



DAVID LAWTON

<https://orcid.org/0009-0003-0946-3984>

d.lawton2@verizon.net

Stony Brook University (jubilado)

De *La rose de Péronne* a *El juramento*: análisis de la partitura de Gaztambide a la luz de los tratados de composición del siglo XIX*

From La rose de Péronne to El juramento: Analysing Gaztambide's Score in Light of Nineteenth-Century Composition Treatises.

Estudios recientes han revelado la importancia de la *opéra-comique* francesa en el desarrollo de la zarzuela grande española, no solo como fuente de libretos, sino también con respecto a ciertas características musicales. Sin embargo, la influencia de las formas musicales italianas, aunque reconocidas por los estudiosos actuales, no ha sido investigada con el mismo detalle. Este ensayo estudia en primer lugar los aspectos dramaturgicos de la adaptación de Olona de la *opéra-comique* *La rose de Péronne* (1840) a la zarzuela *El juramento* (1858) en el contexto de las convenciones teatrales imperantes en Francia y España en el momento de su creación. A continuación, se desarrolla una metodología para el análisis de la música del repertorio de la zarzuela grande utilizando conceptos desarrollados por los especialistas de la ópera italiana, teniendo en cuenta los importantes tratados del siglo XIX sobre composición musical de Hilarión Eslava (1860 y 1861), Antoine Reicha (1814) y Bonifazio Asioli (1836). Por último, esta metodología se pone a prueba con un análisis detallado del impresionante complejo escénico tripartito, N.º 3 del acto I de *El juramento* de Joaquín Gaztambide, identificando características italianas y francesas, así como rasgos claramente españoles.

Palabras clave: zarzuela grande, *El juramento*, *La rose de Péronne*, Hilarión Eslava, Anton Reicha, Bonifazio Asioli, solita forma, versificación castellana, musicalización del texto poético.

Recent scholarship has revealed the importance of French opéra-comique in the development of the Spanish zarzuela grande, not only as libretto sources, but also with respect to certain musical characteristics. However, the influence of Italian musical forms, though acknowledged by current scholars, has not been investigated in comparable detail. This essay first studies dramaturgical aspects of Olona's adaptation of the French opéra-comique La rose de Péronne (1840)

* Estoy profundamente agradecido a los musicólogos Andreas Giger, Francesco Izzo y Juan José Carreras, así como al director de orquesta Michael Senturia, quienes leyeron borradores anteriores de este artículo, y también a los revisores anónimos que examinaron mi presentación original. Sus perspicaces comentarios y sugerencias resultaron de gran valor para esta versión final.

into the zarzuela grande *El juramento* (1858) in the context of the theatrical conventions prevailing in France and Spain at the time of their creation. Then it develops a methodology for the analysis of the music of the zarzuela grande repertory using concepts developed by Italian opera scholars, as well as considering important 19th century treatises on musical composition by Hilarión Eslava (1860 and 1861), Antoine Reicha (1814) and Bonifazio Asioli (1836). A close analysis of an impressive tri-partite scene complex, N.º 3 in Act I of Joaquín Gaztambide's *El juramento* tests this methodology, identifying Italian and French characteristics as well as distinctly Spanish features.

Keywords: zarzuela grande, *El juramento*, *La rose de Péronne*, Hilarión Eslava, Anton Reicha, Bonifazio Asioli, solita forma, Spanish versification, text setting.

Introducción

El juramento, “zarzuela en tres actos” con libreto de Luis de Olona (1823-1863) y música de Joaquín Gaztambide (1822-1870), se estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 20 diciembre de 1858. La obra tuvo un éxito notable y posteriormente se representó con frecuencia en otras ciudades españolas, así como en Hispanoamérica. Las reseñas del estreno fueron muy favorables con respecto a la música de Gaztambide y las actuaciones de los cantantes, pero algunas expresaron reservas sobre el libreto de Olona¹, quien adaptó una *opéra-comique* francesa titulada *La rose de Péronne*, con libreto de Adolphe de Leuven (1802-1884) y Adolphe d’Ennery (1811-1899), y música de Adolphe Adam (1803-1856). *La rose de Péronne* se estrenó en París en la Opéra-Comique el 12 diciembre de 1840.

El juramento es una obra de alta calidad artística de la primera época de la historia de la zarzuela grande. Ramón Sobrino, en la introducción de su edición crítica de la obra, observa que sigue el formato en tres actos de la zarzuela *Jugar con fuego*, con libreto de Ventura de la Vega (1807-1865) y música de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), que se estrenó exitosamente en el Teatro del Circo de Madrid el 6 octubre de 1851 (Sobrino 2000, XII). Juan José Carreras en el capítulo titulado “La zarzuela isabelina” menciona el impacto innovador de *Jugar con fuego*:

Esta zarzuela, que ampliaba por primera vez el patrón anterior de uno o dos actos a tres, fue entendida en su día como un auténtico acontecimiento fundacional. En sus dimensiones, temática histórica y altura estilística —comedia en verso,

¹ Ramón Sobrino cita las reseñas de *El Diario Español*, *El Día*, *El Clamor Público*, *El Fénix*, *La Iberia*, *El Estado*, *La Independencia*, *La Época*, y *La Crónica* (2000, XV). Si no se indica lo contrario, todas las traducciones al español del inglés, italiano y francés son del autor. Agradezco a mi antiguo alumno el cantante y estudioso colombiano David Guzmán la revisión y mejora de esta traducción al español. Por último, estoy en deuda con Walter Krochmal por su minuciosa y exhaustiva revisión del español en la versión final de este artículo: sus innumerables y detalladas revisiones dieron mayor claridad y elegancia a la redacción final.

dramaturgia y formas italianas (salvo el coro final, típico de la *opéra-comique*)–, la zarzuela adquiriría con esta obra un perfil que permitía imaginarla como alternativa a la ópera italiana (2018, 461).

No se han investigado en igual medida las dos características estilísticas esenciales que Carreras menciona aquí, “comedia en verso” y “dramaturgia y formas italianas”. Con respecto a la primera, algunos estudios recientes han demostrado la importancia de las *opéras-comiques* francesas como fuentes para los libretos, y el cultivo de la “comedia en verso” en la zarzuela. María Pilar Espín Templado explica los orígenes literarios de la zarzuela grande durante esta época:

La zarzuela grande decimonónica, desde un punto de vista literario, parte de los géneros dramáticos del teatro posromántico, puesto que los libretistas eran los mismos dramaturgos que estrenaban las obras de teatro no lírico; por lo mismo, tampoco escapó a la influencia del teatro francés, cuyas traducciones y adaptaciones abundan desde principios de siglo (1996-1997, 57).

En cuanto a las influencias específicas de la *opéra-comique* francesa en el desarrollo de la zarzuela, la tesis doctoral de Isabelle Porto San Martin (2014) “analiza cómo algunos músicos y autores construyeron el repertorio que, paradójicamente, pese a que supuestamente era español, se inspiró en cierto modo en la escena lírica francesa, más concretamente en la ópera cómica². Porto señala también los fuertes lazos con París de algunos compositores españoles de esta época como Rafael Hernando (1822-1888), José Inzenga (1828-1891) y Francisco Asenjo Barbieri³.

Por otro lado, la “dramaturgia y formas italianas” a las que se refiere Juan José Carreras no han recibido una atención equiparable en los estudios sobre la zarzuela grande. Especialistas en la ópera italiana del siglo XIX han escrito extensamente sobre las convenciones formales

² “[...] analyzes the way some musicians and authors constructed the repertoire which, paradoxically, even though it was supposed to be Spanish, was, in certain ways, inspired by the French lyrical stage and more particularly by comic opera” (Porto San Martin 2014, [8]). Véanse también Porto San Martin 2009, 2011 y 2015.

³ Hernando, después de estudiar piano con Pedro Pérez Albéniz (1795-1855), canto con Baltasar Saldoni (1804-1889), y composición con Ramón Carnicer (1789-1855) en el Real Conservatorio de María Cristina en Madrid de 1837 a 1842, se mudó a París en 1843, donde continuó sus estudios avanzados en composición con Michele Carafa, y volvió a España en 1848. Inzenga fue alumno del Conservatorio de París a partir de 1842 y se hizo amigo del compositor Daniel-François Auber; también volvió a España en 1848. Barbieri no estudió en la capital francesa, pero mantuvo larga correspondencia con músicos franceses y, en 1853, viajó a París para consultas relacionadas con el futuro Teatro de la Zarzuela en Madrid, que se inauguró al año siguiente. En cuanto a los autores literarios, Porto San Martin menciona que Ventura de la Vega, autor del libreto de *Jugar con fuego*, se especializó en traducciones y adaptaciones de libretos franceses, particularmente los de Eugène Scribe (1791-1861). Luego, Luis de Olona tuvo contacto profesional y personal con el mundo de la ópera francesa porque fue amante de la cantante francesa Angélique Belnie, tiple del primer reparto en el Théâtre-Français en Madrid (1852-1853); tuvieron un hijo ilegítimo, Louis Charles Olona, que nació el 10 abril 1853, y fue “criado en París bajo los auspicios de su padre” (“élevé à Paris sous les auspices de son père”) (Porto San Martin 2014, 101).

italianas, pero, con la excepción de algunas breves menciones de la *solita forma* para dúos y finales, no he visto intento alguno de analizar a fondo piezas de las zarzuelas grandes desde este punto de vista⁴. Como estudioso de la ópera italiana y recién iniciado en la zarzuela española, inmediatamente me llamaron la atención los trazos italianos de las formas musicales en obras como *Jugar con fuego* de Barbieri y *El juramento* de Gaztambide. Las formas italianas son muy evidentes en esta obra: Gaztambide se vale de ellas en los N.º 3 (el Terceto) y N.º 4 (Final) del primer acto, N.º 6 (Cavatina) y N.º 9 (Dúo) del segundo acto, y N.º 11 (Dúo) del tercer acto.

Dada la formación y experiencia práctica de Gaztambide, no es de extrañar que fuese tan docto en las formas italianas. En el Conservatorio de Madrid estudió con Ramón Carnicer, quien fue maestro del estilo italiano. En 1827, Carnicer había “sucedido a Mercadante como director de la ópera italiana en los teatros Cruz y Príncipe”, y dirigió estrenos de sus propias óperas italianas *Elena e Costantino* (1827) y *Elena e Malvina* (1829) (Stevenson 2001). Tras su llegada a Madrid en 1842, Gaztambide se ganaba la vida tocando el contrabajo en las orquestas del Teatro del Circo, el Teatro de la Cruz y el Teatro del Príncipe, según Antonio Peña y Goñi. En 1844 fue nombrado también director del coro del Teatro de la Cruz. Estos tres teatros se especializaron en montar las óperas italianas de más reciente creación⁵. Con toda su experiencia en el género, Gaztambide conocía sin duda a fondo esta música.

A falta de análisis detallados de la música en la literatura académica sobre este repertorio, propongo investigar hasta qué punto los enfoques analíticos desarrollados en la década de 1970 para el repertorio italiano podrían arrojar luz sobre la música de una obra española como *El juramento*. Intentaré desarrollar una metodología apropiada y evaluarla partiendo de una sola escena del primer acto: el N.º 3. Romanza de María, Romanza del Marqués y Terceto⁶. Esta escena es parte de la exposición de la trama y marca el primer encuentro entre los dos personajes que protagonizan la atracción romántica central de la obra: María y el Mar-

⁴ Juan José Carreras proporciona una breve tabla analítica del final segundo de *Jugar con fuego*, dividiéndolo en secciones musicales según la *solita forma* en su capítulo titulado “La invención de la música española” (Carreras 2018) y Teresa Cascudo presenta una tabla similar para el dúo de Salud y Paco en *La vida breve*, de Manuel de Falla, en el capítulo “Perspectivas modernistas del fin de siglo” (Carreras 2018, 259, 707). Porto San Martín también menciona la *solita forma* en su tesis doctoral, que alude a un análisis comparativo de los finales segundos de *Val d’Andorre* de Halévy, y *Valle de Andorra* de Gaztambide, por un lado, y el final del primer acto de *La Sonnambula* de Bellini por otro (Porto San Martín 2014, 331-381).

⁵ Para el repertorio italiano en estos teatros véase Carmena y Millán (1878). Los detalles sobre la carrera profesional de Gaztambide proceden de Sobrino (2006).

⁶ En la edición crítica de la partitura de orquesta (Sobrino 2006), el título del número es simplemente “El juramento / Número 3”, pero la partitura original para canto y piano lo divide en tres piezas separadas: “N.º 3 Romanza de María”; “N.º 3 bis Romanza del Marqués”; y “N.º 3 ter Terceto”.

qués de San Esteban (con su criado Peralta). Se trata de un complejo escénico inusual y original que comienza con dos romanzas, una para cada personaje, las cuales retratan sus respectivos estados emocionales. La del Marqués añade una segunda voz subordinada a la manera de un *pertichino*⁷. La escena concluye con un terceto en el que interactúan los tres personajes, con una estructura musical dinámica.

En su conjunto, la escena se adapta particularmente bien a mi investigación porque ejemplifica la yuxtaposición de pronunciados rasgos españoles en el tema de la Romanza de María, con la influencia de las prácticas formales del repertorio operístico internacional de la época: francés en los diseños ternarios de las dos Romanzas, e italiano en la *solita forma* del Terceto. El estudio de la escena se basa no solo en las convenciones formales de la ópera italiana del siglo XIX, sino también en varios tratados teóricos de la época: *Traité de mélodie* (1814) de Antoine Reicha (1770-1836)⁸; *Il maestro di composizione* (1836) de Bonifazio Asioli (1769-1832); *Prontuario de contrapunto, fuga y composición* (1860) y *Tratado de composición, parte segunda, de la melodía y discurso musical* (1861), ambos de Hilarión Eslava (1807-1878). Antes del análisis de cada pieza que comprende el N.º 3, explicaré los conceptos teóricos de los tratados más pertinentes para su estudio: Eslava, Reicha y Asioli para el N.º 3. Romanza de María; Eslava para el N.º 3 bis. Romanza del Marqués; y la *solita forma* para el N.º 3 ter. Terceto. Además, este número ilustra a la perfección el carácter de la adaptación que hizo Olona de la fuente original para su propio libreto. Antes de pasar a la parte teórica y analítica del artículo, debemos empezar por considerar con cierto detalle la relación entre el libreto de Olona para *El juramento* y el de *La rose de Péronne*, la *opéra-comique* francesa que lo inspiró, pues dieciocho años y dos tradiciones teatrales nacionales distintas separan las dos obras.

De La rose de Péronne a El Juramento

En su ensayo ya citado al principio del presente artículo, Espín Templado menciona el libreto de *El juramento* cuando trata de la “zarzuela histórica, heredera del drama histórico romántico [...], aquella que sitúa su acción en épocas históricas remotas [...]” (1996-1997, 62). El texto de Olona para *El juramento* pertenece a un grupo de zarzuelas históricas ambientadas en el siglo XVIII (en 1710, véase más adelante); Espín Templado lo clasifi-

⁷ Agradezco a Francesco Izzo por señalarme que el papel de Peralta en la Romanza tiene el carácter de *pertichino*. Este término italiano se refiere a la participación de un personaje secundario en un número vocal solista que, sin embargo, no cambia la función del número como solo para un personaje principal.

⁸ En su libro pionero Andreas Giger (2008, 43-73, 78-87) se refiere a la importancia del tratado de Reicha.

ca entre adaptaciones que “[toman] de una obra algo: argumento, personajes, situaciones, actos” (1996-1997, 69). Al comienzo del libreto impreso Olona escribe esta breve acotación:

Leyendo una ópera cómica francesa titulada *La rose de Péronne*, se me ocurrió tomar de ella el personaje del *Marqués* y hacer una zarzuela nueva. Dicho personaje lo he caracterizado además de diferente modo; y todas las situaciones de mi zarzuela son inventadas por mí, y por lo tanto completamente distintas de las que hay en la ópera cómica francesa (1858, [5]).

