

VIGENCIA Y OPORTUNIDAD DEL REESTRENO DE LA ZARZUELA *LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS* DE ÁNGEL BARRIOS

Manuel Francisco Martín Martín

Profesor superior de conservatorio en la especialidad de contrabajo

<https://doi.org/10.5281/zenodo.10580431>

Resumen

En el contexto del reestreno, por parte de la Orquesta de la Universidad de Granada¹ (O.U.G.R.) de la zarzuela *La Lola se va a los Puertos*² el presente artículo pretende aportar información y argumentos que avalen la oportunidad y pertinencia de esta decisión (72 años después de su estreno). Con este propósito, en primer lugar, plantaremos un bosquejo panorámico del contexto que rodeó al estreno de la obra³ en el ámbito lírico. En segundo lugar describiremos el argumento y la trama de la Comedia original intentado demostrar su total vigencia en la actualidad. Posteriormente aportaremos información significativa sobre el primero de los ámbitos propuestos por Nattiez y Molino⁴ explicando ese proceso creativo desde 1932 y hasta su estreno en 1951. La parte más extensa del artículo describirá los rasgos musicales más significativos así como la simbiosis que se establece con el texto (el libreto) mediante un análisis semiótico. Posteriormente atenderemos a la recepción de la zarzuela mediante el análisis de la crítica músico-teatral que acredita el éxito que obtuvo la obra tanto del público como de la crítica en el Madrid de finales de 1951. Y, por último, sintetizaremos todas las aportaciones que justifiquen y legitimen la pertinencia y actualidad de este reestreno lírico.

¹ Dicho reestreno está programado para el viernes 17 de marzo de 2023 y se llevará a cabo en el Paraninfo del Parque Tecnológico de la Salud de Granada. El domingo 19 de marzo se volverá a representar en la misma ubicación.

² Esta zarzuela fue compuesta, musicalmente, por el compositor granadino Ángel Barrios y su libreto fue obra, inicialmente, de los hermanos Machado (a partir de su propia Comedia homónima estrenada en 1929) y, posteriormente, fue modificado por los hermanos Guillermo y Rafael Fernández-Shaw

³ Dicho estreno se produjo el 19 de octubre de 1951 en el Teatro Albéniz de Madrid.

⁴ Nattiez, J.J. (1976) *Fondements d'une Semiologie de la Musique*. Union Générale d'Éditions; Molino, J. (1975) *Fait musical et sémiologie de la Musique, Musique en jeu*, 17.

Palabras clave

Zarzuela; Ángel Barrios; La Lola se va a los puertos; reestreno; los Fernández-Shaw (Guillermo y Rafael); los hermanos Machado (Manuel y Antonio).

VALIDITY AND TIMELINESS OF THE REVIVAL OF LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS BY ÁNGEL BARRIOS

Abstract

In the context of the re-release by the Orquesta de la Universidad de Granada (O.U.G.R.) of the zarzuela *La Lola se va a los Puertos*, this article aims to provide information and arguments to support the timeliness and relevance of this decision (72 years after its premiere). To this end, we will first offer a panoramic sketch of the context surrounding the premiere of the work in the lyrical sphere. Secondly, we will describe the plot and storyline of the original Comedia in an attempt to demonstrate its relevance today. Subsequently, we will provide significant information on the first of the areas proposed by Nattiez and Molino, explaining the creative process from 1932 until its premiere in 1951. The most extensive part of the article will describe the most significant musical features as well as the symbiosis established with the text (the libretto) by means of a semiotic analysis. Subsequently we will attend to the reception of the zarzuela by means of an analysis of the musical-theatrical critics who accredit the success of the work with both the public and the critics in Madrid at the end of 1951. And finally, we will synthesize all the contributions that justify and legitimize the relevance and timeliness of this lyrical revival.

Keywords

Zarzuela; Ángel Barrios; La Lola se va a los puertos; re-release; los Fernández-Shaw (Guillermo y Rafael); los Machado (Manuel y Antonio)

Martín Martín, M. F. (2023). Vigencia y oportunidad del reestreno de la zarzuela *La Lola se va a los Puertos* de Ángel Barrios. *Música Oral del Sur*, 20, 121-153.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.10580431>.

