-1936) y P. Pérez Fernández (1885-1956). Debe situarse fuera del género de la zarzuela grande debido al carácter paródico de sus argumentos y personajes.

Listado de zarzuelas grandes de Amadeo Vives¹⁷¹:

Don Lucas del Cigarral

Zarzuela en tres actos basada en la obra *Entre bobos anda el juego*, de Francisco de Rojas (1607-1648).

¹⁶⁹ Esta obra no consta en los catálogos de las bibliotecas consultadas por lo que ha sido necesario acudir a la búsqueda hemerográfica para averiguar el género de esta obra. Así, en el periódico *La Época* de 8 de abril de 1907 consta que se trata de una zarzuela en tres actos.

¹⁷⁰ El título aparece publicado en el periódico *El Imparcial* de 12 de octubre de 1921.

¹⁷¹ Para la descripción de personajes y números musicales se ha tomado como referencia las entradas de Luis G. Iberní a propósito de *Don Lucas del Cigarral* y *Doña Francisquita* (G. IBERNÍ, Luis. “Don Lucas del Cigarral”, en *Diccionario de la Zarzuela...* op.cit., Vol. II, págs. 662 y 663; “Doña Francisquita”, en *Diccionario de la Zarzuela...* op.cit., Vol. I., págs. 668 y 669) y ALIER, Roger. *La zarzuela. La historia, los compositores...* op.cit., p.462.

Libreto de Tomás Luceño (1844-1931) y Carlos Fernández Shaw (1865-1911). Estrenada el 18 de febrero de 1899 en el Teatro Parish de Madrid.

Personajes¹⁷²:

Doña Isabel (tiple), Doña Alfonsa, Andrea, Pepa Vaca, La Escamilla, Don Lucas del Cigarral (bajo), Don Pedro, Don Luis (barítono), Cabellera, Don Antonio, Carranza, Morales, Juan Rana y Antonio Prado.

Números musicales:

Preludio. Acto I: Introducción, “Dejad la faena por unos momentos”. N°2. Terceto, “¿Sois por ventura, Doña Isabel?”. N°3. Salida de Don Lucas, “¡Ah de la venta!”. N°4. Terceto, “Estoy temblando de la emoción”. N°5A. Seguidillas manchegas, “No hay tierra en este mundo como mi tierra”. N°5B. Copla del tenor cómico, “Se lamentaba un lego, anda moza buena, anda moza buena”. N°5C. Endecha de bajo, “Oye mujer mi amante voz”. N°5D. Final 1º, “¡Caramba con Don Lucas!”.

Acto II: N°6. Preludio. N°7. Racconto, “Era en julio caluroso claro día”. N°8. Dúo de tiple y tenor, “¡Por Dios don Pedro, bajad la voz!”. N°9. Serenata, “Oye con el alma mi voz, que así sabrás”. N°10. Dúo, “¡Afuera, caballero!”. N°11. Final 2º, “¿Quiénes chillan de este modo?”.

Acto III: N°12A. Introducción y bolero, “Bien puede Don Lucas lucir con orgullo”. N°12B. Llegada de Don Lucas, “¡Rumores se escuchan!”. N°13ª. Septimino, “Ha llegado el momento de que pasen aquí”. N°13B. Concertante, “¡Viva Don Lucas!”. N°13C. Intermedio. Final 3º.

Doña Francisquita

Comedia lírica en tres actos basada en la obra *La discreta enamorada*, de Lope de Vega (1562-1635).

Libreto de Federico Romero (1886-1976) y Guillermo Fernández-Shaw (1863-1965). Estrenada el 17 de octubre de 1923 en el Teatro Apolo de Madrid.

¹⁷² No ha sido posible indicar el tipo de voz de todos los personajes de la obra debido a la falta de referencias bibliográficas al respecto.

Personajes:

Francisquita (soprano lírico-ligera), Fernando (tenor lírico-ligero), Don Matías (bajo), Cardona (tenor lírico-ligero), Lorenzo Pérez (barítono), Aurora la Beltrana (mezzosoprano), Doña Francisca (contralto o mezzosoprano), Irene “la de Pinto” (mezzosoprano), La buhonera (soprano lírica o lírico-ligera), Sereno (barítono o bajo).

Números musicales:

Acto I: N°1. Escena, “¡El lañador! El que tenga tinaja que componer”. N°2. Trío, “Peno por un hombre, madre, que no me quiere”. N°3. Cuarteto, “Allí la tienes, prepárate para enrabiarla con tu desdén”. N°4. Escena. “¿Y tú qué harás ahora?”. N°4. Canción de la juventud, “Amigos oídme”. N°4bis. Escena, “Cuando un hombre se quiere casar”. N°5. Trío, “Ese es mi nombre, nombre divino”. N°5bis. Escena, “¡Francisca, Francisca”.

Acto II: N°6. Escena, “Cuando te digo que vengas”. N°7. Francisquita y Fernando, “¡Le va a oír!”. N°8 Romanza, “Por el humo se sabe dónde está el fuego”. N°9. Dúo, “¡Escúchame!”. N°10. Escena “¡Fui demasiado vehemente!”. N°11. Escena, “Los que quieran patatas y vino añejo”.

Acto III: Escena, “Ave María Purísima”. N°12. Coro de románticos, “¿Dónde va, dónde va la alegría?”. N°13. Escena, “¡Ave María Purísima!”. N°13^a. Canción del Marabú, “A un jilguero esperaba mi jaula de oro”. N°13B. Fandango. N°14. Dúo, “¿Es que te ha dolido que te engañé?”. N°15. Final, “Canto alegre de juventud”.

