

# Un brillante ejercicio de estilo

VICENTE GALBIS LÓPEZ

Se ha insistido repetidamente en la originalidad de *Don Gil de Alcalá* dentro de la producción de su autor y, por extensión, en el panorama de la lírica española. La utilización de un grupo instrumental únicamente de cuerda (en la versión más interpretada, aunque existe otra para orquesta completa) y, sobre todo, la elección deliberada de Penella de acogerse al esquema operístico provocan la afirmación anterior. Asimismo, la presencia de una continuidad lírica que no se interrumpe por el uso de recitativos constituye uno de los logros más significativos de esta pieza.

Sin embargo, lo que más llama la atención es la maestría de Penella para sintetizar en un todo unitario elementos de procedencia distinta. Autores como Enrique Franco, Florentino Hernández Girbal o Salvador Valverde han significado adecuadamente el valor de una ópera cómica que presenta una plena integración músico-dramática. La acertada combinación de referencias musicales del siglo XVIII —época en la que transcurre la ópera— como la pavana o el ritmo de minueto junto a tipologías americanas como la habanera o el jarabe mexicano, se integran a la perfección con números de color popular español como el homenaje al vino de Jerez.

Cabría preguntarse las razones que llevaron a un autor ya consagrado como Manuel Penella a afrontar una obra con semejantes dificultades. Enrique Franco resalta como causa principal para ambientar la ópera en México la propia biografía del autor. En efecto, Penella realizó varios viajes a Hispanoamérica, donde pasó largas temporadas y, sobre todo, donde triunfó arrolladoramente. Como confirmación de lo anterior cabría citar las palabras del propio compositor antes del estreno de la obra en el Bellas Artes de la capital azteca: «Por lo mucho que debo a este país, quise escribir una obra mexicana que superara en valor artístico a cuantas llevo estrenadas, tratando de pagar, en esta forma, mi deuda de gratitud para el público de México. No sintiéndome bien preparado para abordar un asunto del tiempo del imperio azteca, ni tampoco de la época moderna —cuyo ambiente casi desconozco—, me decidí por un argumento colonial, en el que si la mayor parte de los personajes son españoles, tuve especial cuidado que el elemento cómico recayera en dos inditos mexicanos.»<sup>1</sup>

Como motivación secundaria cabría destacar el desafío que suponía crear

<sup>1</sup> Cit. en Enrique Franco. «Manuel Penella, entre España y América», *Cuadernos de Música y Teatro*, N.º 3. Madrid, SGAE, 1989, p. 85.

totalmente —letra y música— una pieza diferente a todo lo que había realizado anteriormente y, por encima de todo, distinta a lo que se escuchaba en los escenarios hispanos de la época. Si a esto le añadimos la aspiración de crear una obra de impecable factura técnica, comprenderemos en todo su contexto la siguiente afirmación de Penella: «Yo me propuse escribir una ópera cómica española honesta, interesante, divertida, de un españolismo no trasnochado ni de pandereta, y cuya música sea fácil de escuchar sin que por ello resulta endeble para los que sepan oír música [...]»<sup>2</sup>.

Volviendo a la síntesis de elementos españoles y americanos debemos destacar que cada protagonista procede de un mundo diferente, lo que no resulta un obstáculo para que se enamoren. En este sentido, observamos que la mayor parte de personajes americanos (Niña Estrella, Maya y Chamaco) son positivos. La cuidada mezcla de elementos puede deducirse de la siguiente noticia de la época en la que se reseñan los números más exitosos de la ópera: «una romanza de tenor; una pavana; un pizzicato de la orquesta; un brindis, felicísimo, del “Sargento”; una habanera a dos voces; [...] los concertantes finales del segundo y tercer acto».<sup>3</sup> Esta unidad estilística basada en lo diferente se consigue, además, por un elaborado trabajo temático que, sin alcanzar la complejidad del sistema wagneriano de los *leitmotiven*, sí que nos permite escuchar la evolución de los protagonistas o de las situaciones en las que aparecen personajes o lugares religiosos. En definitiva, todos estos rasgos generales se van a concretar en el breve análisis que sigue.