Fecha de recepción: 21-2-2023 Fecha de aceptación: 16-3-2023

LA CRISIS DEL GÉNERO LÍRICO EN LOS MEDIADOS DEL S. XX

La situación del género lírico español, a comienzos de los años cincuenta, evidenciaba claros signos de decadencia⁵, constatada por la drástica reducción tanto del número de estrenos de nuevo repertorio como de Teatros que se dedicaban a este género. El público, en esta época, buscaba otras alternativas de ocio⁶ más económicas como, por ejemplo, el cine o los espectáculos de copla. Como una prueba más de esta crisis, la mayoría de compositores que seguían apostando por el género lírico, exploraron todo tipo de fórmulas, admitieron influencias tanto de los denominados subgéneros (como la Revista musical⁷) como de las músicas contemporáneas diferentes y diversas (destacando el jazz y el fox-trop o la opereta centro-europea y francesa sin olvidar el cha-cha-cha, bolero o el chaiao) e, incluso, evitaron denominar a sus producciones con el término “zarzuela” sustituyéndolo por nomenclatura alternativa que iba desde los términos tradicionales de opereta, sainete y revista hasta los más novedosos como fantasía, comedia o farsa⁸. Los compositores líricos nacidos entre 1887 y 1897⁹, en términos generales, no sólo demostraban una gran madurez y “oficio” en la composición atesorando un enorme éxito en el pasado reciente (en la década de los veinte y de los treinta) sino que, además, siempre mostraron una actitud proactiva implicándose al máximo como empresarios de compañías, vinculándose con Teatros, actuando como directores de orquesta o creando y copando puestos de responsabilidad en la Sociedad General de Autores.

Y es en este contexto de decadencia y crisis del género cuando aparece *La Lola se va a los puertos* logrando un éxito considerable y, a la vez, sorprendente por ser obra de un compositor no muy vinculado al mundo lírico, sin la aceptación del público de la que gozaban los compositores mencionados y sin su grado de implicación personal en el engranaje escénico; por si fuera poco, Barrios proponía una fórmula musical que, frente a los estrenos coetáneos, no admitía ningún tipo de permeabilidad respecto a las influencias a

⁵ Todas las principales causas de la crisis definitiva de la zarzuela, a juicio de Manuel Lagos Gismero, citando a Tomás Marco, se podrían resumir en sólo una: “el cambio de sistema de producción escénica que hacía inviable el mantenimiento de teatros y compañías dedicadas al teatro musical” Lagos Gismero, M. *La evolución de la zarzuela grande después de la guerra civil: estrenos en Madrid (1939-2020)*. [Tesis Doctoral, UNED], p. 547 citando a Marco, T. (2020). *Música en escena*. Col. Debate, 27. Madrid: ADE, p. 21.

⁶ Para profundizar en la profunda crisis que atravesó la zarzuela a mediados del s. XX y que la llevó a su desaparición como género lírico de nueva creación recomendamos las lecturas de Temes, J.L. (2014) y de la Tesis de Lagos Gismero, M. (2021).

⁷ Tomás Marco denomina a esta actitud: “un tiempo en el que desesperadamente se intenta la supervivencia por la vía de la contaminación de otros géneros” (Marco, Tomás *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Volumen 2 y 3, 1996-97, p. 258.

⁸ En la Tesis Doctoral de Manuel Lagos Gismero (2021) se profundiza en toda la variedad terminológica, fusión de géneros y estilos, que proliferó en el periodo final de la zarzuela.

⁹ Los más destacados fueron Francisco Alonso (1887-1948); José Padilla (1887-); Federico Moreno-Torroba (1891-1982), Jacinto Guerrero (1895-1951) o Pablo Sorozábal (1897-1988).

lo puramente andaluz y, como elemento internacional, a lo wagneriano (todas influencias decimonónicas) como demostraremos en este artículo.

Para comprender y profundizar en el contexto político y cultural más panorámico de la España de los años 50 y ante las limitaciones de espacio requeridas en este artículo, recomendamos la lectura de los trabajos de Gema Pérez Zalduondo, German Gan Quesada, Javier Suárez Pajares, Ángel Medina Álvarez o Daniel Moro Vallina¹⁰. De la misma forma para una mayor profundización en las figuras de la composición lírica coetáneas a Barrios recomendamos las monografías dedicadas a Francisco Alonso, Federico Moreno Torroba o Pablo Sorozábal¹¹.

EL ARGUMENTO DE LA COMEDIA Y ZARZUELA: ANÁLISIS LITERARIO.