En realidad, las conexiones entre estos dos libretos son más profundas de lo que admite Olona, porque la forma general de los argumentos es similar y la mayoría de los personajes de *La rose de Péronne* tiene su contraparte en *El juramento*, como se puede verificar en el cuadro 1:

Cuadro 1. Personajes de *La rose de Péronne* / *El juramento*

Nombre del personaje en <i>La rose de Péronne</i>	Homólogo en <i>El juramento</i>
Le Marquis de Chaulny, capitán de la caballería ligera (tenor)	El Marqués de San Esteban, [capitán de la milicia] (barítono)
Le Chevalier de Vertpignon, amigo del Marquis (tenor segundo)	D. Carlos, [sobrino y heredero del Conde, amigo del Marqués] (barítono)
Balandier, comerciante de guantes y perfumes, [padre de Rosine] (bajo)	El Conde [de Arenal: tío de Don Carlos] (bajo)
Aubry, suboficial del regimiento del Marquis (papel hablado)	El cabo Peralta, [criado del Marqués] (bajo)
Un mensajero del Cardenal de Richelieu (papel hablado)	---
Rosine, hija de Balandier (tiple)	María [hija del mayordomo del Conde, criada por el Conde después de la muerte del padre] (mezzo soprano)
Mariette, su prima, [ama al Chevalier] (tiple segunda)	La Baronesa [de Aguafría, prometida del Conde pero que siente atracción por Carlos] (tiple)
---	Sebastián, [mozo, criado de Conde] (tenor cómico)
Oficiales y soldados del regimiento de la caballería ligera	Oficiales, soldados
Parientes y amigos de Balandier	Aldeanos de ambos sexos

En contraste con el entorno urbano de *La rose de Péronne*, una característica “moderna”, *El juramento* “tiene una ambientación pastoral”, o sea, “tradicional”. Si bien el ejército es presencia constante en la ciudad de Péronne, que aloja una guarnición francesa y está bajo asedio por los españoles, en la quinta del Conde de Arenal “las noticias de la guerra llegan, por así decirlo, con sordina”⁹. Además, a diferencia de la *opéra-comique*, en la cual

⁹ Agradezco estas y otras observaciones a Juan José Carreras en una comunicación privada.

los tres actos se ambientan en interiores, en la zarzuela dos de ellos transcurren al aire libre: el exterior de la casa en el Acto I, y el campamento militar del ejército español en el Acto III. Solo el Acto II tiene lugar dentro de la quinta, en la recámara de María.

Cuadro 2. Escenarios de los dos libretos

<i>La rose de Péronne</i>	<i>El juramento</i>
<i>La acción tiene lugar en Péronne en 1634, bajo el reinado de Luis XIII y durante el ministerio del cardenal Richelieu¹⁰.</i>	<i>La acción en el reinado de Felipe V durante la guerra con los austríacos, 1710¹¹.</i>

Al contrario de lo que afirma, Olona no reinventó todas las situaciones del argumento, sino que a veces las situó en lugares distintos y las desarrolló de forma distinta, como puede comprobarse yuxtaponiendo estas dos sinopsis de la exposición dramática hasta que aparece por vez primera el Marquis / Marqués en el Acto I:

<i>La rose de Péronne</i>	<i>El juramento</i>
<p>ACTO I <i>La perfumería y guantería de Balandier.</i> Mariette se ofrece para atender a los oficiales de caballería ligera, pero ellos solo quieren ver a su prima Rosine. Mariette se pregunta por qué nadie se interesa por ella (N.º 1. Introducción: “Allons, allons à la boutique!”). Balandier se siente feliz por los muchos admiradores que tiene su hija y espera que uno de ellos, el Chevalier de Vertpignon, pueda casarse con ella. El Chevalier mismo entra y pide ver a Rosine. Ella ha soñado que se había casado con un aristócrata con un castillo y numerosos criados. El Chevalier le pide que se case con él; puede asegurarle su amor, aunque no la opulencia con la que sueña (N.º 2. Duetto: “La voilà, quel bonheur!”). Ella lo desanima al explicarle que su primer esposo era viejo y celoso, y ahora quiere uno encantador (N.º 3. Air: “Je veux maintenant un mari charmant”). Le Chevalier espera que su propio padre apruebe el matrimonio. Pero Balandier ha recibido una carta del padre del Chevalier en la que amenaza con enviarlo a la Bastilla si sigue alentando el amor de su hijo por Rosine. Balandier ordena al Chevalier que se vaya, pero el Chevalier insiste en quedarse como cliente que es (N.º 4. Trio: “À la Bastille”). Balandier se lleva a su hija.</p>	<p>ACTO I <i>La entrada de una quinta. Al fondo, un sendero que atraviesa un viñedo. A la derecha la casa, construida con elegante sencillez. A la izquierda, dependencias de la quinta. Árboles aquí y allá.</i> María y los aldeanos saludan al Conde, Carlos, y Sebastián, que vuelven de la caza (N.º 1. Preludio e introducción: “¡Ellos son! ¡No hay duda!”). Carlos y María se aman en secreto y Sebastián está enamorado de María también. Carlos regresa del frente con una herida. Nunca conoció a sus padres, y el Conde lo crio desde su infancia. María es hija de su mayordomo leal; antes de morir, él la dejó al cuidado del Conde. Este último ha tratado de criarla como una señorita, y está agradecido por su compañía. Ahora él mismo está planeando casarse, porque Carlos continuará su carrera militar, y María tendrá un marido. Ambos están asombrados por esta noticia. Sebastián da una orden por escrito a Carlos para que vuelva a su regimiento en Madrid al día siguiente. María teme que Carlos la olvide pronto por la disparidad en sus estratos sociales, pero él promete ser su marido, aunque el mundo entero se oponga. El Conde avisa a Sebastián que se casará con la hermosa joven Baronesa de Aguafría para cancelar una deuda que tiene con ella. No se conocen personalmente, pero él está cansado de su soledad. Sebastián se ofrece a casarse con María y el Conde parece receptivo. Dicha Baronesa</p>

¹⁰ Leuven y d'Ennery (1841, 1): “La scène se passe à Péronne, en 1634, sous le règne de Louis XIII et pendant le ministère du cardinal de Richelieu”.

¹¹ Olona (1858, [3]).

	<p>llega enfurecida porque su carruaje se ha averiado. Quiere volver a Madrid y a su vida elegante pero no puede por su carruaje estropeado (N.º 2. Coro y cavatina de la Baronesa: “¡Torpe! ¡Señora, sosegaos!”).</p> <p>Halagado por la visita inesperada de la Baronesa, el Conde le presenta a Carlos, diciéndole que es su sobrino; ella está turbada por la edad del Conde y siente atracción por Carlos. El Conde la presenta a Carlos como “su tía”, porque se casarán pronto. A Carlos le asombra la diferencia de edades, y le pide a su tío que cuide a María mientras él esté ausente. El Conde revela que ella tendrá un marido pronto: Sebastián. Carlos declara que él ama a María, y le pide permiso a su tío para casarse con ella. El Conde lo rechaza rotundamente: solo puede casarse con una noble rica, y lo desheredará si desobedece. María tiene que casarse con Sebastián ese mismo día. Ella le pide a Carlos que la defienda, pero él dice que será inútil. Sin esperanzas, consiente a regañadientes en casarse con Sebastián.</p>
--	---

La acción dramática en *El juramento* se desarrolla mucho más lentamente que en *La rose de Péronne*, especialmente en las escenas de la exposición. Esto se debe en parte a la participación de Sebastián, personaje que no tiene homólogo en la obra francesa, y de la Baronesa, que se desarrolla de una manera completamente diferente a su homóloga Mariette en la *opéra-comique*. Ambos personajes generan nuevas escenas que alargan el acto.

Con respecto a la construcción del libreto, las dos obras reflejan las características del género teatral de la época en que se crearon y estrenaron. No sorprende que en vista de su fecha (1840), el libreto de Dennery y de Leuven para *La rose de Péronne* exhiba características del método elaborado por Eugène Scribe para una *pièce bien faite*, o por extensión, un *livret bien fait* en sus *opéras-comiques* de la época. Dan Rebellato define el primer término así:

Una *pièce bien faite* se basa característicamente en un secreto conocido solo por algunos de los personajes y por lo general compartido con el público, un personaje que intenta mantenerlo oculto u otro que intenta descubrirlo. A la exposición inicial normalmente siguen altibajos en la fortuna de los personajes y todo conducirá a la *scène à faire* (generalmente traducida como “escena obligatoria”), en la que los personajes se enfrentan con esta información. Las cadenas de hechos y el desenlace deben ser todos lógicos y plausibles. La estructura general también debe repetirse en cada acto (2003)¹².

¹² “A well-made play is characteristically based on a secret known only to some of the characters and usually shared with the audience, one character trying to keep it hidden or another trying to uncover it. Initial exposition is normally followed by ups and downs in the characters’ fortunes, and all will lead to the *scène à faire* (usually translated as ‘obligatory scene’) in which the characters confront each other with this information. The chains of events and the dénouement must all be logical and plausible. The overall structure should also be repeated in each act” (Rebellato 2003). Para más información sobre el término *scène à faire*, véase Stanton 1957, xii-xiii; para el término *livret bien fait*, véase Longyear 1962-1963; y más recientemente Iki 2004.

En *La rose de Péronne* este secreto es el castigo impuesto por el cardenal Richelieu al Marquis por haber matado a su rival, el Conde de Gordes, en un duelo: a saber, que debe dejarse matar en el campo de batalla dentro de tres días. La trama del duelo y la sentencia del Cardenal es parte del *antefatto*, y al principio de la ópera solo el Marquis y el Cardenal saben de ellas.

En la primera entrada del Marquis en el Acto I/9, habla con el Chevalier y alude al secreto, pero sin revelarlo. El secreto entonces se convierte en el mecanismo a través del cual el Marquis pretende ayudar a su amigo el Chevalier a casarse con Rosine. Si él mismo se casa con Rosine, una vez que muera, ella heredará sus títulos de nobleza y su fortuna y el padre del Chevalier ya no se opondrá a que su hijo se case con Rosine, que ya pertenece a la burguesía. Sin embargo, el Marquis no le explica su plan al Chevalier hasta después de haberse casado con Rosine. Comienza a revelar su secreto al Chevalier en el acto I/13-14, pero lo interrumpe la llegada de Aubry. La trama llega a un punto crítico (I/13-15) cuando se firma el contrato matrimonial entre el Marquis y Rosine.

Esta escena de clímax funciona a modo de un *quid pro quo*, que el *Dictionnaire de l'Académie française* define como “Un malentendido que consiste en tomar una persona o cosa por otra, y crear una situación confusa y enredada”¹³. Aquí, el *quid pro quo* es la boda de Rosine con el Marquis, la pieza central de su plan para ayudar al Chevalier. Puesto que este último desconoce las intenciones del Marquis, interpreta la boda como una traición. Para Rosine es el cumplimiento sorprendente de un sueño que había descrito al Chevalier en I/6, en el que se había casado con un noble rico. Para Balandier representa el ascenso de su hija a la nobleza, un honor para él también. La escena es el clímax del acto I.

El investigador Rey M. Longyear ha señalado que las escenas de clímax de Scribe suelen tener una construcción tripartita: “(1) la *scène à faire*, en la que la atención del público se centra en un personaje [...] que resuelve o aumenta la intriga¹⁴; (2) el establecimiento definitivo de la ascendencia del héroe o del villano; (3) un desenlace, que en el último acto muestra que las intrigas finalmente se han resuelto y que en los actos anteriores sirve como puente entre un acto y el siguiente¹⁵”.

¹³ *Dictionnaire de l'Académie française, 9ème édition*, <http://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9Q0296>: “Quiproquo: Méprise qui consiste à prendre une personne, une chose pour une autre et crée une situation confuse, embrouillée”.

¹⁴ Dennis Kennedy ha definido la *scène à faire* como “una confrontación a gran escala y emocionalmente cargada entre fuerzas opuestas que aclara las relaciones y revela, a menudo en un foro público, deseos previamente ocultos de los personajes principales, lo que lleva al desenlace” (Kennedy 2003).

¹⁵ “(1) [...] the *scène à faire*, in which the attention of the audience is focused on one character [...] who either resolves or thickens the intrigue; (2) the definite establishment of the ascendancy of either the hero or the villain; (3) a *dénouement*, which in the last act shows that the intrigues have finally been resolved and which in the earlier acts serves as a continuation from one act to another” (Longyear 1962-1963, 183).

La *scène à faire* al final del primer acto de *La rose de Péronne* tiene lugar en I/13. Al enterarse de que el Marquis está a punto de casarse con Rosine, el Chevalier lo acusa de traición. En la segunda fase (I/14), aunque el Marquis intenta aclarar la situación a su amigo, la llegada de Aubry y otros oficiales se lo impide en ese momento. Durante la escena I/15, el Chevalier protesta públicamente por la boda, denuncia al Marquis y se ve escoltado a la fuerza de regreso a la guarnición por Aubry y sus hombres. Su eliminación es una *peripeteia* que lleva a un giro de fortuna en los dos personajes con el Marquis en ascendente y el Chevalier, por el momento, en descenso. La tercera etapa es el desenlace con la firma del contrato matrimonial, que sirve de antesala a las escenas en las recámaras nupciales del acto II.

El Marquis no consigue revelar la historia de su secreto al Chevalier hasta II/5; esta es también la primera vez que el público lo descubre. La resolución de este secreto viene con la entrega del perdón del Cardenal por su mensajero (II/7), que tanto el Marquis como el Chevalier escuchan. Sin embargo, en II/6, antes del indulto, el Marquis ya había ordenado a Aubry que transmitiera su desafío al campamento español.

En el acto III/6 Aubry informa al Marquis que ha transmitido el desafío y que sus enemigos lo están esperando. A pesar del indulto del Cardenal, el Marquis resuelve ejecutar la sentencia original pues su honor está en juego y ha traicionado a su amigo el Chevalier. En III/8, el Marquis quiere revelarle su secreto a Rosine, pero Aubry regresa, y el Marquis se despide de ella. En la siguiente escena (III/9) el Chevalier le da a Rosine la carta del Marquis, revelándole todo, y ella queda desolada; no obstante, poco después (III/12) regresa el Marquis, habiendo conducido a sus tropas a la victoria.

En cuanto a la dramaturgia, el libreto de Olona para *El juramento* no elimina las características del *livret bien fait* de su fuente, pero la obra en conjunto tiene un carácter muy distinto que, sin duda, refleja la influencia de la tradición teatral española. En el mismo artículo sobre el género de la “zarzuela histórica” antes citado, Espín Templado escribe: “La mezcla de personajes nobles con los del pueblo, exactamente igual que sucedía en las zarzuelas de asunto histórico extranjero, conlleva la popularidad asegurada, además de fomentar en el pueblo el sentimiento de ser necesario a la nobleza para un mejor gobierno del país” (Espín 1996-1997, 64). Además, se pueden encontrar características de la alta comedia en el libreto de *El juramento*. A propósito de esto, David T. Gies escribe: “Como dijo Antonio Ferrer del Río en su respuesta al discurso inaugural de [Tomás Rodríguez] Rubí a la Real Academia [el 17 de junio de 1860], el teatro debe enseñar a los hombres a ser libres, fuertes, generosos, ennoblecidos por la verdadera virtud, rectos y magnánimos, que es precisamente lo que la alta comedia trató de hacer” (Gies 1994, 234).

De hecho, el ritmo más lento del drama en *El juramento* es en parte resultado de una mayor profundidad de caracterización, particularmente en el tratamiento del “secreto” y del triángulo amoroso entre María, Carlos, y el Marqués.

En *El juramento*, la tan importante narración del Marqués en el acto II/4 sobre las circunstancias que llevaron a su sentencia fatal es, en gran parte, una simple traducción de la escena paralela II/5 en *La rose de Péronne*. Ambos textos relatan cómo el Marquis / Marqués en una visita sorpresa a su amada por la noche la encuentra con un conde rival, a quien desafía en duelo y mata¹⁶. Su castigo también es sustancialmente el mismo: se salva de la humillación de que lo desciendan de rango frente a sus tropas, pero en *La rose de Péronne* se le exige que se deje matar dentro de tres días, mientras en *El juramento* el plazo es de cuarenta días. Olona, no obstante, realza su importancia con un detalle vital que diferencia su versión de la escena entre el Marquis y el Chevalier en la *opéra-comique* (1858, 56):

MARQUÉS: No pudiendo perdonarme la vida... me propuso dejar intactos mi honor y mi nombre... pero con una condición...

