

**Marina Barba Dávalos<sup>1</sup>**  
*Universidad de Alcalá*  
*España*

## MÚSICA PARA EL DRAMA HISTÓRICO: UNA COMPARACIÓN ENTRE EL CASO ESPAÑOL Y EL PORTUGUÉS

### Resumen

La muerte del monarca español Fernando VII y la Revolución portuguesa de septiembre de 1836 impulsaron cambios a nivel social y cultural que repercutieron en la vida teatral, en la creación dramática y en el encumbramiento del drama histórico: herramienta española para reflejar la situación política envuelta en ropajes de otras épocas; y vehículo portugués para reforzar la identidad nacional recuperando el relato de los grandes conflictos bélicos que conformaron la unidad e independencia del país.

Aunque el grado y la forma de la presencia de la música en estas obras dependía de las exigencias de los dramaturgos y compositores, se van a analizar sus funcionalidades y el uso de los parámetros musicales en relación con el carácter de la escena, el contexto histórico y las características de los personajes en un *corpus* de dramas históricos, para establecer, mediante el método comparativo, las divergencias y afinidades entre el modelo portugués y el español. Como se pondrá de manifiesto de manera pormenorizada a lo largo del estudio, aunque las coincidencias prevalecen, los dramas portugueses presentan tres singularidades: presencia de entreactos, empleo de música no diegética y utilización de piezas preexistentes.

**Palabras clave:** música del drama histórico español, música del drama histórico portugués, funcionalidades musicales.

### MUSIC FOR HISTORICAL DRAMA: A COMPARATIVE BETWEEN SPANISH AND PORTUGUESE ISSUE

#### Abstract

The death of the Spanish monarch Fernando VII and the Portuguese Revolution of September 1836 promoted social and cultural changes that had an impact on theatrical life, dramatic creation and on the rise of historical drama: a Spanish tool to reflect the political situation presented in other times; and a Portuguese vehicle to reinforce the national identity by recovering the story of the great conflicts that shaped the unity and independence of the country.

---

<sup>1</sup> [marina.barba@uah.es](mailto:marina.barba@uah.es)



Although the degree and form of the presence of music in these plays depended on the demands of playwrights and composers, its functionalities and the use of musical parameters will be analyzed in relation to the character of the scene, the historical context and the peculiarities of the characters in a *corpus* of historical dramas to determine, through the comparative method, the differences and affinities between Portuguese and Spanish models. As will be revealed in detail throughout the study, although the coincidences prevail, Portuguese dramas present three singularities: presence of interludes, use of non-diegetic music and use of preexisting pieces.

**Keywords:** Spanish historical drama music, Portuguese historical drama music, musical functionalities.

## 1. Introducción

María Cristina de Borbón hizo extensible su influjo social y cultural a las artes escénicas mostrando su preocupación por los problemas concernientes a los derechos de los dramaturgos, al funcionamiento de las escuelas de música y declamación, a cuestiones administrativas y a la dignificación de la profesión de actor. Encargó al ministro Javier de Burgos la formación de una comisión para desarrollar un proyecto de ley que permitiera reorganizar la vida teatral, encomienda que se publicó el 22 de noviembre de 1833 en *La Revista Española*. En 1830, aún en vida de Fernando VII, María Cristina de Borbón fundó el Real Conservatorio de Música de Madrid confiando su dirección a su profesor de canto, el tenor italiano Francesco Piermarini (Montes 1997: 472). La inclusión de la especialidad de dramaturgia en el conservatorio, que pronto pasó a llamarse Real Conservatorio de Música y Declamación, tendría lugar un año más tarde (Hernández-Romero 2019: 35).

De igual forma, el papel del dramaturgo João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett fue determinante para la reconstrucción de la actividad dramática portuguesa. Ideó un plan de reforma teatral que promovió la fundación de un conservatorio, la creación de una Inspección General de Teatros y Espectáculos y, a instancias de la reina María II, la construcción de un teatro nacional (Santos 2018: 39).

Todas estas medidas crearon un nuevo perfil de espectador que buscaba identificarse con los acontecimientos que sucedían en proscenio, bien fuera para apoyar tácitamente las críticas a las debilidades del gobierno de María Cristina (Ribao 2004: 183), o para enardecer el sentimiento patriótico al recordar victorias portuguesas frente a enemigos de épocas anteriores (Gonçalves 2016). La respuesta a las exigencias del público la encontraron los dramaturgos en el drama histórico, denominación controvertida, si bien en este texto nos acogeremos a la acepción de obras ideadas con un discurso romántico sobre un fondo histórico (v. Ballesteros 2003: 37-38). Estos dramas presentaban un minucioso cuidado hacia los elementos que conforman la puesta en escena: los efectos especiales, los movimientos corales de los actores, la escenografía, el diseño de vestuario, la iluminación y la música, que surgía como resultado de la



colaboración entre el dramaturgo y el compositor, quien interpretaba musicalmente las directrices acerca del carácter de las escenas y su intención dramática (Hormigón 2002: 271-304).