Antes de esbozar el análisis poético y estético y profundizar en el inmanente consideramos imprescindible describir, brevemente, el argumento y temática de la zarzuela. Lola, la principal protagonista, es una famosa cantaora y Heredia es su guitarrista acompañante. En el primer acto ambos actúan en el cortijo de D. Diego que es un poderoso terrateniente que, además, está enamorado de Lola e intenta conquistarla sin éxito (nº 3: Dúo de Lola y D. Diego); en el transcurso del primer acto llega la visita de Jose Luis (hijo de D. Diego) y de Rosario (su prometida). Jose Luis no puede disimular su atracción por Lola granjeándose los celos de Rosario una serie de desencuentros con Lola que derivan en la impulsividad de que, en el Acto II, Rosario llegue a sacar un revolver estando a solas con Lola aunque, pronto, la cantaora logra que la prometida de Jose Luis entre en razón; en el propio Acto II, se produce la reconciliación entre ambas con la petición de disculpas de Rosario (Nº 8 Habanera de Rosario); otro momento de bastante tensión argumental es cuando uno de los

¹⁰ Destacamos los interesantes trabajos de Pérez Zalduondo, G. y Gan Quesada, G. (2009) “A modo de esperanza... Caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta” en: Suárez-Pajares, J. (ed.). *Joaquín Rodrigo y la música española en los cincuenta*. Universidad de Valladolid (Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical). Glares (en colaboración con Germán Gan Quesada); Véase Pérez Zalduondo, G. (2013). “Que nada aparezca en la calle que resulte ajeno (...) a los intereses del Estado”: la música en el Ministerio de Información y Turismo (1951-1956) *Music and Francoism*. Gemma Pérez Zalduondo y Germaán Gan (edis.). Turnhout, Brepols, Colección Speculum Musicae, vol. 21. Pérez Zalduondo, G (2005). “Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo”, en: Suárez-Pajares, Javier (ed). *Joaquín Rodrigo y la música española en los años cuarenta*. Valladolid. Universidad de Valladolid/ Glares. Medina Álvarez, Á. (1984) *Las vanguardias musicales*. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo; Medina Álvarez, Á. Moro Vallina, D. (2016) “Nuevas Aportaciones al estudio de la vida musical en Madrid durante los años cincuenta”. *Revista de Musicología*. Vol. XXXIX Nº 2.

¹¹ Alonso, C (2014) *Francisco Alonso. Otra cara de la Modernidad*. ICCMU; Clark, W.A. y Krause, W.C. (2021) *Federico Moreno Torroba. Una vida en tres actos*. ICCMU; Lereña, M. (2018) *El Teatro musical de Pablo Sorozábal*. Universidad del País Vasco.

amigos de D. Diego (Panza Triste) y que está en todas sus juergas, realiza un comentario soez contra Lola al rechazar el regalo de una diadema de D. Diego, Heredia sale en su defensa y, en este caso, Panza Triste saca un cuchillo que rápidamente es reducido por el guitarrista (todo esto se produce en los últimos números del acto II. Finalmente Lola y Heredia continúan su proyecto de abandonar España para consagrar su carrera en Sudamérica /Acto III).

Contamos con varios estudios del texto literario de la comedia (no contamos con estudios del Libreto) y todos coinciden en definir su tema principal. Para Enrique Díez Canedo (1968), este tema sería “la poesía misma y su poderío que todo lo transfigura” y no tanto las peripecias que es algo “contingente y vulgar¹²”. Para Fabián Gutiérrez (1995), el tema de la Comedia se podría resumir en el conjunto de: “renuncias al amor humano de una mujer artista (Lola) sin olvidar que el actante de estas renunciaciones tiene una proyección simbólica. Estamos ante una obra dramática y no ante un poema lírico. Y la causa de esa serie de renunciaciones es: la fidelidad a su esencia artística, a ese “idilio poético” que se da entre ella y el cante flamenco, entre Lola y sus coplas y a cuya defensa asistimos¹³”. Respecto a los “subtemas”, el dominante sería el andalucismo que, además, engloba subtemas menores¹⁴ (que a veces son meras referencias o alusiones) como el cante, la copla, el flamenco, la guitarra, etc. que, en general, suelen aparecer fusionados.

Por otro lado, respecto al espacio y tiempo de la comedia, la obra se circunscribe a Andalucía oriental (Córdoba, Sevilla y Cádiz para los tres actos, respectivamente) y desconocemos el año en que transcurre la obra ya que los medios de transporte no clarifican demasiado (coche de caballos en el final del primer acto) pero, en Cádiz, van a viajar en barco de vapor a América (final del tercer y último acto). Estos tipos de transporte son compatibles tanto para el primer cuarto del s. XX como para el último cuarto del s. XIX pero el profesor Gutiérrez se inclina por el tiempo de los dos dramas precedentes, en el primero¹⁵.

¹² Díez Canedo, E (1968) *Artículos de crítica teatral: el teatro español desde 1914 hasta 1936*. Joaquín Mortiz, vol. II, p. 149.