El «Preludio» del Primer Acto ya nos sitúa en la atmósfera musical de finales del siglo XVIII. No sólo por la utilización de la cuerda frotada y del arpa, sino también por la abundancia de recursos como los trinos o la aparición de melodías claras y equilibradas en su extensión. Se ha señalado que el protagonismo del arpa pretende otorgar un color tímbrico especial a una partitura que carece de instrumentos de viento.<sup>4</sup> En la época sorprendió



L. DE MENA. «DE ESPAÑOLA E YNDIO, NACE MESTIZO» (DETALLE).  
MADRID, MUSEO DE AMÉRICA

<sup>2</sup> Cit. en Roger Alier. «La carrera de Penella», *Don Gil de Alcalá*. Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1989, p. 13.

<sup>3</sup> Valentín Moragas. «El estreno de *Don Gil de Alcalá*», *Diario de Barcelona* (29-X-1932), *Don Gil de Alcalá*. Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1989, p. 24.

<sup>4</sup> Roger Alier, Xosé Aviñoa, Francesc Xavier Mata. *Diccionario de la Zarzuela*. Barcelona, Daimon, 1986, p. 242.



bastante la utilización exclusiva de la cuerda debido a lo inhabitual de esta disposición en el género lírico español. Por otro lado, la habilidad de Penella para manejar esta transparente textura instrumental no debe extrañarnos, ya que el compositor tuvo una buena formación como instrumentista de cuerda. Su profesor de violín en Valencia fue Andrés Goñi, importante violinista e introductor —como director de la orquesta que llevaba su nombre— de gran parte del repertorio sinfónico en la capital del Turia a finales del siglo XIX y principios del XX.

Iniciada la acción (N.º 1, *María Inmaculada...*),<sup>5</sup> nos encontramos en el claustro de un convento, utilizado

como colegio de señoritas y en el que ha pasado el último año Niña Estrella. El comienzo instrumental del número nos introduce en el ambiente religioso del lugar a través de la cuerda grave y el sonido de una campana. La intensidad suave y la velocidad lenta se complementan con una entrada de los instrumentos en contrapunto imitativo, a la manera de la polifonía clásica religiosa. Tras el canto de las Colegialas al unísono aparece en escena el criado Chamaco, una de las figuras básicas de la ópera. Los rasgos musicales que caracterizan al personaje van a identificarlo durante toda la pieza: su carácter cómico se expresa a través de notas breves y velocidad rápida, utilizando para la orquesta el recurso del pizzicato. La habilidad de Penella para que el acompañamiento instrumental intensifique este carácter cómico y dialogue con el protagonista nos confirma la relevancia de Chamaco: su astucia será de capital importancia para encontrar la solución satisfactoria a la trama. Finalmente, debemos pensar que la figura del criado cómico y avisado, de gran tradición en la ópera occidental, debió ejercer una gran influencia en Penella, deseoso de trabajar canónicamente en el género operístico.

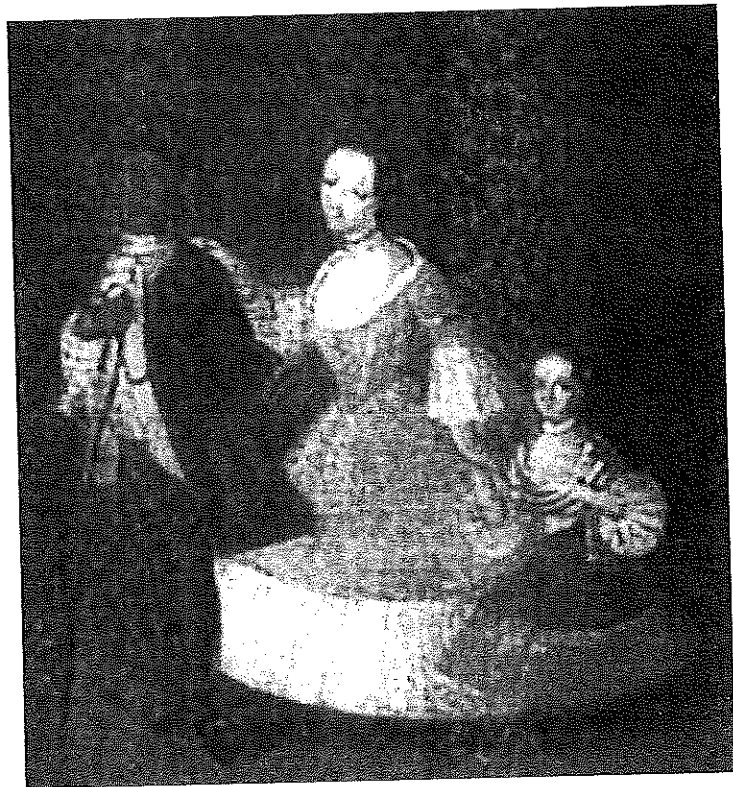
El siguiente fragmento significativo será el N.º 3 —*¡El recreo!...*—, puesto que en él se nos presenta a la protagonista femenina. El comienzo refleja de nuevo los juegos de las Colegialas hasta que el cambio a una velocidad más lenta nos anuncia la tristeza de Niña Estrella. En el posterior diálogo entre la protagonista y las niñas se produce un contraste en la evolución melódi-