El conjunto español objeto de estudio está constituido por dramas históricos de cinco dramaturgos distintos, con música del maestro compositor Ramón Carnicer, estrenados en el Teatro Príncipe de Madrid: *La conjuración de Venecia, año de 1310* de Francisco Martínez de la Rosa (1834), *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch (1837), *Doña María de Molina* de Mariano Roca de Togores (1837), *Carlos II el Hechizado* de Antonio Gil y Zárate (1837), *Adolfo* de Fulgencio Benítez y Torres (1838) y *Amor venga sus agravios* de Luis Senra Palomares (1839)<sup>2</sup>; mientras que el *corpus* de dramas históricos portugueses está conformado por *Os dous renegados* de Jose da Silva Mendes Leal Júnior con música de Mathias Jacob Osternolhd, representado por primera vez en el Teatro Normal Rua dos Condes (1839); y los estrenados en el Teatro de Doña María II: *O alcaide de Faro* de Joaquim da Costa Cascais con música de Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1848), *O astrologo* de Joao d'Andrade Corvo con música de Joaquim Casimiro Júnior (1853) y *Egas Moniz* de José da Silva Mendes Leal Júnior también con música de Casimiro (1862)<sup>3</sup>.

## 2. Estudio comparativo

A continuación, se analizarán las confluencias y divergencias del empleo de la música como recurso escénico en el conjunto escogido de dramas portugueses y españoles. A través de los ejemplos concretos de las obras se van a diferenciar las distintas tipologías que estructuran, a su vez, este apartado: entreactos, catalizadora de las emociones, festiva, informativa, interpretada por los protagonistas en la escena para potenciar la intensidad dramática o de procedencia oculta, bien fuera por cuestiones técnicas o argumentales.

### 2.1. Entreactos

La primera gran diferencia entre los dramas españoles y los portugueses es la presencia, en estos últimos, de entreactos: piezas orquestales de extensión variable para

---

<sup>2</sup> Bajo el pseudónimo Luis Senra Palomares se ocultaban José Espronceda y Eugenio Moreno López.

<sup>3</sup> En los textos teatrales estudiados aparecen acotaciones donde se señala en qué momento hay una intervención musical, coincidente en la mayoría de los casos con la letra propuesta por el dramaturgo cuando son piezas cantadas, pero no se incluyen las partituras. Estas se conservan de manera independiente. Excepcionalmente, en algunas obras portuguesas, existen números musicales que no están indicados en las didascalías.

relajar la tensión dramática o aligerar la espera de los cambios de escenografía. En ocasiones, estos intermedios musicales no son exclusivamente parentéticos, sino que se ensamblan con la esencia de la escena que preceden. En *O astrologo*, como preludio al tercer acto, la orquesta interpreta una música bailable en compás ternario y *tempo Andantino* que anticipa el carácter de la siguiente escena indicado en la didascalia: «Ouve-se musica, ha diferentes bailados, durante a primeira scena» (Corvo 1859: 42).

En *O alcaide de Faro* también se aprecia cómo en dos ocasiones los entreactos se contextualizan con el decurso dramático. Tras el interludio orquestal, el segundo acto principia con una música melancólica que interpretan los prisioneros portugueses encerrados en las mazmorras de la ciudad de Faro dominada por los musulmanes. El modo menor, el *tempo andante* y el matiz *pianissimo* con el que concluye la pieza, favorecen el lamento del coro conformado por tres voces masculinas y acompañamiento orquestal. La música resulta acorde con el ambiente de la escena y el estado de ánimo de los cautivos a la vez que propicia la mirada externa de la hija del alcalde de la ciudad, Zulmira, quien observa los cánticos desde la distancia fijando su atención en Ramiro, el preso portugués del que se ha enamorado y el único que no canta: «Banagago, com um molho de chaves á cinta e uma varinha na mao, vigia o trabalho dos captivos; estes, excepto Ramiro, cantam: musica triste» (Cascais 1904: 77).

El segundo intermedio musical de estas características en *O alcaide de Faro*, que preludia y acompaña el inicio del cuarto acto, consta de tres piezas: el *Entreacto* meramente introductorio, la *Marcha mourisca* que genera una atmósfera a medio camino entre la festividad y el patriotismo y el *Bailable mourisco* donde se despliega toda la efectividad visual y sonora del homenaje del pueblo de Faro a su venerado alcalde Aben-Baran: «Côro de cavalleiros e damas – Grupos de dançarinos mouros de ambos os sexos, que acompanham os côros com as suas danças, já na scena propriamente dita, e já no jardim. Todos assistem á oração» (Cascais 1904: 103). Las dos últimas piezas, como se colige de la didascalia, ya son parte de la escena.