CARLOS: ¿Cuál?

MARQUÉS: La de que, en el término de cuarenta días, me hiciera yo matar noblemente en el campo de batalla... combatiendo contra los austríacos...

CARLOS: ¡Cielos! ¡Y tú aceptaste!

MARQUÉS (*Solemnellement.*): Lo juré sobre los santos Evangelios.

CARLOS: ¡Lo juraste!

MARQUÉS: Yo preferí morir como soldado y no como asesino.

A diferencia del Marquis en *La rose de Péronne*, aquí el Marqués tiene una opción con respecto a su sentencia: que le aplique la pena de muerte el Estado, o se deje matar en batalla. Él no solo toma esa decisión, sino que también hace un juramento sagrado de cumplirla. No es casualidad que este juramento se convirtiera en el título del libreto.

El conflicto central, que es el juramento y que se resuelve por la vía del indulto, se trata de forma muy distinta en los dos libretos. En *La rose de Péronne*, el momento de esta noticia crucial parece completamente artificial, hasta forzado. El enviado del cardenal Richelieu se lo comunica tanto al Marquis como al Chevalier (II/7) ya cuando el Marquis y Rosine han firmado el contrato matrimonial (I/15) y el Marquis ha ordenado a Aubry que transmita su desafío al campamento español (II/6), pero antes del acto II/10, la escena en la que el Marquis estará solo con Rosine.

Dos de las reseñas del estreno de *La rose de Péronne* en la prensa de París señalaron “la crudeza e inverosimilitud de varias situaciones” (Berlioz 1840, 1), y “tal *imbroglio*, cuyos detalles sin embargo son divertidos” (Specht 1840, 629)¹⁷. En la misma reseña Specht escribió:

¹⁶ Véase Leuven y d'Ennery (1841, 15) *La rose de Péronne*, acto II, escena 5; y Olona (1858, 56) *El juramento*, acto II, escena 4.

¹⁷ “On a sifflotté la crudité et l'in vraisemblance de plusieurs situations [...]” (Berlioz 1840, 1); “[...] offrait un pareil imbroglio dont les détails sont pourtant assez amusants [...]” (Specht 1840, 629).

Después de haber formulado así este plan excéntrico, tan excéntrico que ni los caballeros excéntricos de este siglo han imaginado nada similar, [el Marquis] Chauny [sic] recibe a la señora marquesa, a quien acompañan las doncellas de honor. La mujer, que tiene algo de experiencia, se asombra al encontrar un marido que solo habla del tiempo. Invita a su marido a quitarle un collar, una bufanda, un alfiler que la lastima. Chauny [sic] no puede evitar conocer así en detalle a su efímera esposa, y se conmueve pese a su heroica resolución. “El bribón se calienta”, diría Don Juan (1840, 629)¹⁸.

Esta misma escena es claro ejemplo también de lo que Anselm Gerhard ha descrito como un aspecto de “voyeurismo” en la *grand opéra* de París durante la primera mitad del siglo XIX: “El *ballet* no fue la única instancia en que la Ópera puso encuentros íntimos a la vista de personas que no tenían justificación ninguna para estar allí. Es convención dramaturgical común de las óperas citadas que las escenas cruciales las presencien clandestinamente otros personajes desde una habitación vecina” (Gerhard 1998, 133–134)¹⁹.

La introducción prematura del indulto en el acto II de *La rose de Péronne* causa problemas graves en el hilo de la trama y su resolución final. Olona, por otra parte, resuelve estas cuestiones retrasando el perdón hasta el final de la zarzuela (III/9), cuando Carlos le explica al Marqués que la Baronesa, inspirada por el cielo, reveló el secreto del Marqués arrodillada ante el Rey y logró así que revocase su terrible dictamen. Incluso entonces, el Marqués le pide a Carlos que le diga al Rey que acepta su indulto, pero que no puede vivir porque ha traicionado a Carlos. Solo cuando se le asegura que todos lo han perdonado y María se adelanta un paso y se dirige a él como “¡Esposo! ¡Esposo mío!” (Olona 1858, 88), el nudo central del drama, el juramento, finalmente llega a una resolución satisfactoria.

Con respecto a la caracterización en sendos libretos, la representación de los dos personajes principales que protagonizan la atracción romántica es reveladora. El sueño de Rosine en el primer acto revela que, a pesar de ser rica, ella desea elevar su rango social casándose con un aristócrata; las garantías de amor del Chevalier caen en oídos sordos. El interés de ella se anima cuando él menciona a su amigo el Marquis de Chaulny, a quien ella admira hace tiempo, pero no ha conocido, y de quien comenta en el acto I/7: “¡Ah! La mujer a quien él elija por esposa será verdaderamente feliz²⁰”. En cuanto

¹⁸ “Après avoir ainsi développé ce plan excentrique à tel point que les excentriques gentilshommes de ce siècle n’en ont jamais imaginé un semblable, Chauny [sic] reçoit madame la marquise que lui amènent les demoiselles d’honneur. La dame, qui a de l’expérience, s’étonne de trouver un mari qui ne lui parle pas d’autre chose que de pluie et de beau temps. Elle invite son marquis à lui ôter un collier, un fichu, une épingle qui la blesse. Chauny [sic] ne peut s’empêcher de connaître ainsi en détail son épouse éphémère, et s’émeut, malgré son héroïque résolution. *Il birbo si riscalda*, dirait Don Juan”.

¹⁹ “The ballets were not the only scenes in which the Opéra opened intimate encounters up to the gaze of those who had no business to be there. It is a common dramaturgical convention of the operas under discussion that crucial scenes are observed clandestinely by other characters from a neighboring room”.

²⁰ De Leuven y d’Ennery (1841, 5): “Ah! celle qu’il choisira pour femme sera bien heureuse...”.

al Marquis, es muy significativa su opinión paternalista de Rosine cuando la describe al Chevalier (II/8) como “una mujer burguesa, una plebeya [...] una mujer a la que apenas conozco... una provinciana creída, desabrida²¹”.

En *El juramento*, María y el Marqués son retratados con mucha más profundidad desde el principio, reflejando las cualidades de carácter más propias de las altas comedias ya mencionadas. Si bien María es plebeya, el Conde le ha dado una educación de noble. Ella se comporta digna y respetuosa con el Marqués desde su primer encuentro y nota su tormento interior inmediatamente. Cuando el Marqués la ve por primera vez, se enfrenta a su propia muerte inminente con valentía al deleitarse con la belleza del paisaje. Con todo, es capaz de responder al sufrimiento de María con auténtica empatía. Además, es muy significativo que las escenas más importantes de su historia de amor sean cantadas en lugar de habladas, como en su primer encuentro en el N.º 3 del acto I, la escena en que se enamoran en el acto II (N.º 8. Dúo del Piano) y su reencuentro en el acto III (N.º 12. Dúo de María y el Marqués y N.º 13. Final, en los que vuelve la música del Terceto del N.º 3).

En resumen, la adaptación de Olona del libreto de *La rose de Péronne* fue mucho más que una simple traducción. Si bien se adhirió, tomando cierta licencia, a las características del *livret bien fait* del original, alteró fundamentalmente su dramaturgia a través de una mayor complejidad en la trama y profundidad de la caracterización. La partitura de Gaztambide parece inspirada en un interés paralelo por contrastar características genéricas en el dominio musical, particularmente entre diseños formales franceses e italianos, y el sabor español en las características melódicas y rítmicas de algunos pasajes. A un análisis detallado de estos aspectos musicales, y cómo operan en el N.º 3 de *El juramento*, nos dirigimos ahora.

N.º 3. Romanza de María: el discurso musical y la musicalización de la letra

El N.º 3. Romanza de María, Romanza del Marqués y Terceto no tiene equivalente verdadero en *La rose de Péronne*. Esta escena juega un papel central en la exposición dramática de la zarzuela. Como indica el título, consta de tres partes distintas, en realidad publicadas por separado como

²¹ “[...] une bourgeoise, [...] une roturière... [...] une femme que je connais à peine... quelque mijaurée provinciale, sans esprit...”. Es verdad que más tarde, en III/5, el Marquis cambia su opinión de ella: “Yo no conocía la gracia de su espíritu... pero tanta belleza ha cautivado mi alma, ha trastornado mi razón... y entonces, justo ahora, su resignación, tan noble y sumisa al mismo tiempo... todo esto me deleita, ¡me transporta!” (Ennery 1841, 23): “Je ne connaissais pas la grâce de son esprit... mais tant de beauté a subjugué mon amé, bouleversé ma raison... et puis, tout à l’heure, cette résignation si noble et si soumise à la fois... tout cela me ravit, me transporte!” (Ennery 1841, 17).

N.^{os} 3, 3 bis, y 3 ter en la partitura original para canto y piano, aunque se interpretan una tras otra sin pasajes de diálogo como enlace entre ellas. Durante el número musical prolongado, María reacciona a los hechos anteriores, tan devastadores para ella, en una apasionada Romanza en Si bemol menor. Entonces el Marqués de San Esteban, capitán de milicia, llega a escena acompañado por su criado Peralta y, al principio, María no los ve. El Marqués, en su Romanza en Si bemol mayor –en la que Peralta también tiene papel de *pertichino*– se regocija con el clima soleado y el hermoso paradero adonde ha llegado, aunque da a entender también que algo lo agobia. Al descubrir a María, que acaba de levantarse del banco donde estaba sentada, se acerca a ella y le pide hospitalidad, comenzando el Terceto.

El análisis siguiente se centra en los detalles de la construcción melódica, en cómo está musicalizado el texto poético y en la estructura tonal de la Romanza de María usando conceptos y terminología desarrollados en tratados de composición españoles, franceses e italianos del siglo XIX. A continuación, se examinarán de forma más breve algunas cuestiones formales más amplias en la Romanza del Marqués y el Terceto.

Para el análisis de la Romanza de María, el tratado más importante es el de Hilarión Eslava titulado *De la melodía y discurso musical* (Madrid 1861). Será útil repasar brevemente los conceptos y terminología del tratado antes de empezar con el análisis. En este tratado la influencia del *Traité de mélodie* de Antoine Reicha (París 1814) es evidente, pero al mismo tiempo ambos tratados difieren en aspectos esenciales. Primero, los ejemplos musicales de Eslava son de compositores del repertorio belcantista como Rossini, Bellini, Donizetti, Pacini y el autor mismo, a diferencia de los compositores de finales del siglo XVIII en el tratado de Reicha. En segundo lugar, si bien Eslava adopta un enfoque jerárquico similar a la organización de las melodías, con terminología análoga, construye un mayor número de categorías, algunas de las cuales no tienen el mismo significado que las equivalentes en la teoría de Reicha. Podemos ilustrar esto con un cuadro comparativo:

Cuadro 2: La jerarquía de la construcción melódica en Reicha y Eslava

Reicha (1814)	Eslava (1861)
–	<i>Pieza</i> : “un todo completo; consiste de una sola melodía, en varias de ellas, o en el conjunto de ideas, de las que unas son verdaderas melodías, y otras cuyo principal interés es la armonía”.
–	<i>Período</i> : “la reunión de varias frases que concluye en cadencia perfecta o semicadencia bien determinada”.
<i>Período</i> : “compuesto de diseños distintos y de miembros diferentes. Su cadencia es perfecta, o tres cuartos de cadencia (que se puede llamar cadencia perfecta relativa al tono)”.	<i>Frase</i> : “una idea musical que consta generalmente de cuatro, seis u ocho compases, y concluye con una cadencia más o menos decisiva según el lugar que ocupe en el período”.

<i>Miembro de un período</i> : “compuesto de uno o más diseños, debe hacer un ritmo, y formar una semicadencia”.	<i>Miembros</i> : “las dos partes o pasajes en que se dividen generalmente las frases”.
<i>Ritmo</i> : “extensión o número simétrico y comparativo de miembros melódicos. Puede tener todas las cadencias menos el cuarto de cadencia”.	<i>Principio rítmico</i> : “la división del discurso musical en varias partes simétricamente dispuestas, y en la estructura y regularidad de las frases y de sus cadencias”.
<i>Diseño melódico</i> : “una idea separada por un cuarto de cadencia, y de la cual dos o tres pueden formar un miembro, mismo este que debe formar una semicadencia” (Reicha 1814, 31) ²² .	<i>Fragmentos</i> : “las pequeñas porciones en que se dividen comúnmente los miembros de frase.” <i>Giros</i> : “las bajadas y subidas de la voz con que se forman los fragmentos más pequeños de las frases” (Eslava 1861, 9-10).

La diferencia más notable entre las dos columnas es que Eslava añade un término que Reicha no usa en absoluto: “frase”, que Eslava equipara con la palabra “période” de Reicha. Eslava se reserva la designación de “período” para un nivel superior de organización²³.

Con respecto a la terminología analítica, Eslava insiste en la analogía entre la música y la poesía y proporciona ejemplos de cadencias melódicas que se corresponden con las terminaciones de versos agudos, llanos y esdrújulos del texto poético. A diferencia de Reicha, que se centra casi exclusivamente en las cadencias melódicas, Eslava considera también la relación de estas con las cadencias armónicas, clasificándolas en cadencias perfectas, imperfectas, semicadencias, plagales, interrumpidas, y pequeñas cadencias, que describe así:

Cadencia perfecta melódica es el reposo que sobre la cadencia armónica hace la voz al final de una frase, concluyendo con terminación aguda.

Cadencia imperfecta melódica es el reposo que sobre la cadencia perfecta o imperfecta armónica hace la voz al final de una frase, concluyendo en la 3.^a o 5.^a del tono con terminación aguda o llana, o en la tónica con terminación solamente llana.

Semicadencia melódica es el reposo que sobre la semicadencia armónica hace la voz en la domina[n]te, en su 3.^a o en su 5.^a al final de una frase, concluyendo con terminación aguda o llana.

²² *Période*: “composée de différens dessins et de différens membres. Sa cadence est finale, ou bien d’un trois quarts de cadence (qu’on peut appeller cadence parfaite relative au ton)”. *Membre d’une période*: “composé d’un seul ou de plusieurs dessins, doit faire un rythme, et former une demi-cadence”. *Rythme*: “étendue, ou nombre symétrique et comparatif des membres mélodiques. Il peut avoir toutes les cadences, hors le quart de cadence”. *Dessin mélodique*: “petite idée séparée par un quart de cadence, et dont deux ou trois peuvent former un membre, qui doit former lui-même une demi-cadence”.

²³ “[...] Hasta ahora los preceptistas músicos se han desentendido de la división más esencial e importante del discurso musical, que son esos grandes trozos, que yo llamo *períodos*, y a que ellos no dan nombre alguno. [...] Yo llamo miembro de frase a lo que ellos llaman frase; y solo convengo con ellos mismos en el nombre cuando la frase tiene un solo miembro. Yo denomino frase de dos miembros a lo que ellos llaman período, reservando este nombre para esos grandes trozos que se componen de varias frases [...]” (Eslava 1861, 46).

Cadencia *plagal* melódica es el reposo que sobre la cadencia plagal armónica hace la voz al final de una frase, concluyendo en la tónica, en su 3.^a o en su 5.^a, sea con terminación aguda o llana.

Las cadencias *interrumpidas* y las *pequeñas cadencias melódicas* siguen el mismo orden que las armónicas de los mismos nombres, concluyendo con terminación aguda o llana (1861, 17-19).

En relación con la construcción de la frase musical, Eslava especifica que hay tres formas: la *ordinaria*, la *extraordinaria*, y la *mixta*: “La forma ordinaria de la frase es la que se divide en dos miembros iguales en duración, subdividiéndose generalmente cada uno de estos en dos fragmentos, también iguales. El número de compases de la frase ordinaria es comúnmente ocho, el de cada miembro cuatro, y el de cada fragmento dos [...]” (Eslava 1861, 21).