<sup>5</sup> Véase la relación completa de los números musicales de esta ópera en las pp. 42-43.

ca: mientras que las Colegialas presentan un diseño que apenas evoluciona, la otra desarrolla especialmente el agudo y una expresión más apasionada, sobre todo al explicar su triste destino con una persona a la que no ama. Con el paso a la indicación expresiva *Marcial*, Niña Estrella presenta uno de los temas recurrentes de la ópera cómica, que probablemente sea el más importante: por ser el del protagonista, por la cantidad de veces que se repite y, dato significativo, porque constituye la melodía con la que termina la obra, cantada por todos los cantantes y el coro. Asimismo, resulta curioso que este importante tema no lo anuncie el personaje al que está adjudicado.

La característica principal de esta melodía será el ritmo marcado para obtener esa marcialidad citada, la cual se intensificará al alternarla entre Niña Estrella y las Colegialas. En cuanto al acompañamiento orquestal destaca la efusión producida cuando Mitztilán insiste en el nombre completo de su amado, que acaba de revelar a sus compañeras. A continuación les cuenta su pasado, y este momento narrativo no es desarrollado por Penella con un recitativo, sino con la continuidad melódica a la que hacemos referencia. En la parte final del número escuchamos una plegaria de Niña Estrella a su madre fallecida, en la que la orquesta utiliza uno de los recursos preferidos de Penella: las notas pedales; sin embargo, el compositor asegura la variedad con duplicaciones de la voz y la presencia del arpa. La significación de este fragmento melódico se percibirá al ser repetido en la parte final de la ópera.

En el siguiente número (N.º 4, ¡*Mitztilán!*...) se presenta otro personaje significativo: Maya, la criada de Niña Estrella. Tras el conmovedor encuentro —reforzado por la expresividad del acompañamiento orquestal— aparece un breve fragmento de música descriptiva: la narración del viaje a caballo de la criada. Maya entrega la carta de Don Gil —en una función de mensajera con abundante tradición operística— y se produce un ejemplo de la destreza de Penella en la elaboración temática. Así, oímos una referencia al tema de Don Gil al mostrar la carta y, enseguida, al tema de las Colegialas para reflejar la alegría de Niña Estrella; para finalizar con la audición del tema religioso para presentar la llegada de la Madre Abadesa. Estamos ante una parte relevante de la pieza por suponer la presentación de



L. DE MIENA. «DE ESPAÑOLA Y MULATO, NACE MORISCA» (DETALLE).  
MADRID, MUSEO DE AMÉRICA



Maya, que se convertirá en pareja y cómplice de Chamaco para ayudar a los enamorados. También participará en las piezas hispanoamericanas (habanera, jarabe) y, en definitiva, abre una puerta a la esperanza al inicio de la ópera cómica con el mensaje de Don Gil.

Posteriormente (N.º 5, *¡Ellos deben ser...*), entran en escena el Gobernador y Don Diego, afirmándose especialmente la personalidad enérgica del último mediante la aparición de crescendos, elevaciones al registro agudo y aumento de la presencia instrumental. Con la entrada del Sargento Carrasquilla suena en la orquesta el comienzo del tema marcial de Don Gil y, a la entrada de éste, se presenta com-

pleto. La línea melódica del protagonista destaca pronto por su carácter agudo, indicativo de su valentía y audacia.

La personalidad de Don Gil se comienza a manifestar en el número siguiente (N.º 6, *No, Don Gil, dejadme ahora...*) que —aunque aparece al comienzo como un dúo provocado al quedarse a solas los enamorados— básicamente se reduce a una romanza del capitán español. Tras escuchar un breve diálogo de la pareja y la introducción del arpa, llama la atención la insistencia de Penella en un diseño de acompañamiento de las cuerdas graves basado en una especie de balanceo (que crea la sensación de tranquilidad que Don Gil quiere transmitir a su amada) y el progresivo crecimiento hacia una culminación en la que colabora activamente la orquesta. Al comienzo de la romanza la parte instrumental únicamente acompaña, mientras que después llegará a dialogar con el tenor.