Igualmente se aprecia cómo el entreacto puede resultar una continuación musical del final de la escena anterior. Un ejemplo de esta práctica es el intermedio musical interpretado entre los dos primeros actos de *O astrologo*. El primer acto concluye con un *tutti* orquestal de carácter grave y militar que acompaña la entrada de D. Pedro Framariz, noble caballero al servicio del infante D. Affonso y padre de Violante, la amada del protagonista D. Mendo (Corvo 1859: 23-24). Esta intervención musical instrumental, con su tono lúgubre, grave y oscuro, anticipa al espectador la acusación de asesinato que sobre D. Pedro Framariz verterá la madre del protagonista. A su vez, se prolonga con el preludio musical del siguiente acto que principia con una llamada a solo de los timbales a la que contesta el viento metal incidiendo en el carácter militar que reina en el campo de batalla: «A tenda do infante em campo de Ourique» (Corvo 1859: 25). Ninguna de las dos intervenciones musicales aparece indicada en las didascalias y, como se puede observar, no son meras transiciones, sino que tienen sus funciones bien

definidas: la primera, significar al personaje de D. Pedro Framariz; y la segunda, ambientar el contexto bélico.

El hecho de que existan números musicales que no estén indicados en las didascalias también es una peculiaridad de los dramas portugueses, ya que en los españoles todas las intervenciones musicales responden a requerimientos de los dramaturgos.

## 2.2. Función catalizadora de los números musicales no diegéticos

Gran parte de las intervenciones musicales, tanto en los dramas portugueses como en los españoles, van a ser catalogadas como falsa diégesis producida cuando las piezas musicales requerían un acompañamiento orquestal y, al no estar justificada dramáticamente su presencia sobre las tablas, el conjunto instrumental permanecía en el foso. El público romántico, frecuente espectador de ópera italiana, comprendía sin error el convenio teatral tácito de la invisibilidad de la orquesta, aunque su situación en el foso delimitara el espacio entre el patio de butacas y el escenario. Sin embargo, como singularidad, en los dramas portugueses existen intervenciones no diegéticas donde la música actúa como catalizadora de las emociones del público sin influir en los personajes, que permanecen ajenos al acompañamiento musical.

En *O astrologo* acontecen dos ejemplos de esta pauta de funcionalidad dramática. La primera pone fin al monólogo del infante D. Affonso en el que se encomienda a Dios para ganar la batalla: «Dae-me a victoria, meu Deus!» (Corvo 1859: 41). La melodía ágil de los violines estimula la adrenalina ante el inminente ataque bélico, mientras que el *ostinato* del clarinete *sempre crescendo* simula el rumor de la batalla cada vez más próximo. Evidentemente, el personaje del infante D. Affonso, en pleno campo de batalla, no escucha esta intervención orquestal que sí repercute en los espectadores contribuyendo a enmarcar la acción. La segunda intervención de estas características, interpretada por un trío conformado por dos flautas y una viola, acompaña los fragmentos del monólogo del fraile Bermudo que resultan más filosóficos y espirituales, mientras que con su ausencia subraya la sordidez de su amor por Violante. El trío permanece oculto entre cajas ya que se explicita que el sonido ha de provenir de lejos, prácticamente como un murmullo: «Ouve-se do interior do theatro uma harmonia solemne ao longe, fazendo apenas um murmúrio brando» (Corvo 1859: 62).

En el último acto del drama *Egas Moniz* se puede observar la conversión del primer número musical de la obra, una falsa diégesis interpretada por el personaje de Egas el Trovador con acompañamiento orquestal, en una música no diegética que, además de influir en el estado de ánimo de los espectadores, actúa como *leitmotiv* de dicho personaje: «Aquí a orchestra enceta pianissimo a grave e melancolica toada do primeiro acto» (Leal 1862: 130). Este fragmento musical se repite al final de la siguiente

escena. Violante le ha dado una llave y una espada a Egas el Trovador para facilitar su huida. Entra en la escena Egas Moniz y durante este episodio sin texto en el que recorre con la vista el espacio hasta vislumbrar la espada y la llave, la orquesta vuelve a interpretar la melodía anterior: «A Orchestra repete a toada antecedente acompanhando a scena muda. Egas Moniz dá alguns pasos como reflectindo, ve no chao a espada e a chave, levanta-as; e vae em silencio collocar-se á entrada da abobada, encostado á espada» (Leal 1862: 135). Al emplear la música que se asimila al personaje de Egas el Trovador, se pone al corriente al público de los pensamientos de Egas Moniz, quien ya ha sabido identificar al propietario de la espada y de las llaves que delatan su falta de honor.

No existen ejemplos en los dramas españoles de empleo de música no diegética ya que, o bien es interpretada dentro de la escena, o bien responde a la falsa diégesis anteriormente comentada.

### 2.3. Presencia de intervenciones musicales para la celebración y el festejo

Las intervenciones musicales que son parte de la ficción y que se interpretan en escenas que representan festejos o celebraciones aparecen recurrentemente en los dramas de ambos países y suelen preludiar una tragedia.