Como ejemplos de la forma ordinaria de las frases, Eslava proporciona dos, de Pacini y Donizetti, de los que reproducimos este último (ejemplo 1).

Ejemplo 1. Donizetti: Lucia de Lammermoor (Eslava 1861, 22)

En este ejemplo, Eslava utiliza tres signos distintos para señalar las terminaciones de las subdivisiones musicales: signo 1) + para la terminación de un *fragmento*; signo 2) ⊕ para la de un *miembro*; y signo 3) ⊙ para la de cada *frase*. Comenta sobre el ejemplo:

[...] una frase [...] que consta de 16 compases dividida en dos miembros de a 8, cada uno de estos en dos fragmentos de a 4 [...]. En esta frase hay que notar dos cosas: 1.^a, que el primer fragmento del 2.^o miembro es repetición íntegra del 1.^o del primer miembro, lo cual es bastante común en la forma ordinaria de la frase; 2.^a, que entre el fin del primer miembro y principio del segundo hay unas notas, que se llaman *de complemento*, que se hallan en el acompañamiento, y que conducen a la repetición del primer fragmento [...] (Eslava 1861, 22).

Eslava define una frase extraordinaria como aquella que está compuesta por “dos miembros de tres compases cada uno” (ejemplo 2).



Ejemplo 2. Eslava, frase en “forma extraordinaria” (Eslava 1861, 25)

La frase de forma mixta consta también de seis compases, pero se divide en cuatro más dos, y no en tres más tres compases.

Además, Eslava (1861, 31, 33 y 35) describe tres formas excepcionales en las que se pueden modificar las frases musicales: las *adiciones* (*anteriores*, *interiores* y *posteriores*); las *supresiones* y las *suposiciones*.

No escribe nada en su tratado sobre cómo se musicaliza un texto poético, remitiendo a sus lectores a las observaciones sobre este tema al último capítulo de *Prontuario*, titulado “Conocimientos de metrificación aplicados a la composición musical”. En este último, partiendo de consideraciones más generales Eslava enumera tres preceptos que han de guiar al compositor en la creación de música para un texto poético:

- 1) que la música exprese el sentimiento propio de la letra:
- 2) que, en la repetición de conceptos y palabras, que sí puede hacerse, no se contraríe el sentido de la letra ni se repitan palabras aisladas que nada expresen por sí solas:
- 3) que se respete la prosodia o acentuación propia de las palabras, cuidando que las sílabas largas o acentuadas caigan en partes fuertes del compás, y las breves o inacentuadas en partes débiles (1860, 44, 45).

Con respecto a la forma musical de la Romanza de María, algunas de las definiciones de Eslava (1860, 28) pertenecientes al “género lírico” –también de su *Prontuario*– son relevantes. Define la *canción*, *romance* o *romanza* como “Canción: una pieza de canto a solo, que consta de uno o dos períodos, precedida algunas veces de un breve prelude, y que puede tener al fin una pequeña coda [...]”. Hay dos tipos: la “jocosa” y la “seria”. La primera “consta generalmente de un solo período”, pero la segunda “[de] dos períodos y coda, y algunas veces también de un tercer período de *da capo* o de repetición parcial o total del primero”. “Romance” o “romanza” es “como la canción seria que acaba de definirse, pudiendo ser precedida de un recitado simple u obligado”.

La Romanza de María ejemplifica la canción seria / romanza en la clasificación de Eslava. Consta de tres períodos, con un breve prelude y una coda corta. El tercer período es una repetición modificada de la letra y la música del primero, y el segundo período musicaliza los versos del cuarte-

to independiente con música contrastante para que la forma general sea ternaria (forma más típica de las arias francesas que no de las italianas durante esta época).

El estilo musical de esta Romanza incluye muchas de las características que Juan José Carreras (2018, 200) ha descrito como “la retórica pintoresca del hispanismo musical –la exuberante ornamentación melódica con tresillos, el énfasis en la cadencia frigia o andaluza, la repetición insistente de una misma nota con apoyatura superior o inferior, la segunda aumentada acentuada en la melodía, la preferencia por los ritmos ternarios y las hemiolas– [...]”. De hecho, la línea melódica de la sección **A** de la Romanza de María tiene un parecido sorprendente con el “Canto gitano” andaluz que publicó José Inzenga en *Ecos de España* (1874) (ejemplo 3)²⁴.

Andantino

The image shows a musical score for 'Canto gitano' by José Inzenga. It is marked 'Andantino' and is in 6/8 time. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line (Canto) and the piano accompaniment (Piano). The piano part has a repeating rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The vocal line has a long note followed by a rest, then the word 'Per'. The second system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'mi - ta la Vir - gen - pon - gas tu que - rer -' and ends with a double bar line. The piano part continues with the same rhythmic pattern.

Ejemplo 3. José Inzenga: “Canto gitano”, *Ecos de España* [Inzenga 1874], 24)

Tanto el “Canto gitano” como la sección A de la Romanza de María tienen notas largas en el quinto grado del acorde de dominante, con adornos encima y debajo de ellas, seguido de la nota del mismo acorde con figuración ornamental similar, todo superpuesto a una prolongación del

²⁴ Nikolai Rimsky-Korsakov usó esta misma canción en su famosa pieza sinfónica *Capriccio espagnol* (1887), en el cuarto movimiento, titulado, exactamente como en su fuente, “Canto gitano”.

acorde de dominante no resuelto, con inflexiones frías de la apoyatura al quinto grado en el acompañamiento, armonizadas por una inversión del acorde de séptima del submediante²⁵.

El pronunciado carácter español de la música de la Romanza de María tiene una función dramática, pues sirve para delinear su rango social de plebeya. La Romanza del Marqués, que sigue inmediatamente después a la de María, está en la tonalidad paralela de Si bemol mayor, y tiene un carácter más ponderado, acorde con su noble rango y profesión militar.

Antes de comenzar con el análisis musical, será útil ver la letra de la pieza que se puede representar como sigue (cuadro 3).

Cuadro 3. N.º 3. Letra de la Romanza de María, El juramento²⁶.

1 x [7-5-7-5] = cuarteto

1) N.º de verso	2) Letra	3) Métrica	4) Terminación, rima	5) Acentos
1	¡Ah! Yo me vi_en el mundo	heptasílabo	ll, l	1, 4, 6
2	desamparada,	pentasílabo	ll, as: a-a	4
3	y_en el amor abrigo	heptasílabo	ll, l	4, 6
4	buscó mi alma ²⁷ .	pentasílabo	ll, as: a-a	2, 4

1 x [5-7-5] = terceto

5	¡Pobre_alma mía!	pentasílabo	ll, as: i-a	1, 4
6	¡Olvida tu_esperanza!	heptasílabo	ll, l	2, 6
7	¡Tu_amor olvida!	pentasílabo	ll, as: i-a	2, 4

1 x [6-6-7-7] = cuarteto

8	Huér fana y_escrava,	hexasílabo	ll, l	1, 5
9	sin poder amar...	hexasílabo	ag, as: a	3, 5
10	¡vivir es mi martirio!	heptasílabo	ll, l	2, 6
11	¡morir, mi libertad!	heptasílabo	ag, as: a	2, 6

²⁵ Por supuesto, el libro de Inzenga no puede haber sido la fuente para la melodía de Gaztambide debido a la fecha de publicación. Sin embargo, es posible que Gaztambide tuviera conocimientos de la melodía folklórica real. En *Ecos de España*, naturalmente, los acompañamientos para el piano son del mismo Inzenga, pero es interesante notar que los acompañamientos de las dos melodías –el “Canto gitano” y la Romanza de María– son similares en cuanto a su significado armónico.

²⁶ El tema de la diferencia entre la versificación italiana y la española es demasiado complejo para tratarlo aquí. Para la versificación italiana un texto útil es Alberto del Monte (1968); para la española véase Tomás (1975, 39-66, 75-87, 95-137). Tratados importantes del siglo XIX sobre la versificación española incluyen: Masdeu (1801), Mas (1843); Bello (1862); Madiedo (1859) y Príncipe (1862).

²⁷ Se podría esperar aquí una elisión entre “mi” y “alma”, pero eso rompería el patrón de longitud de verso en la estrofa. Además, la primera sílaba de “alma” es la desinencia del verso, y Gaztambide la establece como tal musicalmente, anulando la elisión.

El cuadro representa gráficamente la organización verbal de la letra. Leyendo de izquierda a derecha, la columna 1) da el número de verso; 2) el texto del verso, con las sílabas acentuadas en negrita; 3) el metro poético con los términos españoles: heptasílabo (7), pentasílabo (5) y hexasílabo (6). En la columna 4) las abreviaturas se refieren al tipo de la terminación del verso: “ll” = llano, con el acento principal en la penúltima sílaba, y “ag” = agudo, con el acento principal en la última sílaba²⁸. Las abreviaturas “l” = libre, es decir, sin rima, y “as” = asonancia; las indicaciones “a-a” en el primer cuarteto, “i-a” en el terceto, y “a” en el cuarteto final se refieren a las vocales que constituyen la rima asonante; los números en la columna 5) indican sobre qué sílabas recaen los acentos primarios y secundarios; el primario es siempre el último en el verso (la sexta en un verso de 7 sílabas, la cuarta en uno de 5 sílabas, y la quinta en uno de 6 sílabas).

La disposición del cuadro 3 da a entender que la letra está organizada en tres estrofas (un cuarteto, un terceto, y otro cuarteto), pero en realidad las dos primeras constituyen una sola: una seguidilla. Julián Romea describe una seguidilla como “una estrofa de siete versos, unos de siete sílabas, y otros de cinco, con asonancia, dividida en un cuarteto y un terceto. [...] El primer verso y el tercero del cuarteto, que son los de siete sílabas, son libres. El segundo y el cuarto, que son los de cinco sílabas, es donde está la asonancia. El segundo, que es el de siete, es libre” (1859, 105)²⁹.

El cuarteto final de la letra de esta Romanza es independiente de la seguidilla y tiene una construcción métrica distinta: dos versos de seis sílabas seguidos de dos de siete³⁰. Pero, así como ocurre en el primer cuarteto, los versos primero y tercero son libres, y los versos segundo y cuarto riman en asonancia.

En cuanto al contenido poético, en el cuarteto de la seguidilla María reflexiona sobre su estado emocional pasado, antes de los hechos recién acaecidos. Sin duda por su estado pobre y humilde, se sentía indefensa en el mundo, y su alma buscó refugio en el amor por Carlos. En el terceto, ella reconoce su estado actual ahora que ha perdido a Carlos y debe casarse con Sebastián, e implora a su corazón que olvide su amor y esperanzas. El último cuarteto aborda su futuro: como huérfana y esclava no tiene derecho a desobedecer al Conde, y su matrimonio con Sebastián, a quien no ama, le causará una angustia de la que solo la muerte la liberará. La construcción poética de la letra se proyecta perfectamente con su contenido emocional: el cuarteto = el pasado; el terceto = el presente; y el otro cuarteto = el futuro.

²⁸ Los términos son equivalentes, respectivamente, a *piano* y *tronco* en la versificación italiana.

²⁹ Aunque Romea no lo menciona, en una seguidilla hay una nueva rima asonante para el terceto, y ese es el caso en la Romanza de María.

³⁰ Con respecto a la combinación de heptasílabos con hexasílabos, Tomás (1975, 76) escribe que esos dos metros “se asocian con dificultad. Fue quedando excluida la combinación 7-6-7-6 de las antiguas seguidillas, aun recordada en la lírica popular”.

Como ya se indicó anteriormente, la forma musical global de la romanza es ternaria, un diseño típicamente francés. La forma en que se musicaliza la letra enfatiza esta forma: la sección A se basa en la seguidilla, la B en el cuarteto independiente, y la A' de nuevo en la repetición de la seguidilla. El plan tonal general refuerza el diseño temático: el material temático de la sección A se desarrolla partiendo de una prolongación no resuelta de la dominante de Si bemol menor. La sección B modula al mayor relativo de Re bemol, y la A' vuelve a la idea temática de la sección A, pero ahora todo resuelto a la tónica de la tonalidad de Si bemol menor.

Período 1: Preludio y sección A, cc. 1-19

El cuadro 4 siguiente constituye un diagrama formal del primer período de la romanza, que ilustra las relaciones importantes entre música y letra usando la terminología pertinente del tratado de Eslava sobre melodía y discurso musical. El cuadro es bastante complejo, pero demuestra cómo se pueden aplicar las teorías de Eslava al análisis de una pieza como esta. Algunos comentarios siguen al cuadro; para las otras dos secciones de la romanza omitiremos los cuadros y nos limitaremos a los comentarios. Leyendo de arriba abajo, las filas tienen la información indicada:

Cuadro 4. Romanza de María. Preludio y sección A, cc. 1-19

Fila 1: los números de compás.

Filas 2-5: la organización jerárquica, desde las unidades más largas (los períodos), hasta las más cortas (los fragmentos).

Fila 6: el tipo y la ubicación de las cadencias melódicas.

Fila 7: el tipo y la ubicación de las cadencias armónicas y el significado armónico básico del cuadro, en números romanos convencionales.

Fila 8: los versos del texto poético, con los principios y finales de las estrofas entre corchetes, y los versos repetidos entre paréntesis.

1. Compases ³¹	1-6	8-11	12-15	15-17; 17-19
2. Períodos	Período 1: 1-19 2 frases			
3. Frases	Frase 1: 1-6 forma extraordinaria (2 miembros) Preludio	Frase 2: 8-19 forma ordinaria (3 miembros) <u>Forma ternaria:</u> sección A		

³¹ La enumeración de los compases sigue la edición crítica de Sobrino (2000) y es continua desde el principio hasta el final del N.º 3, aunque la partitura original para canto y piano se publicó en tres piezas separadas, como hemos mencionado anteriormente.

4. <i>Miembros</i>	1: 1-3; 2: 4-6 2 x 3 6 = <i>supresión</i> ³²	1: 8-11 7 = <i>adición anterior</i> ³³ <u>Prototipo lírico:</u> a₄	2: 12-15 a'₄	3: 15-19
5. <i>Fragmentos</i>		8-9 / 10-11	12-13 / 14-15	15-17 / 17-19 <u>Prototipo lírico</u> b₂ / b'₂
6. <i>Cadencias melódicas</i>	2-3 llana / 5-6 aguda	10-11 llana	14-15 llana	16-17 llana / 18-19 llana
7. <i>Armonía, cadencias armónicas</i>	2-3, 5-6 semicadencias Si bemol menor (unísono) implícito i-V; V-i-V	10-11 semicadencia con modulación pasajera ³⁴ a V ii ^{6/5} -V	14-15 semicadencia con modulación pasajera a V ii ^{6/5} -V	16-17 / 18-19 semicadencias con modulación pasajera a V ii ^{6/5} -V
8. <i>Letra (números de los versos)</i>	[Orquesta sola]	Seguidilla: cuarteto [1, 2, (2)]	3, 4] (4)	Seguidilla: terceto [5, (5); 6, 7]

Comentarios

El Preludio se analizará en la siguiente sección de este artículo en relación con la estructura tonal y las agrupaciones armónico-métricas.

La sección **A** del ternario (frase 2) presenta la seguidilla completa directamente, repitiendo solo los versos de 5 sílabas. Las cadencias melódicas en los miembros de la frase 2 (fila 6) se corresponden perfectamente con las terminaciones de los versos de la seguidilla, que son todas llanas.

El aspecto más interesante de la musicalización de la seguidilla es la presencia, al nivel del miembro y del fragmento, de otro patrón formal, es decir un “prototipo lírico” italiano, una forma binaria reexpositiva (*rounded binary*); los dos miembros **a₄**, **a'₄** presentan el cuarteto de la seguidilla, y los dos fragmentos **b₂**, **b'₂**, el terceto³⁵. La expectativa de esta convención formal italiana es que, o el retorno modificado de la idea inicial (**a''₄**) seguirá, o se presentará una nueva idea final (**c₄**). De hecho, la música sigue con una nueva idea (**c₄**), pero en vez de terminar el prototipo lírico, esta lanza la nueva sección B contrastante de la forma ternaria. La superposición de dos formas es una manipulación sorprendente de dos modalidades, una francesa y otra italiana.