¹³ Gutiérrez Florez, F. (1995) “La Lola se va a los puertos o el éxito de los hermanos Machado” en *DRACO: revista de literatura española*, 7, p. 78.

¹⁴ Aunque, en la Comedia, el cante, la copla, el flamenco, la guitarra sean “subtemas menores” lógicamente, en la Zarzuela la musicalización va a convertirlos en aspectos capitales y esenciales y, sobre todo, el grado de estilización y reconstrucción de la tradición que Barrios acometa en su escritura. En este sentido destacamos que, como veremos a continuación, en los tópicos musicales más esenciales para la temática literaria (cuando Lola y Heredia sentencian que se consagran al cante/copla y que su corazón “no se compra; o cuando Lola renuncia, en su interacción con D. Diego y con José Luis, a sus declaraciones de amor) el acercamiento al folklore andaluz no es tan evidente sino mucho más sugerido y estilizado que en otros números como cuando, los protagonistas, demuestran su arte, como en una especie de recital/concierto dentro de la acción dramática (Lola con la *Soleá* -nº 5- o la *Petenera* -nº 4- o Heredia con su *Serrana* -nº 10-).

Tanto la comedia como la zarzuela, por tanto, plantea una temática que mantiene, en nuestros días, su vigencia: el sacrificio personal en la entrega a un propósito de vida o vocación (en este caso artística); una toma de decisiones que prioriza el desarrollo personal y profesional alineado con el bien común (seguir cantando y tocando flamenco para compartirlo con los demás) frente al mero beneficio personal (la estabilidad y seguridad económica y/o la relación de pareja); el protagonismo de una mujer empoderada que se considera dueña de su destino frente a personajes que se dejan llevar por sus emociones y pasiones (el amor o el capricho en el caso de D. Diego, D. Jose Luis y, en el tercer acto, incluso Heredia o los celos, en el caso de Rosario). Estamos ante paradigmas universales que no se ven afectados por el paso del tiempo y que se constituyen en un argumento de peso para pronosticar una recepción favorable, en relación a lo literario y a su argumento, por parte del público de 2023 que asista al reestreno programado de la obra.

EL LARGO PROCESO CREATIVO, DURANTE 19 AÑOS, DE LA OBRA.

Una vez descrito el argumento, temas y subtemas de esta zarzuela (tan actuales y vigentes, a nuestro juicio) nos disponemos a sintetizar el primero de los análisis musicales: el del proceso creativo. Y para comprender los 19 años que transcurrieron desde las primeras noticias que tenemos sobre la creación musical hasta su estreno, debemos intentar reconstruir la “intrahistoria” que acompañó a dicha creación literario-musical de *La Lola...* La mayoría de la información debemos extraerla del intercambio epistolar que se produjo entre los hermanos Machado y Barrios¹⁶ (para el lapso temporal 1932-1939-) y de las memorias publicadas por Guillermo Fernández Shaw (2016)¹⁷ para el periodo 1947-1951.

De la lectura de todas las cartas intercambiadas entre los hermanos Machado y Barrios podemos extraer cuatro conclusiones importantes para este artículo, a saber, que los Machado estaban tan entusiasmados con el proyecto de transformación de su comedia en Zarzuela que se dispusieron a gestionar y negociar, en primera persona, su futuro estreno¹⁸;

¹⁵ La mayor parte de la crítica barcelonesa del estreno y primeras funciones de la versión Ópera (estrenada el 17 de Diciembre de 1955) acentuarán su tono negativo por el anacronismo y falta de universalidad que supone que la acción dramática se circunscriba sólo a Andalucía y, además, a un ámbito geográfico bastante reducido (Sevilla, Córdoba y Cádiz).

¹⁶ Recomendamos, para profundizar en la relación entre los Machado y Barrios y su relación epistolar, la monografía D’Ors, M. (1996). *Manuel Machado y Ángel Barrios. Historia de una amistad*. Ediciones Método.

¹⁷ Nos referimos a Fernández Shaw, G. (2012). *La aventura de la zarzuela (Memorias de un libretista)*. Ediciones del Orto.