En el caso español son el *Coro masculino* (Carnicer 1837a), interpretado durante el banquete en el palacio de don Enrique en el drama *Doña María de Molina* antes de que el anfitrión trate de envenenar a la reina; la *Canción* (Carnicer 1838a), a modo de himno guerrero con la que se estimulan los conjurados, animados por el alcohol, antes de acometer la sublevación contra el poder autoritario y dictatorial del conde de Rimini en el drama *Adolfo*; y la *Canción báquica para una orgía* (Carnicer 1838b) que entonan Mendoza y sus amigos en la fiesta que celebran en el drama *Amor venga sus agravios* antes de que el protagonista masculino acuda a la celada en la que será asesinado. Todas las intervenciones corales están acompañadas por la orquesta desde el foso.

La forma bipartita con alternancia entre el estribillo y la estrofa, la armonía reducida a una sucesión de tónica y dominante dentro de tonalidades sencillas, la melodía rica en repeticiones y con frecuente utilización de puntillos y dobles puntillos, las voces armonizadas por terceras, el acompañamiento orquestal subordinado a la melodía doblando las voces del coro y con frecuentes ritmos sincopados, y una instrumentación estridente reforzada por clarines y trombones remiten a una sonoridad popular propia de actos festivos. Además, las dos piezas que acompañan escenas en las que los asistentes se muestran en estado ebrio, la *Canción* en el drama *Adolfo* y la *Canción báquica para una orgía* de *Amor venga sus agravios*, presentan otra peculiaridad común: están escritas dentro de un compás de 6/8. Carnicer refleja musicalmente el hecho de que la celebración esté bañada en alcohol, eligiendo este tipo de métrica en cuya esencia se puede encontrar tanto el gesto del brindis, como el balanceo de los borrachos cuando

cantan en grupo. Esta relación entre el compás de 6/8 y el gesto del brindis aparece igualmente en algunos números operísticos: en la «Chanson bachique» de la ópera *Hamlet* de Ambroise Thomas o en el vibrante brindis de la ópera *Marina* de Arrieta.

Asimismo, en el drama portugués *Egas Moniz*, existe una intervención musical en la escena de la celebración de la boda en Toledo del rey Alfonso VII y la reina doña Berenguela que preludia la inminente entrada de Egas Moniz y su familia, ofreciéndole su vida al monarca (Casimiro, 1862). Al principio de la intervención se aprecia una decidida intención por recrear la música del siglo XII, época en la que se desenvuelve la obra, con arpas, dulzainas, charamelas y cítolas; que posteriormente, en la escena de mímica, se desvanece en pos de la espectacularidad como mero divertimento del público (Gonçalves 2012: 196-197). Probablemente, tal como ocurría en las plateas españolas, los espectadores se aburrían con los largos parlamentos mientras que aplaudían con entusiasmo los efectos visuales, las novedades técnicas escenográficas y los fragmentos musicales (Ballesteros 2012: 2). Prueba de esta espectacularidad excesiva fue la presencia de un caballo sobre las tablas en *O alcaide de Faro*, que bien pudiera enmascararse bajo una intencionada y extrema verisimilitud dramática (Gonçalves 2016: 197). En este drama, la *Marcha mourisca* y el *Bailable mourisco* compuestos por Pinto para continuar la introducción al cuarto acto (1848), enmarcarían la celebración como contrapunto a la postrera reflexión del alcalde en la que tiene que determinar si quiere enfrentar a su pueblo al ataque portugués o entregar la ciudad a sus enemigos para evitar el derramamiento de sangre. Además, en el primer acto de este drama, se interpreta una *Toada popular* (Pinto 1848), con motivo de la festividad de la noche de Sao Joao, que no es precursora de ninguna fatalidad por realizarse al inicio de la obra, mas aporta un color local a la acción. Esta pieza refuerza el vínculo del espectador con su identidad histórica, ya que en el resto del drama los personajes de ambos sectores del conflicto –musulmanes y cristianos– son representados con idéntica complejidad psicológica impidiendo que el público identifique el *Bien* con los portugueses y el *Mal* con los enemigos, como sería lo esperable en un género que inherentemente pretende ensalzar la unidad nacional (Gonçalves 2016: 203).

Tampoco presagia ningún infortunio, sino que es la celebración de la victoria del bando portugués sobre el musulmán, el *Coro de cavalleiros portuguezes* que se interpreta al final de este mismo drama (Pinto 1848). Es un himno marcial de métrica cuaternaria para voces masculinas y orquesta que acompaña el discurso del rey Alfonso, donde proclama la paz para los vencidos y la gloria a los vencedores. A continuación de esta pieza, por indicación del autor en la didascalia y a imitación del teatro francés (Gonçalves 2012: 200), se interpreta un extracto de la ópera *Marino Faliero*: «A musica debe ser a do Allegro do duetto dos doix baixos –na opera de Donizetti– Marino e Faliero» (Cascais 1904: 134). En el conjunto de dramas históricos españoles objeto de este

estudio no se observa la utilización de músicas preexistentes, ya que todas las piezas son originales y compuestas expresamente para los dramas que acompañan.