A continuación se produce la confesión del capitán a Niña Estrella del ardid realizado para recuperarla (N.º 7, *Miedo me dais, Don Gil...*). En este número resulta interesante comparar el desarrollo melódico del personaje cómico (apenas evoluciona) y del héroe (varía mucho, tendiendo siempre hacia el agudo). Algo similar sucede con el acompañamiento orquestal: breve y seco el de Chamaco y ligado y rico el de Don Gil. La conclusión llega con la despedida de la Madre Abadesa (reflejada musicalmente con la cita del ambiente musical religioso anterior), y acaba el número con la aparición de la romanza anterior de Don Gil. Con ello, Penella parece indicarnos que la fuerza del amor supera el cariño que siente Niña Estrella hacia la Madre Abadesa y sus compañeras.

Mientras que en los números anteriores destacaba el trabajo de las voces, en el siguiente (N.º 8, *Señor, cuando gustéis...*) resalta el tratamiento instrumental. Ante el desafío de Don Gil y Don Diego —obsérvese la oposición personaje negativo/barítono frente a personaje positivo/tenor, como en las óperas italianas— por sacar en primer lugar a bailar la pavana a la protagonista; se produce una partida de cartas descrita sólo por la orquesta. Antes de eso comienza el número con una introducción clásica —a modo de preludio— demandada por el lugar de la acción, ya que estamos en el salón de recepciones del palacio del Gobernador. Pronto se inicia un minueto con el que



L. DE MENA. «DE MESTIZA E YNDIO, NACE LOBO» (DETALLE).  
MADRID, MUSEO DE AMÉRICA

Penella insiste claramente en ese carácter dieciochesco: trinos, ligereza melódica, etc. La preparación a la partida está llena de tensión —potenciada tímbricamente por la orquesta—; sin embargo, la narración del juego de cartas esta realizada prácticamente a través del recurso del pizzicato. El carácter descriptivo —tanto del sonido de las cartas al caer sobre la mesa como el de recoger la baza— resulta, de tal modo, evidente. Para dar variedad a esta evolución, el autor juega magistralmente con la dinámica, efectuando constantes cambios entre el *forte* y el *piano*.

Tras ganar la partida, Don Gil obtiene el privilegio de bailar con Niña Estrella la pavana y, prácticamente, toda la parte central del N.º 9, *Vos ganásteis... Fue un lance de amor...*, se basa en la citada danza. Se trata de un momento clasicista introducido, de nuevo, por el arpa; en el que destacan algunos adornos de raigambre española y el paso del tema principal del registro agudo al grave. En la conclusión asistimos a un enérgico momento orquestal que introduce la tensión destilada en el posterior canto del madrigal. Precisamente, el N.º 10 se limita a la interpretación de la citada pieza que, si en principio se reservaba al dúo formado por los dos rivales en el amor, se convierte rápidamente en un trío por los continuos intentos de Niña Estrella por apaciguar los ánimos. La escritura predominantemente homofónica del madrigal se ve así animada por la novedad tímbrica provocada por las intervenciones de la protagonista femenina.

El primer acto finaliza con uno de los fragmentos más populares de *Don Gil de Alcalá*: el brindis al vino de Jerez (N.º 11, *Muy bien, Niña Estrella...*). La ejecución de la pieza está a cargo de Carrasquilla, cuya procedencia sevilla-



na y el origen andaluz del vino provocan que la línea melódica presente abundantes giros de dicha región. Este carácter local ya aparece en la introducción orquestal que precede a la intervención solística del socarrón militar. Para incrementar el ambiente festivo, Penella hace intervenir al coro para apoyar al cantante en un excelente final del primer acto. Resulta significativo, dentro de la continua mezcla de rasgos españoles y americanos, que el autor valenciano proponga dos personajes cómicos masculinos (Chamaco y Carrasquilla), cada uno originario de un continente.