³² [Supresión]: “cuando el último compás de una frase es al mismo tiempo 1.º de la siguiente” (Eslava 1861, 33)

³³ “Las [adiciones] anteriores no son otra cosa que la preparación armónica o rítmica de la entrada de la frase”. (Eslava 1861, 28)

³⁴ Una traducción libre del término inglés *tonicization*, es decir, el tratamiento de un tono distinto de la tónica general como tónico temporal en una composición.

³⁵ Los musicólogos especializados en el estudio de la ópera italiana del siglo XIX han llamado “prototipo lírico” al patrón melódico común A A' B A” (incluso la variante A A' B C). Para una buena explicación de la *solita forma* de piezas en la ópera italiana del siglo XIX, véase Balthazar (2004, 49-68).

Período 2: sección B, cc. 20-40

Como en muchas arias francesas en forma ternaria, la sección **B** difiere notablemente de la sección **A** en términos de su material temático, la tonalidad y el uso de valores rítmicos más breves en el acompañamiento (semicorcheas en lugar de corcheas), lo que da como resultado una sensación de mayor animación rítmica³⁶.

20-23, 24-27: Frase 1, que musicaliza el cuarteto independiente (vv. 8-11). Las cadencias melódicas se corresponden, una vez más, con las terminaciones de los versos, coincidiendo con el patrón llano-agudo-llano-agudo del cuarteto. La ambigüedad formal entre aspectos formales italianos y franceses sigue en la sección **B**:

20-40: sección **B** de la gran forma ternaria, un período en dos frases; posiblemente otro prototipo lírico en cinco miembros más extensión:

20-23: c_4

24-27: c'_4

28-31: c'_4 extensión

31-34: d_4 (*parlante*³⁷)

35-39: d'_4

39-40: d'_2 extensión (un fragmento)

Los miembros c_4 y c'_4 sugieren el principio de un nuevo prototipo lírico. Sin embargo, la continuación, con la ampliación de c'_4 , deja en claro que la sección **B** no es un prototipo lírico. En primer lugar, la letra es una repetición de los últimos dos versos del cuarteto (10, 11); así, el material melódico tiene vínculo estrecho con el del anterior miembro, c'_4 .

Los dos miembros paralelos (d_4 y d'_4 , más extensión) funcionan como preparación de dominante para la vuelta de la sección **A'**, y están en textura vocal parlante. Hay una superposición o supresión en el compás 31, en la cual María termina su semicadencia al final del miembro de cuatro compases, mientras, al mismo tiempo, la orquesta empieza la frase 2, la sección d_4 d'_4 en parlante, sobre el pedal de dominante, durante la cual el diseño del acompañamiento de la sección **A** también regresa, anticipando la reca-

³⁶ Véase, por ejemplo, la Cavatine de Faust en La bemol mayor, “Salut! demeure chaste et pure”, del Acto III de la ópera *Faust* de Charles Gounod, también en la forma ternaria. La sección B de esta Cavatine (“Ô nature, c’est là que tu la fis si belle!”) se basa en nuevo material temático en la tonalidad contrastante de la dominante, Mi bemol mayor. Ahora el acompañamiento utiliza semicorcheas, en contraste marcado con las corcheas y negras de la sección A, y el aire incluso se indica “Un peu plus vite”.

³⁷ Eslava define el familiar término italiano *parlante* como “un aire declamado en que la voz o voces que en él toman parte vocalizan un canto generalmente silábico, mientras la orquesta ejecuta el pensamiento o idea principal, que expresa la situación y sentimientos que dominan al personaje o personajes que están en escena” (1860, 29).

pitulación. El material temático de esta transición es una variación de los giros al principio de la melodía de María: concretamente las notas largas seguidas de los adornos en la forma de grupetos.

Período 3: sección A', cc. 41-59

El texto poético de la repetición consta, lógicamente, de la seguidilla completa de nuevo y, como está musicalizado es, en gran parte, análogo a la sección **A**. En la sección **A'** del gran ternario, una vez más las formas pequeñas al nivel de los miembros sugieren inicialmente el prototipo lírico de la sección **A** en la frase 1: \mathbf{a}''_4 y \mathbf{a}'''_4 equivalen a sus homólogos \mathbf{a}_4 y \mathbf{a}'_4 de la sección **A**, pero ahora están completamente en la tónica, como un antecedente terminando con una semicadencia (41-44), seguido por su consecuente que termina con una cadencia perfecta (45-48). Los miembros que siguen (\mathbf{e}_4 y \mathbf{e}'_4) se corresponden con los homólogos (\mathbf{b}_2 y \mathbf{b}'_2) en la sección **A**, pero se amplían ahora al doble de la longitud original, de dos a cuatro compases cada uno. Después de la recapitulación de la forma ternaria sigue una breve coda orquestal.

En esta recapitulación, Gaztambide reformula la música de la seguidilla de forma imaginativa y magistral. La línea melódica se centra ahora en la nota de Re bemol, la tercera de la tríada tónica, y no en Do, la quinta de la dominante. Armónicamente, las sucesiones originales de V-ii^{6/5} de la sección **A**, en los compases 15-19, se sustituyen ahora con una nueva sucesión, i-iv^{6/4} en los compases 41-46³⁸. El segundo acorde se genera melódicamente —como al principio— por la misma apoyatura de Sol bemol en la parte superior del acompañamiento, pero ahora todo en el contexto de la tónica, en contraposición al de la dominante de la primera vez.

La musicalización de esta letra presentó dificultades que un compositor italiano no habría encontrado, debido a las distintas extensiones de los versos dentro de la estrofa poética. Una estrofa italiana de 8 versos (o dos cuartetos) habría estado en un solo metro poético, como, por ejemplo, los dos cuartetos en *settenario* de la Romanza del Doge en *I due Foscari* de Verdi (1844). En la Romanza de María, por otra parte, la seguidilla tiene la alternancia obligatoria de versos de 7 y 5 sílabas, y el cuarteto independiente, dos versos de 6 seguidos de dos de 7 sílabas.

En el período 2, por ejemplo, si Gaztambide hubiese musicalizado el primer cuarteto de la seguidilla sin repetir ninguno de los versos de la letra, los miembros 1 y 2 de la frase 2 habrían tenido solo tres compases cada uno, quizás como en la siguiente modificación hipotética del miembro 1, compases 7-10, en el que se ha omitido el compás 10:

³⁸ En una comunicación privada con Michael Senturia, sugiere que las armonías plagales aquí y en el postludio orquestal con el que finaliza esta Romanza se anticipan a la tonalidad de Mi bemol menor en la estrofa de Peralta de la Romanza del Marqués.



Ejemplo 4. Romanza de María, cc. 7-9, 11

Para llegar a las extensiones normales de cuatro compases para estos miembros, Gaztambide necesitó repetir todos los versos más cortos de cinco sílabas; lo hizo de forma ingeniosa. Los versos 2 y 4 brotan orgánicamente de la forma rítmica de la melodía en los compases 9 y 13, que son repeticiones exactas de sus compases precedentes en términos melódicos. A fin de ampliar la frase a cuatro compases, extendió rítmicamente la música para la repetición del verso y le dio una nueva forma melódica y armónica que da mayor énfasis a la repetición.

Para musicalizar el terceto de la seguidilla, Gaztambide se valió de técnicas compositivas similares. Los fragmentos b_2 y b'_2 empiezan en el medio de los compases 15 y 17, y este desplazamiento métrico de la frase no se resuelve sino hasta en el compás 19, acortando el ritmo de la cadencia llana por la terminación del verso 7 a dos semicorcheas en el primer tiempo. Sigue la exclamación acentuada, “¡Ah!” para el resto del compás en la nota más alta empleada hasta ahora, el Fa que lleva la notación “rit.” en la partitura.

Para el cuarteto independiente, ya que hay diferencia de solo una sílaba entre los metros poéticos de los dos primeros versos (hexasílabos) y de los dos restantes (heptasílabos), se requieren únicamente modificaciones rítmicas menores para llegar a *miembros* de 4 compases para ambos pares. Los acentos primarios de los cuatro versos caen siempre en los primeros tiempos.

N.º 3. Romanza de María: la estructura tonal y las agrupaciones armónico-métricas

La estructura tonal de la pieza se define en parte por las agrupaciones armónico-métricas, que no son las mismas que las frases melódicas, aunque sus demarcaciones frecuentemente coinciden. Será útil rastrear aquí los orígenes del concepto de las agrupaciones armónico-métricas en el *Traité de mélodie* de Antoine Reicha e *Il maestro di composizione* de Bonifazio Asioli. En algunos ejemplos musicales del *Traité de mélodie*, Reicha parece usar los términos *membre* y *rythme* sin distinción, y las definiciones breves pero vagas de su lista de términos musicales sugiere un vínculo esencial entre los dos conceptos:

7. El *membre* de un período, compuesto de uno o más *dessins*, debe hacer un *rythme* y formar una semicadencia. [...] 9. *Rythme*, extensión o número simétrico y comparativo de *membres* melódicos. Puede tener todas las cadencias, menos el cuarto de cadencia (Reicha 1814, 31)³⁹.

³⁹ “7.e. Le *membre* d’une période, composé d’un seul ou de plusieurs *dessins*, doit faire un *rythme*, et former une demi-cadence. [...] 9.e. *Rythme*, étendue, ou nombre symétrique et comparatif des *membres* mélodiques. Il peut avoir toutes les cadences, hors le quart de cadence”.

La designación *membre*, de hecho, se refiere a las características melódicas de las unidades —que Reicha llama *dessins*—, mientras el *rythme* cuenta el número de compases en cada *membre* y coloca las cadencias melódicas simétricamente de un *membre* / *rythme* al siguiente. En una de las notas a pie de página, queda claro que Reicha entiende el *rythme* esencialmente en términos que nosotros llamaríamos híper-metro, o agrupaciones armónico-métricas:

El *rythme* es otro tipo de metro musical, y [es] perfectamente comparable a los compases ordinarios de este arte. Tiene las mismas funciones, es decir que opera a gran escala igual que opera el compás a pequeña escala: el compás divide en partes iguales una sucesión de tiempos simples [...] y el *rythme* divide en partes iguales y, por ende, de manera simétrica, una sucesión de compases. Partiendo de ahí, bien puede decirse que los compases son los tiempos simples del *rythme*, así como las negras y los silencios de negra son los tiempos simples de un compás (1814, 11, nota 2)⁴⁰.

El término *rythme* de Reicha recuerda las indicaciones de Beethoven de “*Ritmo de tre battute*” y “*Ritmo de quattro battute*” en el scherzo de la Novena Sinfonía, por ejemplo. Sin embargo, este término no aborda el papel de los compases fuertes y débiles en tales agrupaciones métricas más altas. En otras palabras, no distingue los patrones melódicos en primer plano de las agrupaciones armónico-métricas subyacentes, con respecto al acento métrico en las cadencias.

Bonifazio Asioli aborda este mismo asunto de la musicalización de un texto en el tercer libro de su tratado. Su teoría sobre la construcción melódica y la musicalización de un texto —similar a la de Eslava— se basa en lo que considera la analogía fundamental entre verso y frase musical. Desarrolla su idea en dos epígrafes distintos. En el artículo III del libro, “*Dei ritmi melodico e armonico*”, explora la relación entre ritmo melódico en primer plano y ritmo armónico, con ejemplos musicales sin letras, los cuales sin embargo establecen las bases para el artículo IV, “*Confronto tra le frasi musicali e i diversi metri poetici*”. En este último, Asioli intenta corroborar su teoría con ejemplos del repertorio belcantístico (principalmente de Rossini y Bellini). En el artículo III, Asioli escribe:

El ritmo melódico, o la frase, es un fragmento del discurso musical apoyado por el ritmo armónico [...]. El último, con sus dos movimientos, de los cuales el primero es fuerte y el otro débil, controla con cadencias el ritmo melódico, que tiene por fuerza la *desinenza* [desinencia: la terminación del verso] en el primer o el último

⁴⁰ “Le *rythme* est une autre espèce de mesure musicale et parfaitement comparable aux mesures ordinaires de cet art. Il fait les même fonctions, c’est-à-dire il fait en grand ce que la mesure fait en petit : la mesure partage en parties égales une suite de tems simples (comme, par exemple, des noires dans la mesure à quatre tems), et le *rythme* partage en parties égales, et par conséquent d’une manière symétrique, une suite de mesures. D’après cela, on peut dire très bien que les mesures sont des tems simples du *rythme*, comme les noires et les soupirs sont les tems simples d’une mesure”.

movimiento; [...] la desinencia con la cual la sílaba penúltima del verso llano, la antepenúltima del verso esdrújulo, y el final del verso agudo concuerdan de forma perfecta⁴¹ (1836, 37).

Asioli proporciona tres ejemplos musicales que ilustran su idea:

Ejemplo 5. Ejemplos 4 (A), (B), y (C) (Asioli 1836, 3: 11)

En la parte de la mano derecha de los tres ejemplos, Asioli señala las frases musicales con ligaduras y los puntos de reposo o las cadencias con términos derivados de las reglas de versificación. Así, en la frase de cuatro compases que aparece en el Ejemplo (A), compás número 2, los tres tiempos primeros están etiquetados “des[inenza] piana”, y de igual forma el compás número 4, “idem”. Debajo de la parte para mano izquierda, Asioli indica “el movimiento armónico-rítmico” con una serie numérica debajo del primer tiempo de cada compás, en el orden siguiente:

⁴¹ “Il ritmo Melodico, ossia la frase, è una particella del discorso musicale retta costantemente dal ritmo Armonico [...]. Questo, co’ suoi due movimenti, de’ quali il primo è forte e l’altro debole, regge colle cadenze il ritmo Melodico, che ha forzatamente la desinenzza sul primo od ultimo movimento; [...] desinenzza colla quale va perfettamente d’accordo la penultima sillaba del verso piano, l’antepenultima del verso sdruciolto, e l’ultima del verso tronco [...]”.

Cuadro 5. Movimiento armónico-rítmico en el ejemplo 4 (A) de Asioli

Número del compás	1	2	3	4
Número del ritmo armónico	2.º	1.º	2.º	1.º

Encima de las notas en los tiempos primeros de ambos compases, Asioli coloca un asterisco y explica su significado en una nota debajo de este primer ejemplo: “El signo * siempre indica el *accento comune*, o la desinencia de la frase llana, que debe siempre recaer en los movimientos rítmicos armónicos primero y último [es decir, en los cc. 2 y 4, donde se encuentran las indicaciones ‘1.º’]⁴²” (1836, 3: 11). Estos números indican que Asioli era consciente de una organización hipermétrica, con las terminaciones de las frases recayendo sobre los compases fuertes, señalados como “1.º”; por tanto, deben considerar los marcados con “2.º” como débiles en lo que respecta a las agrupaciones armónico-métricas.

El ejemplo 4 (B) utiliza los mismos tipos de anotaciones para una frase de dos compases con terminación esdrújula, mientras el ejemplo 4 (C) consta de una frase de cuatro compases con terminación aguda en el primer tiempo del compás número 4, señalado “desin.[enza] tronca”. En el ejemplo 4 (A), la serie armónico-rítmica define la relación entre la organización métrica superior y el plano armónico con una claridad particular. El compás 3 genera un patrón basado en el acorde de la dominante, en la cadencia perfecta II^{6/4}-V-I, y el compás 4 la resuelve a la tónica. Es significativo que estos dos compases están marcados con “2.º” y “1.º”, respectivamente.

Asioli presenta un segundo conjunto de ejemplos con la observación siguiente: “Los compases pares, y particularmente los 2/4 *andante*, *allegro* y *presto* revelan que sus frases pueden consistir en dos o en cuatro compases y que cada compás forma un movimiento armónico-rítmico, fuerte donde cae el *accento comune* o la *desinenza* de la frase⁴³” (1836, 3: 37). Particularmente en un aria o cavatina, el acompañamiento orquestal suele comenzar antes de la entrada de la voz, no solo para dar al cantante el tono y el ritmo, sino también para garantizar que el *accento comune* recaiga sobre el primer tiempo de un compás fuerte, como en este ejemplo de su análisis de frases de octosílabos (*ottonario*):

⁴² “Il segno * indica l’accento comune, o la desinenza della frase piana che dovrà sempre cadere sul 1.mo ed ultimo movimento ritmico armonico”.