#### 2.4. Función informativa de la música en la trama

Una de las funciones de la música para escena común en los dramas de los dos territorios es la de recordar o adelantar información de la trama argumental. Se aprovecha la presencia de personajes músicos, en ocasiones hilarantes, como los *bobos* o bufones de la corte en *O astrologo* (Casimiro 1859), o tragicómicos, como los peregrinos de *La conjuración de Venecia, año de 1310* (Carnicer 1834); para revelar, en la letra de las canciones, sucesos al público y a los personajes interpelados. Los bufones de la corte del drama de Corvo, siempre escondidos al acecho de secretos ajenos para emplearlos como posteriores amenazas veladas por el tono jocoso de sus cantos, en su primera aparición, se mofan del amor de la joven pareja protagonista, en la segunda, acrecientan la irritación de D. Mendo reiterando la predicción que el astrólogo realizó al inicio del drama de que nunca se casaría con su amada Violante y, en la tercera, aluden a frailes vengativos y pajes lastimosos dando una visión crítica de lo que acontece en la escena. En todos los casos su melodía es ridícula e infantil, lo que potencia la indignación de los personajes señalados y su función desestabilizadora de la escena (Casimiro 1859). En *La conjuración de Venecia, año de 1310*, no se recurre al tono bufonesco para recordar o adelantar información sobre la trama argumental, sino a la serenidad de dos peregrinos quienes entonan unas coplas sobre Tierra Santa que remiten al espectador a la tragedia que sobre Pedro Morosini había relatado su hermano: su esposa y su hijo habían fallecido, víctimas de un ataque al barco en el que viajaban. Muy acorde con la estética de la escena es la elección de Carnicer de una *romanza*: pequeña composición de carácter amoroso y sentimental con una punta de pesimismo que introduce la lucha del hombre contra el destino. Su compás ternario y su forma tripartita se ajustan al modelo *donizettiano* de *romanza* a la italiana. Tiene tres secciones principales bien diferenciadas por un cambio de modo: la primera y la tercera en modo menor, favoreciendo el tono del peregrino anciano; y la intermedia en modo mayor, coincidente con la intervención más enérgica del peregrino mozo (Carnicer 1834).

#### 2.5. El valor de la música como recurso emotivo para potenciar la intensidad dramática

La música eleva y potencia el significado de los versos que acompaña. Los dramaturgos emplean este recurso cuando los personajes protagonistas tienen la necesidad de expresar sus emociones con una intensidad mayor a la que otorga la palabra, y son los mismos actores y actrices los que interpretan las melodías.



Un ejemplo, dentro del conjunto de dramas españoles, es el *Romance* para el drama *Carlos II, el Hechizado* interpretado por Matilde Díez en el papel de Inés (Carnicer 1837b). El *Romance* es una pieza para voz y arpa que requiere altos conocimientos musicales para afrontar las dificultades de la melodía y efectuar con virtuosismo las grandes cadencias inspiradas en el *bel canto*. El arpa, según se puede leer en la didascalia: «Hacen traer un arpa para que Inés cante y tranquilice al monarca» (Gil y Zárate 1924: 43), también estaría sobre el escenario, por lo que esta intervención musical, excepcionalmente, sería diegética.

Desde el punto de vista dramático, Inés interpreta el *Romance* en la casa del conde de Oropesa, donde se va a celebrar su matrimonio. El rey Carlos II ha sufrido un momento delirante tras haber recordado el olor a muerte que despedía la hoguera donde se quemaron cincuenta herejes el día de su boda y pide a la joven Inés que cante alguna pieza para él. La letra del *Romance* establece un símil entre una barquilla y una persona enamorada, ya que la embarcación busca su descanso en el puerto, de la misma manera que el amante en el matrimonio. De esta manera, la música, además de apaciguar la enajenación del monarca, preludia la celebración del casamiento, acontecimiento que no llega a suceder porque el confesor Froilán acusa a Inés de brujería y es llevada a los calabozos. Por lo tanto, la música, en este preciso momento, actúa igualmente como catalizadora de la tensión dramática al resaltar el contraste entre escenas consecutivas.

La misma formación –voz con acompañamiento de arpa– se emplea en el único momento musical de *Los amantes de Teruel* con música de Carnicer (1837c). La intervención se ubica en el punto de máxima intensidad dramática y lo protagoniza Catalina Bravo interpretando el papel de Zulima, uno de los personajes femeninos que aporta como novedad Hartzenbusch a la leyenda de *Los amantes de Teruel*. Marsilla ha sido retenido por los esbirros de Zulima para que no llegue a tiempo a Teruel y pueda impedir la boda entre Isabel y don Rodrigo de Azagra. Mientras el protagonista permanece atado a un árbol, se escucha el sonido de la campana de la iglesia, anunciando el comienzo de la ceremonia de matrimonio que pone término al plazo que tenía Marsilla para enriquecerse y conseguir la mano de Isabel. En ese momento canta Zulima, saboreando su venganza.