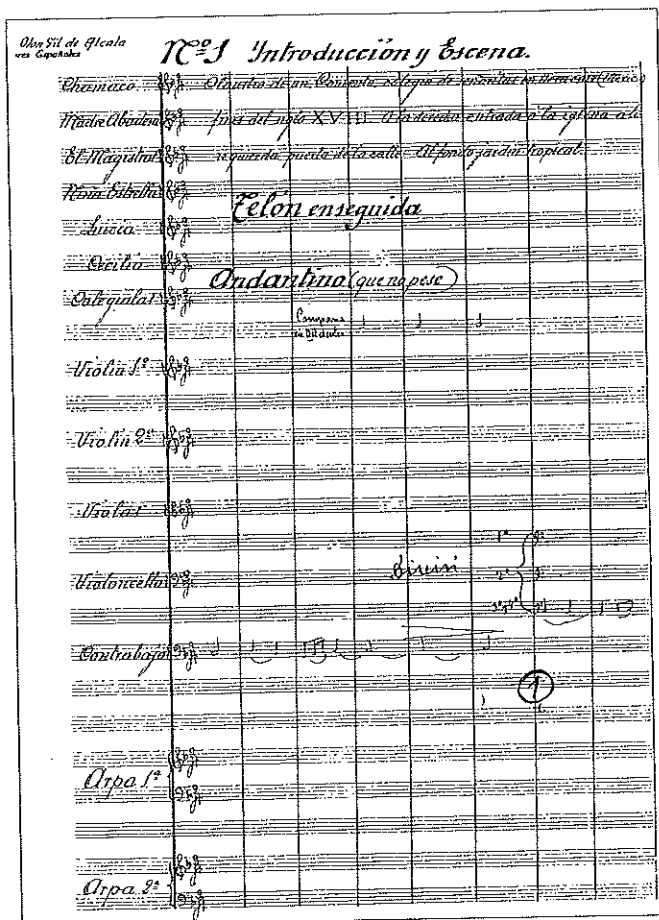
El Segundo Acto comienza con un dúo de Don Gil y Carrasquilla (N.º 12, *¡Esto es vida, Carraquilla!...*)

que podríamos dividir en dos partes. La primera es la menos relevante y se limita a presentar el tema de Don Gil en la orquesta y a mostrarnos los problemas de conciencia del capitán por su engaño. El fragmento en que Carrasquilla pide confianza a su amigo da paso al meollo del número: un elogio de la audacia y el valor como cualidades que ambos tienen. Presentado con ritmo de marcha, el dúo alterna el diálogo con la textura vertical para reforzar la importancia de las citadas cualidades. El desarrollo descrito, la aparición de tenor y barítono, así como la referencia final a la amistad; constituyen similitudes que hacen pensar en un homenaje de Penella al dúo en el que se juran amistad el Marqués de Posa y el protagonista principal en la ópera *Don Carlo* de Giuseppe Verdi.

Seguidamente llegamos a uno de los números americanos de *Don Gil de Alcalá*: el canto de jarabe (N.º 14, *¡Maya! ¡Ella!...*) a cargo del dúo Maya-Chamaco. Esta danza es una de las más populares de México, hasta el punto de considerarla como el baile nacional. Además de los rasgos musicales propios de Chamaco, Penella insiste en el diálogo motivico, muchas veces basado en la imitación. La presencia continuada del motivo rítmico corchea—dos semicorcheas acentúa ese carácter bailable, complementado por el marcado ritmo ternario. El autor valenciano obtiene variedad alternando el canto de los personajes en la estrofa y uniéndolos verticalmente en el estribillo.

A continuación parece que la acción se detiene, puesto que el N.º 15, *Vuela, vuela, mariposa...*, no aporta nada dramáticamente. Se trata de una pieza cantada por Niña Estrella y un Coro de Damas en la que Penella utiliza alternativamente la imitación y el contrapunto entre la solista y el grupo, para