*La villana*¹⁷³

Zarzuela en tres actos basada en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega.

Libreto de Federico Romero (1886-1976) y Guillermo Fernández-Shaw (1863-1965). Estrenada el 1 de octubre de 1927 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

¹⁷³ Para la descripción de personajes y números musicales se ha consultado *La villana*, reducción para canto y piano. Bilbao [etc.]: UME, 1928 y G. IBERNI, Luis. “La villana”, en *Diccionario de la Zarzuela...* op.cit., pág. Vol. II, págs. 974 y 975.

Personajes:

Casilda (soprano), Juana Antonia (tiple cómica), Blasa (tiple), Peribáñez (barítono), Don Fadrique (tenor), David (bajo), Roque (bajo cómico), Olmedo (tenor cómico), Miguel Ángel (tenor) y el Rey (bajo).

Números musicales:

Acto I: N°1. Escena, “Mi amo Peribáñez presto llegará”. N°2. Peribáñez, Olmedo, Chaparro y coro, “Hable Olmedo, Desembucha agora el cantar aquel”. N°3. Casilda, Peribáñez, Juana, Antonia, Blasa, Roque, Chicos y coro, “Ya suenan los campanillos”. N°4. Casilda, Don Fadrique, Peribáñez, Olmedo, Miguel Ángel, Juana Antonia, Blasa y coro, “Nostrama ya se ha casado. Nostramo ya es su marido”. N°5. Don Fadrique, Peribáñez, Juana Antonia, Roque, Miguel Ángel, Licenciado, Blasa, Casilda, “Señor, feliz me hiciste en un momento”. N°5B. “Ya estamos en casa... ¡La nuestra, mujer!”. N°5. Endecha. Don Fadrique, “Tus ojos me miraron”.

Acto II: N°6. Preludio, pregones y coro interno. N°7^a. Casilda, Peribáñez, Miguel Ángel, David y coro, “¿Vamos? Seor escudero”. N°7B. Peribáñez, Miguel Ángel, David. “¿Quién habrá llamado?”. N°8. Casilda, Peribáñez, David, Blasa, Roque y coro, “Me guarda la sombra que dejas aquí”. N°8bis. N°11. Peribáñez, David, Miguel Ángel y villanos, “¡Malvado! ¡Calma, calma tus iras!”. N°12. “A la fuente de la Zarza, a beber van las mujeres”. N°11. Casilda, Peribáñez, Don Fadrique, Juana, Antonia, Blasa, Olmedo, Chaparro, Roque y coro, “La mujer de Peribáñez, hermosa es a maravilla”.

Acto III: N° 14 Introducción y coro interno, “Ram ram rataplán plam plan”. N°15. Casilda, Don Fadrique y Peribáñez, “¡Se fue!, ¡se fue! El alama mía va con él”. N°16. Intermedio. N°17. Jota castellana, “Vengo de despedida, mi vida”. N°16 Final, “¡El Rey! ¡El Rey!”.

Talismán

Comedia lírica en dos actos, el segundo dividido en dos cuadros¹⁷⁴, basada en la comedia *La fuerza de la costumbre*, de Guillén de Castro (1569-1631).

¹⁷⁴ Pese a que figura tanto en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 10, p. 992) como en *Diccionario de la Zarzuela* (Vol. II, p. 992) como una zarzuela en tres actos, en el catálogo de la

Libreto de Federico Romero (1886-1976) y Guillermo Fernández-Shaw (1863-1965).
Estrenada el 6 de diciembre de 1932 en el Teatro Calderón de Madrid.

Personajes¹⁷⁵:

Omar, Seleika, Aisa, Nozhatú, Gazul, Masura y Alí-Mansur

Números musicales:

Acto I. *Salón de casa de Nozhatú.* Nº 1: Introducción, canción de Aisa y baile. Nº 2: Escena y canción de Omar. Nº 3: Escena (llegada de Alí-Mansur) y concertante. Nº 4: Terceto cómico (Suleika, Alí-Mansur, Nozhatú). Nº 5: Dúo Suleika y Omar. Nº 6: Almúedano y coro general

ACTO II. Cuadro 1º. *Aposento en casa de Alí-Mansur.* Nº 7: Preludio (orquesta sola). Nº 8: Dúo de Aisa y Omar. Nº 9: Cuarteto cómico (Suleika, Omar, Alí y Masura. Nº 11: Dúo de Seleika y Gazul. **ACTO II. Cuadro 2º.** *Plazoleta aneja al gran zoco de Córdoba.* Nº 12: Escena del zoco (Vendedoras, Pregonero de esclavas, Peluquero. Said, Calderero, Coro y cuerpo de baile). Nº 13: Omar, Poetas y Said. Nº 14: Aisa, Suleika, Nozhatú, Omar, Gazul y Alí-Mansur

BNE figura como una comedia lírica en dos actos (signatura 9/227260). Tal denominación figura asimismo en un artículo de Víctor Sánchez, donde se califica a esta obra como una zarzuela grande (SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. "Un zarzuelista en la Junta Nacional de Música. Talismán de Vives, como modelo para el Teatro Lírico Nacional"... op.cit.).

¹⁷⁵ No ha sido posible indicar el tipo de voz de los personajes de la obra, así como los títulos de los números musicales de la misma debido a la falta de referencias bibliográficas al respecto. La información sobre los personajes y los números musicales que aparece es la que consta en SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. "Un zarzuelista en la Junta Nacional de Música. Talismán de Vives, como modelo para el Teatro Lírico Nacional"... op.cit