El origen oriental del personaje de Zulima potencia inherentemente su poder de seducción, su peligrosidad y su astucia<sup>4</sup>, y se refleja en la música según las sonoridades que los oídos europeos asociaban con Oriente en el siglo XIX, que consistían en mundos sonoros inventados del orientalismo musical (Scoot 1998). La *Canción de Zulima* presenta

---

<sup>4</sup> Esta peligrosidad se la asigna textualmente Hartzenbusch al personaje de Zulima: «Mira que es poco prudente / burlar a tu soberana / que tiene sangre africana, / y ama y odia fácilmente» (Hartzenbusch 1836: 98).

un estilo musical completamente asimilable al de la ópera italiana, con elementos propios del repertorio alhambrista (Sobrino 1996): presencia del intervalo de segunda aumentada en el discurso melódico, empleo de tetracordos descendentes vinculados a la cadencia andaluza, tonalidad de *la* menor con alternancia al modo mayor y utilización de floreos.

Dentro del *corpus* de dramas portugueses se encuentra igualmente un drama que, por exigencias dramáticas, posee una intervención musical interpretada por un personaje protagonista.: encarnado por la actriz Carlota Talassi, en el papel de Isabel, en el drama *Os dous renegados*. Isabel está retenida por su marido Lopo en una capilla subterránea. Desde que su esposo apuñaló al hombre que ella verdaderamente amaba, Isabel se ha dejado morir en vida, y únicamente canta repetidamente una *Xacara* (Osternolhd 184-185-). La letra de la *Xacara* que interpreta Isabel reproduce, en otros personajes y otros tiempos, la infamia cometida por su marido, quien repite los últimos versos como si fueran su condena: «Morte e afronta ao assassino / Morte e afronta ao renegado!» (Leal 1839: 133). Desde una perspectiva totalmente opuesta a la propuesta por Hartzenbusch, ya que, mientras Zulima se mantiene en una posición de poder, Isabel es rehén de su esposo, se podría afirmar que la *Xacara* también es una venganza, ya que es la forma de recordarle, como un mantra, que es un asesino y un cobarde por haber renegado de su religión.

Al final de la segunda escena del primer acto del drama *Egas Moniz*, de nuevo un personaje protagonista canta en la escena, esta vez con acompañamiento orquestal. Según apunta Gonçalves (2012: 265-266), cabe la posibilidad de que el actor que interpretaba el personaje de Egas el Trovador, Tasso, recitara en vez de cantar este número musical sobre una base arpegiada ya que, como se verá a continuación, el artista tuvo que ser sustituido en otro momento musical del drama por un cantante profesional.

## 2.6. Procedencia oculta de la voz

Para evitar exponer a los actores y actrices a un repertorio cantado excesivamente dificultoso para su preparación vocal, en ambos países, cuando la escena permitía la procedencia oculta de la voz, las intervenciones las realizaban cantantes profesionales.

En el número musical de la sexta y séptima escena del último acto de *Egas Moniz* (Casimiro 1862), aprovechando que el personaje está encerrado en una celda fuera de la mirada del espectador, se produjo el intercambio entre el actor Tasso, contractualmente exento de cantar en escena, y el tenor Miguel Carvalho (Gonçalves 2012: 264). En este caso el relevo se llevó a cabo por necesidades interpretativas, pero también existen otras situaciones en las que, o bien el hilo argumental no precisa del personaje en escena, o bien, resulta más efectista la procedencia oculta de la voz.



La *Barcarola* (Carnicer 1834) en *La conjuración de Venecia, año de 1310* la interpretó el personaje del gondolero encarnado por el tenor Pablo Galdón. La voz del barquero procedía del ángulo superior derecho del interior del escenario (Ribao 1999: 51), favoreciendo la simulación del acercamiento y posterior alejamiento de la góndola, según las indicaciones del autor, y evitando que el cantante tuviera que actuar como barquero en la escena.

El *Coro de religiosos del convento de Atocha* (Carnicer 1837b) en *Carlos II, el hechizado*, se interpreta en dos ocasiones desde fuera de las tablas, acompañando el monólogo de dos personajes distintos: el confesor del rey, admitiendo sus pensamientos lascivos, y el propio monarca, claudicando en favor de Felipe V de Anjou. La música pone en evidencia la enajenación de ambos personajes al sentirse aludidos e identificados con el significado de los versos que se cantan, siendo la letra la misma en las dos intervenciones. La conexión de la música con el estado anímico del confesor se evidencia en los términos en los que continúa su monólogo: «¡Oh! ¡Cuál mi pecho atormentan / esos místicos cantares! / Al oírlos, mis pesares, / mis furores se acrecientan» (Gil y Zárate 1924: 30); mientras que el monarca cree reconocer en los cantos una señal celestial que le invita a abdicar.