finalizar cada periodo del texto verticalmente. Tras una parte central más reposada, escuchamos la ornamentación del canto de Mitztilán —parte que exige de la soprano una buena agilidad— y termina el número utilizando el contrapunto. Más que todo lo anterior, llama la atención la destreza del músico valenciano para describir el vuelo de las mariposas y el movimiento de sus cazadoras mediante la orquesta, especialmente en la parte inicial. Da la impresión de que Penella sólo pretendía en este momento de la ópera lucirse como creador de música descriptiva y como orquestador. En los dos números ulteriores toman la iniciativa los rivales por el amor de Niña Estrella. Así, en el N.º 16, ¡Niña Estrella!... Ya apareció..., sobresale la romanza de Don Gil al final, de progresivo lirismo y brillante culminación. Por su parte, Don Diego pasa a primer plano en el número que sigue (N.º 17, ¡Don Diego!...). Penella caracteriza a la perfección su paso del amor a la venganza, en un fragmento de alta exigencia al barítono por su difícil tesitura y por el potente acompañamiento. El siguiente momento destacable aparece en la «Habanera», ubicada en el N.º 20, *Todas las mañanitas...*, pero que ya había sido anunciada por la orquesta en el 19. La pieza, cantada por Niña Estrella y Maya, sobresale por su delicadeza y el refinamiento, contituyendo uno de los mejores y más famosos cantables de la ópera. Realmente estamos ante un fragmento en el que la síntesis de clasicismo e indigenismo está más conseguida. El Segundo Acto concluye con el N.º 21, ¡Os felicito!..., que podríamos dividir en dos partes. La primera aparece dominada por los dos rivales. Don Diego se nos muestra acusador y desafiante, elevando su línea vocal casi siempre hacia el agudo; por el contrario, la respuesta de Don Gil aparece dominada por una lírica tristeza, tras haber sido humillado. La segunda parte del número la constituye el conjunto final, en el que intervienen todos los personajes y el coro. Penella dota de espectacularidad y variedad esta conclusión —al sucederse el contrapunto y la textura homofónica—, para dejar paso al final de la orquesta. La extensión del Tercer Acto es sensiblemente inferior a la de los anteriores. De entre sus números destaca el 23 (*Venid, Padre Magistral...*), también



M. PENELLA. «N.º 1, INTRODUCCIÓN Y ESCENA», DON GIL DE ALCALÁ. MANUSCRITO (BARCELONA, 1932, P. 1). MADRID, INSTITUTO COMPLUTENSE DE CIENCIAS MUSICALES



Don Gil de Alcalá N.º 20 Habanera

Habanera

M. PENELLA. «N.º 20, HABANERA», DON GIL DE ALCALÁ.  
 MANUSCRITO (BARCELONA, 1932, P. 293).  
 MADRID, INSTITUTO COMPLUTENSE DE CIENCIAS MUSICALES

conocido como la «Confesión». La solemnidad, en principio, de la situación parece marcada por una velocidad lenta, uso del pedal y acompañamiento en grave. En plena confesión, la situación comienza a volverse cómica, aspecto señalado por las notas breves en la orquesta, así como por pequeñas escalas ascendentes y descendentes. Conforme avanza el número, el Gobernador se recrea en el recuerdo de su amor de juventud y esto será reforzado por el compositor, haciendo cada vez más aguda la repetición de *Fue en Madrid...* y presentando un acompañamiento alegre que simula exaltarse con el citado personaje. En la finalización, la altura aguda de este último contrasta con la absolución ofrecida en grave por el Magistral. Cuando termina el número, el autor de *El gato montés* se nos ha revelado como un experto en combinar musicalmente lo grave y lo cómico.

Después destacaríamos el «Quinteto» (N.º 25, *Con este ardid...*) por la maestría en el manejo de los conjuntos,

presentando una página que se distingue por su brevedad y concisión. El inesperado avance de la trama y las expectativas abiertas se complementan con el dinámico acompañamiento de la cuerda. Esta esperanza se torna en alegría posteriormente, pero en el número final (N.º 28, *¡Jaque al rey!... ¡Calma, calma!*) Penella no culmina la ópera al mismo nivel que su excelente desarrollo. En el inicio, escuchamos un ambiente musical dieciochesco ilustrando una partida de ajedrez. Poco después —y con la excusa de su despedida— Don Gil despliega una pequeña romanza donde explica sus orígenes inventados. Simultáneamente, Penella expone elementos cómicos —como la imitación que se establece entre las intervenciones del Gobernador y el Magistral— y otros más típicos del género operístico (los comentarios de estas novedades por parte del coro). Sin embargo, la conclusión definitiva de *Don Gil de Alcalá* resulta un poco decepcionante: en primer lugar tenemos un dúo homofónico entre los dos protagonistas sin apenas vuelo melódico que, en segundo lugar, evoluciona hasta convertirse en un conjunto de similares características. Finalmente, la pieza concluye con el tema del capitán español interpretado por todos los efectivos vocales e instrumentales.