⁴³ “I tempi pari, e particolarmente le Duple andanti, allegre, e preste, fanno conoscere che le loro frasi possono essere o di due, o di quattro misure, e che ciascuna misura forma un movimento ritmico armonico, forte dove cade l’accento comune, o desinenza della frase”.

Allegro moderato

[Número de compás 1 2 3 4 5]

Ejemplo 6. Bellini: *Il Pirata*, Escena y cavatina de Gualtiero, Acto I (Asioli 1836, 22, N.º 8).

En este ejemplo revelador, la parte vocal entra en la anacrusa del segundo compás, que es débil, y, por ende, el *accento comune* recae sobre el primer tiempo del quinto compás, que es fuerte. Hallaremos este mismo proceder en la Romanza de María en *El juramento*. Los cuadros 6 a, b y c representan a continuación la interacción entre las frases y las agrupaciones armónico-métricas en esta Romanza.

En el cuadro 6 a, que analiza el Período 1, la fila 1 contiene la organización melódica al nivel del miembro (x , x' , a_4 , a'_4 , etc.), y los *paréntesis alrededor* de los números de los compases en la fila 2 indican los inicios y finales de las frases musicales. Cuando un solo número está entre paréntesis, el compás en cuestión funciona simultáneamente como el final de una frase y el principio de la siguiente. Los números arábigos en negrita en la fila 3 muestran el número de compases en la agrupación armónico-métrica. Debajo de los mismos, en la fila 4, he añadido los *movimenti armonico-ritmici* de Asioli usando las abreviaturas de “1” para un compás fuerte, y “2” para uno débil. La fila 5 representa el sentido armónico de compases particulares en términos de la tonalidad principal de Si bemol menor, usando números romanos (mayúsculas para las mayores, y minúsculas para las tríadas menores).

Cuadro 6 a. Miembros y agrupaciones armónico-métricas para el período 1: cc. 1-19

1. Miembros	Preludio x	x'	a_4	a'_4	(fragmentos) b_2 b'_2	
2. Compases	(1 2 3)	(4 5 6)	7 (8 9 10)	11) (12 13 14)	(15) 16 (17) 18	19)
3. Agrupaciones armónico-métricas	3	3	4	4	4	4
4. Números de Asioli	1 2 1	2 1 2	1 2 1 2	1 2 1 2	1 2 1 2	1
5. Sentido armónico Si bemol menor	i ----V	i ----V	V _____	V _____	V _____	V

Comentarios

1-6: Preludio para trompa sola, una frase en forma extraordinaria, con 2 miembros de 3 compases cada uno, creando un conflicto con los movimientos armónico-métricos (1 2) que organizan la misma música en 3 grupos de 2 compases.

6: Supresión, simultáneamente el último compás del preludio y el primero del acompañamiento antes de la entrada de la voz.

7: Adición anterior, un segundo compás de acompañamiento preparatorio, en un compás fuerte (1) en términos de los números de Asioli.

8-18: Como resultado de la adición anterior, la voz entra en un compás débil (8) y termina la frase con la desinencia del verso al principio del compás fuerte (11). Los miembros melódicos y las agrupaciones armónico-métricas están desfasados entre si. Las frases abren con el segundo compás de una agrupación de cuatro compases y terminan con el primer compás de la siguiente, donde recae también el *accento comune*.

Cuadro 6 b. Frases y agrupaciones armónico-métricas para el período 2: cc. 19-40

1. Miembros	c ₄	c' ₄	c' ₄ extensión	d ₄ parlante	d' ₄	d' ₂ extensión
2. Compases	(19) (20 21 22)	23) (24 25 26)	27) (28 29 30)	31) (32 33 34)	35) (36 37 38)	(39) 40)
3. Agrupaciones armónico-métricas	4	4	4	4	4	+ 2
4. Números de Asioli	1 2 1 2	1 2 1 2	1 2 1 2	1 2 1 2	1 2 1 2	1 2
5. Sentido armónico Si bemol menor	V III		i VI	V ⁷ -----	V ⁷ -----	V ⁷ -

Comentarios

20-27: Modulación pasajera (*tonicization*) al tono relativo mayor de Si bemol menor, es decir, Re bemol mayor. La resolución del Do insistente de la parte vocal en los compases 8-15 a Re bemol en el compás 20 es lógica en lo melódico, pero sorprendente en lo armónico, puesto que el oyente espera Si bemol menor. La sorpresa desata un aluvión melódico, ritmo armónico más rápido y figuras musicales más cortas en el acompañamiento; estos cambios crean una sensación de mayor movimiento dinámico en la música⁴⁴.

⁴⁴ Desde un punto de vista superficial, esta música parecería contradecir el contenido poético de los dos primeros versos del cuarteto, que son particularmente desesperados y sombríos. Musicalizar estos versos así tal vez puede considerarse un subtexto musical para los dos versos, es decir que, a nivel inconsciente, María tiene la esperanza de que su futuro pueda cambiar para mejor.

Cuadro 6 c. Frases y agrupaciones armónico-métricas para el período 3: cc. 41-59

1. Miembros	a''_4	$a'''_4 e_4$	e'_4		Coda
2. Compases	(41 42 43 44)	(45 46 47 (48)	49 50 51 (52)	53 54 55 56)	(57 58 59)
3 Agrupaciones armónico-métricas	4	4	4	4	3<4
4. Números de Ascoli	1 2 1 2	1 2 1 2	1 2 1 2	1 2 1 2	1 2 1
5. Sentido armónico Si bemol menor	i ii ⁶ V	i V i	ii ⁶ i ^{6/4} V ⁷ i	N ⁶ i ^{6/4} V ⁹ (calderón)	i (orquesta)

Comentarios

41-48: El Re bemol de la línea vocal en el compás 41 resuelve, por fin, la sensible Do del período 1, tanto melódica como armónicamente. Puesto que el compás 41 es a la vez la resolución tonal y el comienzo de la recapitulación temática; las frases melódicas y agrupaciones armónico-métricas ahora coinciden por completo como ilustra claramente el cuadro. Además, todos los dobles de compases que contienen las cadencias están en relación fuerte-débil, a diferencia de las relaciones débil-fuerte del período 1. Por supuesto, las desinencias de los versos poéticos recaen siempre en los primeros tiempos de los compases, pero ahora de los compases débiles⁴⁵.

43-44, 47-48: Semicadencia del miembro antecedente a''_4 y cadencia perfecta del consecuente a'''_4 respectivamente, en contraste con las semicadencias en sus contrapartes a_4 a'_4 en los compases 8-15.

48-52, 52-56: Miembros cadenciales paralelos (e_4 e'_4) en la tónica, el segundo con un calderón vocal muy complejo, basado en la misma figuración que había ornamentado las notas largas en el transcurso de la pieza. Intensifican también la expresión musical de la letra del terceto de la seguidilla, en parte porque se encuentran en la tesitura aguda de la melodía. Por esa misma

⁴⁵ A primera vista, esta nueva escansión métrica parecería contradecir el requisito de Ascoli de que la desinencia coincida con un compás fuerte. No obstante, existen muchos ejemplos de procedimientos de composición similares en la música instrumental de la época clásica. En el final *Presto* de la sinfonía N.º 92 de Haydn, por ejemplo, el motivo en los dos primeros compases suena como fuerte-débil, porque la línea de bajo entra con un pedal tónico en el primer tiempo del primer compás, y no hay cambio de armonía en el segundo. Al principio de la sección de desarrollo, sin embargo, Haydn deja el primer compás del motivo sin acompañamiento, pero luego armoniza la apoyatura ascendente y su resolución en el segundo compás, de modo que la agrupación armónico-métrica ahora suena como débil-fuerte. Véase la edición crítica de Robbins-Landon de la partitura, cc. 1-2, y compárense con cc. 121-122 y 126-127 (1962, 264, 271-272).

razón, las dos frases resuelven un elemento inconcluso de la línea melódica, cerrando el vacío entre el Fa y el Re bemol de la parte vocal creado por el salto descendente entre estas dos notas en los compases 19-20⁴⁶.

57-59: Coda orquestal, basada en otra variante de la misma figuración ornamental. El compás 57 es el segundo tiempo fuerte estructural (*structural downbeat*), por su resolución enfática de las dos progresiones cadenciales previas.

Para las otras dos piezas en el N.º 3 (3 bis. Romanza del Marqués y 3 ter. Terceto) el análisis se centrará en cuestiones formales más amplias, y su relación con la acción dramática.

N.º 3 bis. Romanza del Marqués: la forma grande

En conjunto, la Romanza del Marqués se divide en cinco períodos: período 1 (cc. 60-100) para el largo prelude orquestal, y períodos 2-5 (cc. 101-178) para la Romanza propiamente dicha. El prelude orquestal presenta una pequeña forma ternaria, fácilmente identificable por los solos instrumentales (clarinete para las secciones A y A'; oboe para la sección B) en conjunción con el plan tonal: Si bemol mayor – Re mayor – Si bemol mayor, más la coda. La acción descrita en la acotación de Olona ocurre durante este largo prelude:

María sentada en el banco. Por un pequeño ribazo que hay en segundo término, aparecen el Marqués de capitán, caminando lentamente y mostrando gozar en la vista de aquellos campos. Detrás de él con la mochila y el fusil a cuestas viene también despacio el cabo Peralta, como quien está fatigado de la marcha. Al ver que su amo se detiene a contemplar la campiña, Peralta se detiene también apoyando su brazo en el cañón del fusil y quedándose embebido en sus reflexiones, mientras el Marqués exclama (Olona 1858, 22-23).

La forma general de la sección vocal de esta Romanza también es ternaria, pero tiene un diseño muy distinto al de la Romanza de María. La Romanza del Marqués consta de tres secciones que contrastan fuertemente, cada una seguida de la misma progresión cadencial a manera de estribillo:

101-120. Sección I: Marqués (Si bemol mayor); dos cuartetos, [5-7-5-6] y [5-6-6-6]: “Cual brilla el sol”.

121-126. Progresión cadencial: (un miembro) Marqués (Si bemol mayor): “Qué bella es la vida”.

126-142. Sección II: Marqués (Sol menor); una estrofa de 6 versos, [7-8-7-7-6-6]: “Placeres de la tierra”.

⁴⁶ Las partes instrumentales ya habían hecho eso en los cc. 31-39, con las escalas descendentes de la octava Fa-Fa, pero la voz no las dobló hasta los cierres de frases, en el registro bajo.

143-146. Progresión cadencial: Marqués (Si bemol mayor): “¡Meced cariñosos, meced mi ilusión!”

147-162. Sección III: Peralta (Mi bemol menor); 2 tercetos, [7-7-5] más 1 cuarteto de hexasílabos: “Pobre cabo Peralta”.

163-170. Progresión cadencial: Marqués y Peralta (Si bemol mayor). Marqués: “Qué bella es la vida”/Peralta: “¡Siempre sin dormir!”

170-178. Coda: Marqués y Peralta (Si bemol mayor), terminando con un calderón (cadencia vocal) para el Marqués, y postludio orquestal.

Aunque las tres secciones son muy distintas en carácter, tonalidad y diseño del acompañamiento, las progresiones cadenciales son sustancialmente iguales, a excepción de que la última se escucha dos veces.

Como ocurrió en la Romanza de María, hay aquí un juego adicional con las expectativas genéricas. La Sección I musicaliza los primeros dos cuartetos del Marqués como si fueran el inicio de un prototipo lírico al nivel de la frase de 8 compases: Frase 1 (cc. 101-108) = \mathbf{a}_8 , y Frase 2 (cc. 109-116) = \mathbf{a}'_8 . El primer miembro de Frase 3 (cc. 117-120) introduce una nueva idea en la orquesta (que aquí toca sola), \mathbf{b}_4 , que se podría interpretar como si comenzara el par convencional de \mathbf{b}_4 \mathbf{b}'_4 . La continuación trae la progresión cadencial \mathbf{c}_4 (cc. 121-125), completando el patrón esperado $\mathbf{a} \mathbf{a}' \mathbf{b} \mathbf{c}$ y poniendo punto final a la primera parte de esta forma ternaria.

La Sección II (cc. 126-146) presenta un contraste pronunciado con su aire más rápido, modulación a la tonalidad menor relativa (Sol menor) y un nuevo diseño agitado del acompañamiento, que introduce semicorcheas por primera vez. Las razones para un contraste musical tan fuerte se hallan en las palabras misteriosas del Marqués, que dejan traslucir su muerte inminente: pronto se despedirá para siempre de las bellezas de la naturaleza y de los placeres de la gloria, la amistad y el honor que tanto disfruta en este momento. Para los dos últimos versos de la estrofa (“meced cariñosos, meced mi ilusión”), el diseño original del acompañamiento de la Sección I vuelve en los compases 135-138; la orquesta toca en ellos los acordes $i^{6/4}$ -V en la tonalidad paralela de Si bemol menor. En los compases 140-142 el miembro \mathbf{b}_4 de los compases 117-120 reaparece en la orquesta, unido a la voz en los últimos dos compases, y el miembro cadencial \mathbf{c}_4 sigue en 143-146, concluyendo esta segunda parte en la tónica Si bemol mayor.

La Sección III (cc. 147-178) empieza en Mi bemol menor, la subdominante de la tonalidad paralela de Si bemol menor. Los 10 versos de Peralta (2 x [7-5-5] más 1 x [4] de hexasílabos) están musicalizados con un diseño que sugiere una vez más el prototipo lírico, ahora al nivel de los cuatro compases del miembro, como indican las letras griegas:

Compases:	147-150	151-154	154-158	158-162 ⁴⁷
Miembros:	α_4	α'_4	β_4	γ_4
Versos:	19-21	22-24	25-28	(25-28)

La restitución final de la progresión cadencial en el compás 163 está en la tonalidad paralela de Si bemol mayor, como antes.

N.º 3 ter. Terceto: la *solita forma*

En la sección titulada “Del género lírico-dramático” de su *Prontuario de contrapunto, fuga y composición*, Hilarión Eslava describe “dúos” y “piezas concertantes” así:

Cuando un dúo consta solamente de un solo aire, generalmente lento o Andante, lo llamamos *duettino*, aunque esté precedido de un pequeño recitado: cuando consta de dos aires, que se denominan Andante y cabaleta, se le da el nombre general de dúo o *duetto*; y cuando, además de los dos aires dichos, contiene también una gran escena de recitado y parlante, se le denomina *gran dúo*.

Bajo la denominación de piezas concertantes se comprenden los tercetos, cuartetos, quintetos, etc. [...]. Las piezas concertantes pueden contener un solo aire, Andante o Allegro, o estos dos uno tras otro: pueden tener además recitados [...] y también algún parlante en que dialoguen las voces: finalmente pueden también tomar parte los coros, como sucede en los grandes finales (1860, 30-31).

El Terceto que concluye esta escena se corresponde con la descripción de Eslava de un “gran dúo”, e incluye también todas las características con las cuales describe las “piezas concertantes”, menos el coro.

De hecho, el Terceto es claro ejemplo de la *solita forma* para un *gran duetto* en la ópera romántica italiana del siglo XIX, que comprendía cinco secciones o movimientos separados, cada cual con su propia función dramática, construcción poética y forma/carácter musical. Esta configuración refleja la opinión de Pierluigi Petrobelli (1994, 113) de que la ópera romántica italiana implica interacción entre tres sistemas: acción dramática, organización verbal y música. Como han señalado Harold Powers (1987, 65-90) y Philip Gossett (1974-1975, 291-334), la forma del *gran duetto* crea un juego entre el desarrollo de la trama en secciones “cinéticas” y la necesidad de expresión lírica en secciones “estáticas”. Las cinco secciones de un *gran*

⁴⁷ En una comunicación privada con Andreas Giger, sugiere una interpretación ligeramente diferente de la Sección III: “Yo oigo beta [154-158] y gamma [158-162] como esencialmente paralelas, seguidas de una sección c ampliada (162-169), la cual, como en el ejemplo anterior [en la Sección I] se puede interpretar como una conclusión de la forma lírica [a a' b c]”. Mi propia lectura prioriza la función de la progresión cadencial como referencia unificadora en la forma general de la Romanza, pero la idea de Giger es interesante, porque apunta a un paralelo en la construcción de las Secciones I y III.

duetto son una *scena* de apertura (cinética), generalmente en recitado acompañado, seguido de cuatro movimientos, que Verdi y sus contemporáneos titularon, respectivamente, *tempo d'attacco* (cinético), *adagio* (estático), *tempo di mezzo* (cinético) y *cabaletta* (estática). En un *gran duetto*, cada nueva etapa de la acción dramática desencadena un cambio análogo en la construcción poética, que a su vez inspira cambios perceptibles en la música, entre los cuales se cuentan el estilo de escritura vocal, el tempo y el carácter de la música⁴⁸.