Otra intervención musical que se realiza desde fuera de la escena, pero que repercute directamente en ella, es la *Romanza* (Pinto 1848) que interpreta Zulmira, la hija del musulmán Aben Baran, en *O alcaide de Faro*. Escondida en la cesta de la comida, Zulmira hace llegar a Ramiro una nota con unos versos en los que le declara su amor. Primero, el paje los lee en voz alta y, seguidamente, preludiado por un arpa, los escucha en el canto de Zulmira. «Ouve-se um preludio de harpa. Ramiro poe o escripto sobre a banca, dá atençaõ á musica. Ao preludio seguem-se cantados por Zulmira os versos do bilhete» (Cascais, 1904, pág. 96). El parecido entre la relación de Marsilla y Zulima en *Los amantes de Teruel* y la de Ramiro y Zulmira en este drama es evidente: el personaje femenino de origen oriental se enamora e intenta retener al personaje masculino cristiano. Sin embargo, en la *Romanza* no se observa ningún recurso musical asimilable a la recreación de Oriente como sí se apreciaba en la *Canción de Zulima*. La *Romanza*, en la que Zulmira se declara a Ramiro, es una dulce melodía con grandes saltos interválicos de difícil ejecución y pequeños ornamentos que remiten al *bel canto*.

### 3. Conclusiones

Las intervenciones musicales en los dramas portugueses son mayores en cuanto a duración y número: los dramas españoles suelen tener un máximo de tres intervenciones, mientras que *Egas Moniz* posee cinco, *O alcaide de Faro* once y *O astrologo* doce. Esta diferencia cuantitativa se justifica en parte por los entreactos que se emplean

en los dramas históricos portugueses para amenizar los cambios de escenografía y mantener la atención del público, aunque, como se ha expuesto, estos intermedios musicales también podían recrear la ambientación de las siguientes acciones dramáticas o incluso prolongarse y enraizarse con ellas.

A pesar de estar realizando una comparación en la que participan cuatro compositores distintos –tres portugueses y un español– es manifiesta la subordinación de la música a las exigencias de las directrices de los dramaturgos, que coinciden en el empleo de este recurso escénico en cuadros celebrativos como parte de la espectacularidad romántica, en la existencia de personajes cantantes que justifican las intervenciones musicales, y en la necesidad de que los protagonistas enfatizen sus emociones musicalizando sus textos. Sin embargo, la supeditación musical a los textos dramáticos es más rigurosa en los dramas españoles, ya que nunca aparece música que no esté expresamente indicada en las acotaciones del dramaturgo, mientras que en los dramas portugueses sí; licencia que se compensa con la exigencia del dramaturgo Joaquim da Costa Cascais de incluir en *O alcaide de Faro* un extracto de la ópera *Marino Faliero*, ajeno a las piezas originales del maestro compositor Francisco António Norberto dos Santos Pinto.

La mayoría de las intervenciones musicales poseen un acompañamiento instrumental, a cargo de los músicos de la orquesta de los teatros situados en el foso, que reporta una falsa diégesis cuando la música es parte de la escena. Únicamente el *Romance* del drama *Carlos II, el Hechizado*, interpretado por Matilde Díez en el papel de Inés y con acompañamiento de un arpa que hacen traer por mandato del rey, sería considerada una intervención diegética. Los momentos musicales corales, comunes en las obras de los dos territorios, permitían, por su sencillez, que la interpretación corriera a cargo de los actores. Se observa cómo todos los compositores recurren a técnicas facilitadoras de un buen resultado en cantantes poco versados: prosodia silábica, voces armonizadas por terceras o al unísono y dobladas por la orquesta, frases musicales breves, y ausencia de melismas u ornamentaciones vocales. Aunque las interpretaciones desde fuera de la escena no siempre responden a necesidades técnicas por falta de pericia musical de los actores, también se contemplan estrategias para sustituir a los protagonistas por cantantes profesionales.

Asimismo, se aprecia en todos los compositores un interés por hacer resultar acorde la música con el lugar –aportando un sabor local mediante elementos populares–; con la época –eligiendo la instrumentación acorde– y, por supuesto, con el carácter de las escenas. Como individuos de una generación en la que la ópera italiana inundaba los teatros españoles y portugueses, es frecuente encontrar en sus composiciones características que remontan al *bel canto*, coyuntura que, como en el caso de la *Romanza* de Zulmira en *O alcaide de Faro*, puede alejar la pieza del origen musical del personaje. En cambio, Carnicer sí que consigue, mediante elementos propios del repertorio alhambriero, reflejar la procedencia oriental de Zulima en *Los amantes de Teruel*.