Analizar el Terceto como ejemplo de la *solita forma* para un *gran duetto* proporciona resultados convincentes, como se desprende del siguiente resumen de sus secciones:

178-192: Recitado (Marqués: “¿En dónde estamos?”), funcionando como una *scena* en el sentido italiano. Aunque el equivalente más cercano en la versificación española para los *versi sciolti* italianos es “versos sueltos” (vv. de 11 sílabas sin rima), este texto en particular está configurado en versos de 5 sílabas.⁴⁹ Puesto que en el libreto no hay diálogo entre el final de la Romanza del Marqués y el comienzo del Terceto, *Gaztambide* no tuvo más remedio que musicalizar estos cinco versos como recitado. Esto proporciona un contraste musical efectivo entre las dos Romanzas y las próximas secciones líricas del Terceto, y da como resultado una música apropiada para la acción dramática en la cual, rompiendo su ensoñación, el Marqués pregunta a Peralta dónde están, pero este último no lo sabe, y no ven a nadie.

María los ve y se pone de pie, sorprendida. El diálogo en los compases 178-184 sigue en Si bemol mayor, la tonalidad de la Romanza precedente. Va acompañada de una versión en metro 2/4 del motivo del acompañamiento de la sección final de la Romanza del Marqués, ahora superpuesto a un pedal de Si bemol en la línea del bajo; superpuesto a este, las partes internas del acompañamiento desarrollan un acorde de séptima de dominante, con un descenso cromático desde el compás 179 hasta el 186. En el compás 188 este acorde está reescrito como un acorde de sexta aumentada alemana, que se resuelve en una progresión cadencial de I^{6/4}-V en la nueva tonalidad de Re mayor.

193-240: El *tempo d'attacco* se integra al diseño clásico italiano de estrofas paralelas⁵⁰ —aquí hay tres— seguidas de diálogo⁵¹.

⁴⁸ Hay estudios mucho más detallados de la *solita forma* en Powers (1987, 65-90) y en Balthazar (2004, 49-68).

⁴⁹ En los recitados italianos, por supuesto, el texto está escrito siempre en *versi sciolti*, es decir versos no rimados que mezclan libremente renglones de 7 y 11 sílabas, terminando con una copla rimada.

⁵⁰ Para la subdivisión del *tempo d'attacco* en estrofas paralelas, seguidas de diálogo, véase Gossett (1974, 301, 303).

⁵¹ En una comunicación privada conmigo, Andreas Giger escribió: “Este *tempo d'attacco* incluye un conjunto de canto considerable, algo que no se encuentra en un *tempo d'attacco* de la ópera italiana. El alto grado de lirismo a lo largo del Terceto con extenso canto en conjunto, (incluso en el *tempo di mezzo*) oculta

193–201: Estrofa del Marqués (“Guarde Dios a la niña hermosa”)

201–209: Estrofa de María (“Guardeos Dios, noble caballero”)

209–217: Marqués más Peralta (“Guarde Dios a la niña hermosa”)

217–225: Coda

La primera estrofa modula de I a V en Re mayor; la segunda, usando una melodía ligeramente diferente, vuelve de V a I, y la tercera retoma la idea original, pero ahora terminando en la tónica. En la breve coda, los tres cantan simultáneamente con letra repetida de sus estrofas.

La letra y la música de la estrofa del Marqués constituyen un tema recurrente importante que volverá en el principio del *tempo d’attacco* del N.º 12. Dúo de María y el Marqués en el Acto III, cuando María se enfrenta a su marido en un campamento militar, cantando esta misma melodía con una paráfrasis de sus palabras, pero ahora en la tonalidad de Do mayor.

228–240: Diálogo (María: “¿Venís de la guerra?”). Presenta contraste nítido con el cambio a una textura vocal en *parlante*, con nuevo material temático en la orquesta, un aire diferente (*Moderato*) y una transición armónica como antesala de una modulación a la tonalidad paralela de Re menor para el *Adagio* que sigue. En la letra de esta sección, el Marqués alude de nuevo a la fatalidad de su destino, esta vez con la mención de la guerra que va buscando. Ella no entiende sus pensamientos luctuosos, así que él la invita a escuchar.

241–272: *Adagio* (Marqués: “Esas flores que baña el rocío”). Este movimiento lento, marcado *Andantino*, es esencialmente un solo lírico para el Marqués con comentarios intercalados de María y Peralta. La forma es un prototipo lírico a nivel del miembro **a**₄ **a'**₄ **b**₂ **b'**₃ **a''**₄ **a'''**₄ más “Apéndice⁵²” **c**₄ **c'**₄ y coda. En lo armónico, hay una tensión constante en esta sección entre la tónica, Re menor, y su tono relativo, Fa mayor: **a** y **a''** están ambos en Fa mayor, mientras **a'** y **a'''** comienzan en esa tonalidad, pero concluyen en Re menor, el primero con una semicadencia y el segundo con una cadencia perfecta.

Los fragmentos **b** **b'** emplean la misma progresión armónica de la que se valió Gaztambide en la sección A de la Romanza de María: los acordes ii^{6/5}-V alternan arriba de un pedal de dominante, pero aquí en la tonalidad de Re menor. Los miembros **c** **c'** del Apéndice son progresiones cadenciales de gran impacto en la tónica Re menor: i ii⁶-i^{6/4}-V⁷-i, el segundo miembro con ligeras variantes melódicas en la parte de María.

la estructura [italiana]. El estilo musical es más uniforme en todas las secciones de lo que sería en una ópera italiana”.

⁵² En el sentido que le da Basevi, este término [*appendice*] se refiere a un periodo melódico extendido después de un periodo melódico completo (como un “prototipo lírico”) pero precediendo a los pasajes cadenciales (Basevi 1862, xxviii).

La Coda se compone de dos cadencias plagales, concluyendo en los compases 271-272 con la tercera de Picardía, una tríada en Re mayor.

Las palabras de María expresan una reacción profundamente empática al sufrimiento del Marqués, que se figura igual de grande que el de ella. Peralta, aunque sabe exactamente a qué se enfrenta el Marqués, solo puede hacerse eco de lo que dice su amo, que los placeres de la vida tales como la esperanza, la fortuna, el amor y la gloria, no serán suyos.

273-308: *Tempo di mezzo* (Marqués: “Pero la suerte”). Lo conforman dos ideas musicales estrechamente relacionadas. En cuanto a la textura vocal, cada una empieza con compases de escritura declamatoria que, sin embargo, tienen forma melódica distintiva y acompañamientos convencionales, como si se hubiesen musicalizado líricamente (véase el ejemplo musical 7). Luego, la orquesta toca el tema principal, con lo cual la textura vocal asume el estilo *parlante*. El material temático de la orquesta toma dos formas distintas. La primera, idea X, se halla en los compases 276-279 (ejemplo musical 7 b) y 283-286; y la segunda idea Y, en los compases 294-295 y 300-301 (ejemplo musical 7 c).

Moderato

Ejemplo 7 a: cc. 273-275

Ejemplo 7 b: Idea X, cc. 276-279



Ejemplo 7 c: Idea Y, cc. 294-295

El carácter musical de este material va muy en concordancia con lo que expresan las palabras del Marqués, quien ha resuelto no permitir que su sombrío destino venza sus buenos deseos. Invita a sus dos compañeros a compartir su placer. En términos de estructura tonal, esta transición entre el *Andantino* y la *cabaletta* asume la forma de una modulación de Sol mayor a Mi bemol mayor, tonalidad última que se convierte en la dominante de la tonalidad que sigue, La bemol mayor. La idea X afirma la primera tonalidad y luego se aleja de ella, mientras la idea Y establece la segunda tonalidad y luego la convierte en preparación de la dominante.

309-374: *Cabaletta*. En las primeras dos frases el Marqués y Peralta cantan el mismo tema celebratorio, disfrutando el momento presente, cada cual por sus propias razones.

309-316: Marqués (frase 1, tema principal): “Frescura nos dan las auras”.

317-324: Peralta (frase 2, el mismo tema): “En tanto que hay un jergón”.

Esta melodía alegre, que retoma la ambigüedad rítmica que hace vaivén entre el 6/8 y el 3/4 del *Andantino*, es el segundo tema recurrente en este Terceto. Este último aparecerá como el tema principal del N.º 13. Final del tercer acto, al final de la zarzuela, cuando el Marqués lo canta en La mayor, un semitono más alto que aquí. En el Terceto, como ambos personajes cantan el mismo tema, la *cabaletta* empieza de forma similar, pero como María sigue abrumada por su propio dolor, no puede unirse a ellos.

324-332: María, tema contrastante (frase 3): “¡Ay no! ¡Jamás, jamás dicha gozaré!” Esta hace una modulación pasajera al tono paralelo de La bemol menor.

333-339: *Ritornello* (frase 4): (María: “Perdido mi amor ya”) / Marqués y Peralta: “Qué es el vivir”⁵³.

Esta sección prolonga la dominante de La bemol menor y luego conduce, mediante una fuerte progresión cadencial, a la repetición del tema de la *cabaletta*.

⁵³ En la ópera italiana del siglo XIX, el *ritornello* es un breve pasaje contrastante, después de la exposición del tema de la *cabaletta*, que prepara el regreso del tema. Un ejemplo familiar se encuentra en la *cabaletta* del Duetto de Lucia y Edgardo en el primer acto de *Lucia di Lammermoor*, al *Poco più mosso* (Lucia: “Il tuo scritto sempre viva la memoria in me terrà!”), que prepara el retorno *a due* del tema “Verranno a me sull’aure”. El material temático de un *ritornello* vuelve a menudo en la coda de la *cabaletta*, como es el caso en este Terceto.

340-355: Recapitulación del tema de la *cabaletta* (frases 5 y 6), ahora realizado a tres con ideas melódicas contrastantes, el Marqués cantando el tema entero con ambas frases, y María y Peralta con contrapuntos independientes y contrastantes.

355-374: Coda (frases 7 y 8). Esta consta de un miembro cadencial de 4 compases en el menor de la tónica, y luego un par de fragmentos de dos compases de cadencias convencionales V-I, acompañados por la orquesta con pasajes del *ritornello*. El diseño de las frases cadenciales repetidas de extensiones progresivamente más cortas es característico de las codas de la *cabaletta* italiana. El Terceto concluye con un postludio orquestal basado en los primeros 3 compases del tema de la *cabaletta*.

Conclusiones

Si bien en lo que toca al libreto las reseñas del estreno en 1840 de *La rose de Péronne* en París fueron en su mayoría negativas, las de *El juramento* en 1858, en Madrid, fueron decididamente mixtas. Pero incluso las más negativas incluyen valoraciones positivas, sobre todo al referirse a las entretenidas escenas cómicas. Por ejemplo, J. de Granda escribe en *El Clamor Público*: “El argumento es como el de otras muchas zarzuelas: complicación, entradas y salidas injustificadas y el pensamiento desarrollado desgraciadamente; sin embargo, entretiene y excita la risa en muchas ocasiones” (1858, 4). En contraste, Manuel Rodríguez, cuya reseña apareció en *La España*, juzgó que “El libreto tiene interés y abunda en situaciones oportunamente preparadas” (1858, 3). Finalmente, en dos reseñas sucesivas, Manuel del Palacio elogió el libreto en *La Discusión*:

De gran complicación en la trama y rico en detalles dramáticos y cómicos, el libreto de esta zarzuela es uno de los más correctos y concienzudos que ha escrito el señor Olona [...] (Palacio 1858a, 3).

[...] Una fábula bien imaginada y mejor conducida, situaciones de efecto, y gracias de esas que hacen asomar la risa a los labios, y no los colores al rostro, son motivos suficientes para que la zarzuela *el Juramento* pueda figurar al lado de las más notables ejecutadas en el coliseo de la calle de Jovellanos [...] (Palacio 1858b, 1).

Las referencias positivas a “situaciones oportunamente preparadas” y “gran complicación en la trama y rico en detalles dramáticos y cómicos” en las reseñas de Rodríguez y Palacio contrastan marcadamente con los veredictos despiadados de Berlioz y Specht sobre “la crudeza e inverosimilitud de varias situaciones” y “tal embrollo, cuyos detalles sin embargo son divertidos” en el libreto de *La rose de Péronne*. El ritmo más rápido de

la obra francesa es una de las razones por las que algunas de las escenas parecían artificiales. Esto es particularmente cierto en el segundo acto, en el que la cronología arbitraria de las escenas (cuando el Marquis ordena primero a Aubry transmitir su desafío al campamento español y luego oye la noticia del perdón del Cardenal, liberándolo de su sentencia de muerte por suicidio; luego, su escena sola con Rosine en las cámaras nupciales) simplemente desafía la verosimilitud. Cuando Specht añade que estas escenas son sin embargo “divertidas”, no busca el cumplido. La introducción del perdón es absolutamente prematura y entorpece el desarrollo del drama. Como hemos visto, Olona subsanó este defecto dando mayor peso al juramento del Marqués de someterse a su propia muerte y aplazando el perdón del rey hasta el final del drama.

Al describir los mecanismos de las tramas en las *pièces bien faites* de Scribe, Stephen Stanton observó: “Pese a uno que otro toque realista, ni los personajes son realistas ni los acontecimientos lógicos”⁵⁴. Neil C. Arvin criticó el método de Scribe en términos similares: “Para él, el interés dramático y el valor de una situación radicaban, no en el choque de personalidades y voluntades que pueda producir, ni en el estudio de las pasiones que la causan o surgen de ella, sino en la combinación de circunstancias y complejidad de intereses que pueda producir”⁵⁵ (1918, 162).

Aunque las mismas críticas pueden aplicarse al libreto de Leuven y d’Ennery, son mucho menos acertadas en la adaptación de Olona. Además de una mayor profundidad de caracterización de los dos personajes que protagonizan la atracción romántica, en *El juramento* tres de los demás personajes experimentan un desarrollo emocional significativo a lo largo de la obra.

Tanto Carlos como Sebastián progresan desde el amor no correspondido por María hasta la amistad genuina y su dedicación a ella. La Baronesa inspira esta transformación en Carlos, en el Acto II/6 bis, cuando, tras enterarse del juramento del Marqués, insta a Carlos a huir y salvar a su amigo, que lo está sacrificando todo. Carlos de repente entiende y cae en la cuenta de que su deber es sufrir y perdonar, y eso es el cenit de la abnegación y la nobleza. Después de eso, en el campamento militar, hace todo lo que está en sus manos para intentar disuadir al Marqués de cumplir su juramento fatal. Sebastián, después de sentirse desconsolado por no poder casarse con María, acepta generosamente en el Acto II/7 llevarla al campamento militar por la noche y, una vez allí, para ayudarla, intenta descubrir el secreto

⁵⁴ “Despite realistic touches here and there, the characters are not realistic, the events are not logical” (Stanton 1957, xiii).

⁵⁵ “For him [Scribe] the dramatic interest and value of a situation lay, not in the clash of characters and will that it may produce, nor in the study of the passions causing it or arising from it, but in the combination of circumstances and complexity of interests it may bring about”.

del Marqués ofreciéndole una bebida alcohólica a Peralta con la esperanza de que se lo revele. La escena de borrachera entre estos dos sirvientes en III/4 aporta un alivio cómico muy necesario.

De hecho, a diferencia de *La rose de Péronne*, en el libreto de *El Juramento* las escenas cómicas están todas bien justificadas y fueron muy apreciadas tanto por el público como por los críticos. Incluso la Baronesa se presenta inicialmente como personaje cómico también, particularmente en el Acto II/3, en que remeda su propio coqueteo con el marido de María y luego se burla de ella. Al final, sin embargo, La Baronesa es la que con éxito ruega al Rey que perdone al Marqués, liberándolo de su juramento, como se revela en el Acto III/9.

En la caracterización de estos tres personajes secundarios, así como de sus dos protagonistas, María y el Marqués, esta “zarzuela histórica” sí parece confirmar la idea de Espín Templado de que “la mezcla de personajes nobles con los del pueblo [...] conlleva la popularidad asegurada, además de fomentar en el pueblo el sentimiento de ser necesario a la nobleza para un mejor gobierno del país”. En este sentido, la observación de Jesús Cruz en su libro sobre el impacto real del teatro como actividad de ocio para la clase media en ascenso y la vieja aristocracia en la España del siglo XIX es significativa: “Las producciones del siglo XIX dramatizaron los conflictos ideológicos y las guerras culturales de una sociedad que experimentaba uno de los procesos de cambio más complejos de la historia de la humanidad”⁵⁶ (2011, 100).

En cuanto a la música del N.º 3 de *El juramento*, el análisis de la Romanza de María según los conceptos teóricos de Eslava revela la configuración jerárquica del discurso musical con mucha claridad, como se muestra en el cuadro 4, relativo a la sección A del gran ternario⁵⁷. Además de mostrar cómo la forma musical refleja la configuración verbal, la construcción jerárquica permite una interacción genérica simultánea entre el ternario francés a nivel del período y la frase, y el prototipo lírico italiano en el de los miembros y el fragmento en las tres secciones de la forma grande. Particularmente interesante es el indicio de una superposición de esta última forma pequeña de la sección A en la sección B del gran ternario. Es decir, el prototipo lírico de la sección A parece seguir en la B, y al mismo tiempo la continuación también puede entenderse como el comienzo de un nuevo prototipo lírico, antes de que la continuación disipe esta primera impresión.

⁵⁶ “Nineteenth-century productions dramatized the ideological conflicts and the culture wars of a society experiencing one of the most complex processes of change in the history of humanity”.

⁵⁷ Por supuesto, es posible crear cuadros similares para las secciones B y A' de esta pieza, y en un borrador anterior lo había hecho, pero en aras de la brevedad decidí retener sólo esta, con el fin de ilustrar cómo las teorías de Eslava podrían aplicarse a esta música.

En cuanto a la estructura tonal y las agrupaciones armónico-métricas, la recomposición de la puesta en música del texto poético de la sección A en su recapitulación A' tiene implicaciones tanto dramáticas como musicales. De hecho, los cambios en la melodía original contenida en la recapitulación, que consisten en una modificación del período 1 en la tónica que se ubica en el período 3, resuelven la tensión tonal creada por el período 1. Puesto que la letra de ambos períodos es la misma, ¿qué puede significar esa conclusión tonal en cuanto al contenido poético de la letra? Para mí, esta resolución armónica sugiere que María va aceptando, aunque de forma reticente, la realidad de su situación pasada y actual. Si bien la efusión lírica de la sección B transmite una sensación de optimismo para el futuro a nivel subliminal, la transición desde la tonalidad esperanzadora de Re bemol mayor, pasando por la dominante de Si bemol menor hasta la resolución final en el período 3, sugiere que, por el momento, cualquier esperanza es una ilusión. La certeza de su pasado y su presente es su única realidad. Además, en la repetición A' del período 1, no hay *adición anterior*, por lo que la llegada de Si bemol menor y el retorno del tema de María coinciden. El resultado de este desplazamiento armónico-métrico es que las agrupaciones armónico-métricas se invierten con respecto a la colocación de los *accenti comuni* en la parte vocal. Ahora recaen sobre los primeros tiempos de los compases débiles, ya no en sus posiciones originales sobre los fuertes, es decir 2 1 en vez de 1 2 en términos de los números de Asiolli. Este detalle crucial también parece tener implicaciones dramáticas, porque en cierta medida socava la sensación de finalidad en esta recapitulación, sugiriendo aún con más fuerza tal vez, que el sentido de optimismo que expresó la sección B realmente era una ilusión y que su situación es, de hecho, desalentadora.

La interacción genérica observada en la Romanza de María sigue en la Romanza del Marqués, que es otro ternario de confección distinta. En cierta medida, se asemeja a la forma familiar de *couplets* para canciones solistas o arias en la *opéra-comique* francesa, es decir, dos estrofas de poesía con la misma música, alternando con un estribillo de texto y música contrastantes. Aunque en la Romanza del Marqués las estrofas del Marqués y de Peralta no llevan la misma música, la progresión cadencial sí la lleva, pese a que el texto es diferente. Por lo tanto, este miembro cadencial funciona de forma similar a la del estribillo en formato de *couplets*. En esta segunda Romanza hay de nuevo una interacción genérica entre la gran forma ternaria francesa a nivel del período y la frase, y el pequeño prototipo lírico italiano a nivel del miembro y el fragmento. La presencia del mismo tipo de interacción genérica en ambas Romanzas refuerza otras similitudes entre las dos piezas, incluida la tonalidad –Si bemol menor en la primera y la tonalidad paralela de Si bemol mayor en la segunda–, así como las modu-

laciones provisionales al grado mediante en ambas: Re bemol mayor en la sección B de la Romanza de María, y Re mayor en el largo prelude orquestal de la del Marqués. Todas estas relaciones claramente perceptibles sugieren al oyente que estos dos personajes comparten afinidad en lo más profundo de su ser, pues hablan un lenguaje musical similar.

La Romanza del Marqués es considerablemente más larga, compleja y amplia a nivel tonal que la de María. Muchos factores contribuyen a la diferencia en extensión: el prelude orquestal, la necesidad de introducir al personaje Peralta y la dualidad implícita en la reacción del Marqués a la belleza del lugar y el clima, por un lado, y al oscuro presagio de su muerte por otro. El uso de la tonalidad paralela mayor al Si bemol menor de María propone un lazo profundo entre los dos personajes, quienes se conocerán por primera vez en el Terceto que sigue. La tenaz persistencia de Si bemol menor en la Romanza de María contrasta con el retorno constante de Si bemol mayor en las progresiones cadenciales en la del Marqués, insinuando que ha resuelto disfrutar plenamente de la vida antes de verse obligado a abandonarla. El regreso a la tónica de los segmentos cadenciales siempre aparece en secciones contrastantes con tonalidades menores: Sol menor en la Sección I y Mi bemol menor en la Sección II. Un interesante paralelismo tonal entre las dos Romanzas adyacentes es la modulación pasajera a la mediantes: Re bemol mayor en la primera, y Re mayor en el prelude orquestal en la segunda. Esta última modulación anticipa el comienzo de la primera sección lírica del Terceto, también en la tonalidad de Re mayor.

En contraste con las dos Romanzas, los marcadores genéricos del Terceto son casi enteramente italianos, incluido el uso de un prototipo lírico completo para el solo del Marqués en el movimiento *Adagio* del diseño de la *solita forma* de esa pieza. Sin embargo, aunque la gran forma del Terceto se basa muy claramente en la plantilla de la *solita forma* italiana para un *gran duetto*, hay algunas características españolas pronunciadas –distintas de las notadas en la Romanza de María– que son de carácter rítmico en el *Adagio* y la *cabaletta*. El primero es un prototipo lírico puro y completo cantado por el Marqués. En la coda de este movimiento, el ritmo compuesto entre las partes vocales y el acompañamiento es un conflicto entre una organización triple (3 x 2) y doble (2 x 3), aspecto rítmico de carácter claramente español. En su descripción del “hispanismo musical” ya citada, Juan José Carreras identifica “[...] la preferencia por los ritmos ternarios y las hemíolas [...] [énfasis añadido]” (2018, 200). Las mismas características rítmicas reaparecerán en la *cabaletta*, particularmente en el diseño rítmico del tema principal.

Con respecto al uso de la *solita forma* para el Terceto entero, quisiera citar aquí la observación siguiente de la comunicación privada con Carreras mencionada anteriormente, que me parece particularmente acertada:

El hecho de que los números 3 y 4 de la partitura de Gaztambide sean los más cercanos a la “solita forma” de la ópera de los años cuarenta, está directamente ligado al carácter “íntegramente” serio de estos dos personajes: un Marqués que usa el cliché romántico de un alma atormentada por un terrible secreto y la “auténtica” nobleza de María, heroína que persuade por su sencillez y dignidad [...].

Finalmente, el Terceto presenta dos temas recurrentes que aparecerán cerca del final de la obra: la melodía del Marqués al comienzo del *tempo d'attacco* y el tema principal de la *cabaletta*, como hemos señalado. En términos musicales, el primer encuentro entre María y el Marqués ya contiene la simiente de su re-encuentro en el campamento militar en el N.º 12. Dúo de María y el Marqués, y luego, cuando ya se ha liberado de la maldición del juramento, con la celebración de la promesa de su vida juntos en el N.º 13. Final.

Bibliografía

- Arvin, Neil C. 1918. “The Technique of Scribe’s Comédies-Vaudevilles”. *Modern Philology* 16: 159-165.
- Asioli, Bonifazio. 1836. *Il Maestro di Composizione, séguito del Trattato d’Armonica*. Milán: Ricordi.
- Balthazar, Scott L. 2004. “The Forms of Set Pieces”. En *The Cambridge Companion to Verdi*, ed. por Scott L. Balthazar, 49-68. Cambridge: Cambridge University Press.
- Basevi, Abramo. 1862. *The Operas of Giuseppe Verdi*, trad. por Edward Schneider y Stefano Castelveccchi. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bello, Andrés. (1835) 1862. *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*. Bogotá: Echeverría Hermanos.
- Berlioz, Hector. 1840. “Feuilleton du Journal des Débats”. *Journal des Débats*, 23 de diciembre, 1.
- Carmena y Millán, Luis. 1878. *Crónica de la ópera italiana en Madrid*. Madrid: Manuel de los Ríos.
- Carreras, Juan José. 2018. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX*, ed. por Juan José Carreras. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Cruz, Jesús. 2011. *The Rise of Middle-Class Culture in Spain*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- De Leuven, Adolphe, y Adolphe D’Ennery. 1841. *La Rose de Péronne*. París: Boulé et Comp.
- Eslava, Hilarión. 1860. *Prontuario de contrapunto, fuga y composición en preguntas y respuestas*. Madrid: Luis Beltrán.
- . 1861. *Tratado de composición. Parte segunda de La melodía y discurso musical*. Madrid: Luis Beltrán.
- Espín Templado, María Pilar. 1996-1997. “Panorama literario de la zarzuela grande en el siglo XIX: Lo autóctono y lo extranjero”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2: 57-72.

- Gerhard, Anselm. 1998. *The Urbanization of Opera: Music Theatre in Paris in the Nineteenth Century*, trad. por Mary Whittall. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gies, David Thatcher. 1994. *The Theatre in Nineteenth-Century Spain*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Giger, Andreas. 2008. *Verdi and the French Aesthetic: Verse, Stanza, and Melody in Nineteenth Century Opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gossett, Philip. 1974. "Verdi, Ghislanzoni, and *Aida*, the Uses of Convention". *Critical Inquiry* 1: 291-334.
- Granda, J. de. 1858. "Crónica de teatros. *El juramento*", *El Clamor Público*, 21 diciembre, 4.
- Iki, Naoka. 2004. "J'en Suis Persuadé: Je N'ai Été Qu'un Auteur de Vaudevilles". En *Meyerbeer und die Opéra Comique*, ed. por Arnold Jakobshagen y Milan Pospisil, 81-97. Laaber: Laaber-Verlag.
- Inzenga, José. [1874]. *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger.
- Kennedy, Dennis. 2008. "Scène à Faire". *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*. Dennis: Oxford University Press.
- Leuven, Adolphe de, y Adolphe d'Ennery. 1841. *La rose de Péronne*. París: Boulé et Comp.
- Longyear, Rey M. 1962-1963. "Le Livret bien fait: The Opéra Comique Librettos of Eugène Scribe". *The Southern Quarterly* 1: 169-192.
- Madiedo, Manuel María. 1859. *Poesías, precedidas de un tratado de métrica*. Bogotá: Imprenta de la Nación.
- Mas, Simibaldo de. (1832) 1843. *Sistema musical de la lengua castellana*. Barcelona: A. Bergnes y Ca.
- Masdeu, Juan Francisco de. 1801. *Arte poética fácil*. Valencia: Burguete.
- Monte, Alberto. 1968. *Rhetorica Stilistica Versificazione: Introduzione allo Studio della Letteratura*. Turín: Loescher Editore.
- Navarro Tomás, Tomás. (1959) 1975. *Arte del Verso*. Sexta edición. México: Colección Málaga.
- Olona, Luis. 1858. *El juramento*. Madrid: Revista de Caminos de Hierro.
- Palacio, Manuel del. 1858a. "Gacetillas", *La Discusión* 3 / 868, 21 de diciembre, 3.
- . 1858b. "Revista de teatros". *La Discusión* 3 / 870, 23 de diciembre, 1.
- Petrobelli, Pierluigi. 1994. "Music in the Theater (apropos of *Aida*, Act III)". En *Music in the Theater: Essays on Verdi and Other Composers*, trad. por Roger Parker, 113-126. Princeton: Princeton University Press.
- Porto San Martin. 2009. "Aux frontières de la zarzuela (1849-1856): Perspectives pour l'étude d'un genre et de ses liens avec l'opéra-comique au milieu du XIXe siècle". *Revue de Musicologie* 95: 335-357.
- . 2011. "L'opéra-comique en Espagne: une présence sous condition". En *Les colloques de l'Opéra Comique. Art lyrique et transferts culturels*, dir. por Alexandre Dratwicky y Angès Terrier. Palazetto Bru Zane. <https://www.bruzanemediabase.com/>.
- . 2014. "De l'opéra-comique à la zarzuela: modalités et enjeux d'un transfert sur la scène madrilène (1849-1856)". Tesis doctoral. Université François-Rabelais de Tours / Universidad Complutense de Madrid.

- . 2015. "De Jeannette a Juanita: zarzuela y ópera cómica, una unión bajo condición". *Revista de Musicología* 38: 561-593.
- Powers, Harold. 1987. "'La solita forma' and 'The Uses of Convention'". *Acta Musicologica* 59: 65-90.
- Príncipe, Miguel Agustín. 1862. *Fábulas en verso castellano y en variedad de metros. Segunda edición: precedida de un prólogo que contiene la historia de la fábula desde Esopo hasta nuestros días; y seguida de un arte métrica*. Madrid: D. M. Ibo Alfaro.
- Rebellato, Dan. 2003. "Well-made Play". *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*. Dennis: Oxford University Press. DOI:10.1093/acref/9780198601746.001.0001.
- Reicha, Antoine. 1814. *Traité de mélodie*. París: J. L. Scherff.
- Robbins-Landon, Howard Chandler, ed. 1962. *Joseph Haydn. Sinfonia No. 92 G-Dur Hob. I/92 "Oxford"*. Viena: Universal Edition.
- Romea, Julián. (1865) 2009. *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*, ed. por Jesús Rubio Jiménez. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Rodríguez, Manuel. 1858. *La España XI* / 3795, 21 diciembre, 4.
- Sobrino, Ramón, ed. 2000. *Joaquín Gaztambide: El juramento. Zarzuela en tres actos*, Madrid: ICCMU.
- . 2006. "Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta". *Príncipe de Viana* 238: 633-654.
- Specht, A. 1840. "Théâtre Royal de L'Opéra-Comique / La Rose de Péronne / opera-comique en 3 actes [...]". *Revue et Gazette Musicale de Paris* 74, 20 de diciembre, 629.
- Stanton, Stephen S. 1957. *Camille and Other Plays*. Nueva York: Hill and Wang.
- Stevenson, Robert. 2001. "Carnicer (y Batlle), Ramón". *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04971>.

Recibido: 18-07-22

Aceptado: 14-12-22