Se puede concluir que las intervenciones musicales de los dramas históricos portugueses y españoles tienen una indudable función dramática que responde ampliamente al gran abanico de necesidades escénicas: desde la ambientación, el contrapunto, la caracterización de los personajes incidiendo en su presencia o recordándola como un *leitmotiv*, la descripción de escenarios paralelos, la creación de atmósferas parentéticas que envuelven situaciones íntimas, la alteración del estado de ánimo de los personajes y del público, hasta influir en el devenir de la trama argumental.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ballesteros Dorado, Ana Isabel. *Espacios del drama romántico español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003. Impreso.
- . «Cuando la traducción está prohibida: Don Carlos de Schiller en la España decimonónica.» *Revista de historia de la traducción* 6 (2012). Web. 30 Jun. 2023.
- Benítez y Torres, Fulgencio. *Adolfo*. Madrid: Imprenta de José María Repullés, 1838. Impreso.
- Carnicer, Ramón. *Música en la tragedia La conjuración de Venecia*. 1834. Manuscrito.
- . *Coro masculino en el drama Doña María de Molina*. 1837a. Manuscrito.
- . *Coro de religiosos en el drama Carlos Segundo. Romance con acompañamiento de arpa en el drama Carlos Segundo*. 1837b. Manuscrito.
- . *Canción de Zulima*. Madrid: Bernabé Carrafa, 1837c. Impreso.
- . *Canción en la comedia Adolfo*. 1838a. Manuscrito.
- . *Canción báquica para una orgía en el drama Amor venga sus agravios. Canción para una serenata a dúo en el drama Amor venga sus agravios*. 1838b. Manuscrito.
- Cascais, Joaquim da Costa. *O alcaide de Faro*. Lisboa: Empreza da História de Portugal, 1904. Impreso.
- Casimiro Júnior, Joaquim. *O astrologo*. 1859. Manuscrito.
- . *Egas Moniz*. 1862. Manuscrito.
- Corvo, Joao d'Andrade. *O astrologo*. Lisboa: Typographia Universal, 1859. Impreso.
- Gil y Zárate, Antonio. *Carlos II, el Hechizado*. Buenos Aires: Editora Internacional, 1924. Impreso.
- Gonçalves, Isabel Maria Dias Novais. «A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862).» Tesis doctoral. Universidade Nova de Lisboa, 2012. Web. 30 Jun. 2023.
- . «A Música Teatral ao serviço do esclarecimento e da afirmação nacional: regra ou exceção no contexto da reforma teatral liberal portuguesa? –Uma reflexão em volta do drama histórico O Alcaide de Faro, de Costa Cascais com música de

- Santos Pinto (Lisboa, Teatro D. Maria II, 1848).» *Música, Cultura e Identidade no bicentenário da elevação do Brasil a Reino Unido. Atas do Congresso Internacional*. Ruthe Zoboli Pocebon (ed.). Lisboa: Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira (Caravelas) - CESEM NOVA FCSH, 2016. 195-209. Web. 30 Jun. 2023.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio. *Los amantes de Teruel*. Madrid: Imprenta de D. José María Repullés, 1836. Impreso.
- Hernández-Romero, Nieves. *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*. Alcalá de Henares: Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2019. Impreso.
- Hormigón, Juan Antonio. *Dramaturgia y trabajo dramático. La música y la puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2002. Impreso.
- La Revista Española*, 22 de noviembre de 1833. Web. 3 Jul. 2023.
- Leal Júnior, Jose da Silva Mendes. *Os dous renegados*. Lisboa: Tipographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, s. f. Impreso.
- . *Egas Moniz*. Rio de Janeiro: Typ. Económica, 1862. Impreso.
- Martínez de la Rosa, Francisco. *La conjuración de Venecia, año de 1310. Teatro Romántico*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1968. Impreso.
- Montes, Beatriz. «La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid.» *Revista de musicología* 20 (1997): 467-478. Web. 30 Jun. 2023.
- Osternolhd, Mathias Jacob. *Xacara*. S. l.: Sociedade Redactora do Semanario Harmonico, 184-185. Impreso.
- Pinto, Francisco António Norberto dos Santos. *O alcaide de Faro*. 1848. Manuscrito.
- Ribao Pereira, Montserrat. *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*. Pamplona: Eunsa, 1999. Impreso.
- . «El poder y la tiranía en Carlos II el Hechizado, de A. Gil y Zárata.» *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica* 7 (2004): 163-184. Web. 3 Jul. 2023.
- Roca de Togores, Mariano. *Doña María de Molina*. Madrid: Imprenta de José María Repullés, 1837. Impreso.
- Santos, Ana Clara. «Pour une histoire du spectacle portugais au XIXe siècle: répertoires de théâtre et médiation culturelle luso-française.» *Synergies Portugal* 6, (2018): 37-46. Web. 1 Jun. 2024.
- Scout, Derek B. «Orientalism and Music Style.» *The Musical Quarterly* 82.2 (1998): 300-335. Web. 3 Jul. 2023.
- Senra Palomares, Luis. *Amor venga sus agravios*. Madrid: Imprenta de José María Repullés, 1838. Impreso.
- Sobrino, Ramón. «El alhambrismo en la música española hasta la época de Manuel de Falla.» *Manuel de Falla. Latinité et Universalité. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996*. Louis Jambou (ed.). París: Université Paris X, 1999. 33-46. Impreso.

---

Fecha de recepción: 03 de junio de 2023  
Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2024