¹⁸ Los hermanos Machado se convirtieron en los “representantes” de la obra, conversando con varios empresarios para promocionar la obra y negociar, con ellos, cómo y cuándo estrenarla (concretamente Luis Calvo es el empresario que parece demostrar más interés pero, con la llegada del verano, se diluye ese interés). Como afirma Ismael Barrios (2016) en su tesis:

que hubo algún empresario muy interesado en dicho estreno¹⁹ aunque luego no llegara a convertirse en realidad; que los hermanos Machado instaron en varias ocasiones, a la finalización de la composición musical de Barrios²⁰ y, por último, lo que hemos deducido al comienzo: que el lapso temporal de marzo a agosto de 1934, fue el momento de mayor efervescencia en el intercambio epistolar en general y, en particular, con noticias, gestiones y novedades relacionadas con *La Lola*²¹. En Julio de 1938 encontramos, en una entrevista en prensa²² donde Barrios afirma, en relación a la Orquesta de la Falange: “que por esta orquesta y en Granada se estrene su magnífica obra de gran envergadura *La Lola se va a los Puertos* cuyo libro es de Machado, y que es una de las más perfectas y acabadas obras del compositor granadino”. En 1939, terminada la Guerra, encontramos una nueva carta de Manuel Machado donde, en alusión al proyecto cinematográfico sobre *La Lola* proponiendo a la productora (Ulargui Film) utilizar: “la deliciosa y magnífica partitura” que había compuesto Barrios como banda sonora²³. Manuel fallece el 19 de Enero de 1947 y, todo indicaba que la zarzuela (como tantas obras escénicas de la época²⁴) no llegaría nunca a representarse ante el público.

Posteriormente, tras el final de la guerra civil y el fallecimiento de Antonio Machado, Manuel Machado focalizó sus esfuerzos de expansión de *La Lola* en el proyecto cinematográfico con bastante éxito y que, desde esa época, el traslado de la residencia de Barrios y su familia a Madrid cercenó el intercambio epistolar en relación a *La Lola* con Manuel Machado hasta su fallecimiento en 1947 pero que, como relata Guillermo

Los Machado se mostraron entusiasmados con el proyecto sobre el que depositaron grandes expectativas, como lo prueba el hecho de que habían previsto representar la zarzuela en Madrid, en toda España y en el extranjero, si conseguía el éxito esperado (p. 313-14).

¹⁹ A juicio de los Machado, Luis Calvo llegó a estar muy interesado en su estreno (desconocemos el grado de interés, en la etapa posterior, del empresario Darío Herrera y de Sagi Barba como responsable de la compañía escénica)

²⁰ Los hermanos Machado instan, en varias ocasiones, a Barrios a que finalice la escritura de la obra y, hasta las últimas cartas, le piden que envíe los “monstruos” para que ellos puedan trabajar. En un momento dado se relaja esa petición ya que, según nuestra hipótesis, Manuel y Antonio Machado confían, ciegamente, en las palabras de Barrios de que la obra está muy avanzada (sin que tengamos evidencia de que ellos llegaran a ver, personalmente, las partituras). Los pasajes concretos de estas cartas son bastante reveladores

²¹ Además de constatar que la mayoría de cartas se concentran en menos de un año (ocho meses escasos, de marzo a, como mínimo, agosto de 1934) es inversamente proporcional a las escasas cartas posteriores (una carta en Junio de 1936 –descartando el estreno de *La Lola* por la Guerra- y otra en 1938 –donde vuelve a postularse para ofrecer la obra e intentar estrenarla (de lo que podemos extraer que durante dos años enteros, 1935 y 1937, no se intercambiaron ninguna carta)

²² Un brillante éxito en la presentación oficial de la Orquesta de la Falange. Patria, 26 de julio de 1938

²³ Carta de Manuel Machado a Ángel Barrios, 7 de Julio de 1939. Vuelve a ser relevante para poder documentar si la partitura estaba más o menos completa en su composición musical.

²⁴ Para profundizar en las obras líricas no estrenadas en esta época recomendamos la lectura de la Tesis Doctoral de Manuel Lagos Gismero que ya hemos citado en este artículo (Lagos Gismero, M. - 2020-, *La evolución de la zarzuela grande...*)

Fernández-Shaw en sus memorias y como nos dicta el sentido común, todo conduciría a que estábamos ante un proyecto escénico-musical, desde el comienzo de la dictadura franquista, totalmente inactivo. La hipótesis de la “falta de diligencia” de Ángel Barrios en sus obligaciones compositivas (que es un tema recurrente cuando músicos y libretistas escribían a Barrios) es cierto que vuelve a aparecer en algunas de las cartas significativas de 1934 pero no consideramos que fuera una causa concluyente o determinante para explicar estos intentos infructuosos²⁵ de estreno.

Si nos detenemos, precisamente, en el periodo entre el fallecimiento de Manuel Machado (19 de Enero de 1947) y el estreno de la Zarzuela (19 de Octubre de 1951) debemos subrayar la importancia, en esta fase de recuperación del proyecto de Matilde Vázquez, Gustavo Villasante y los hermanos Fernández-Shaw²⁶. Es el propio Guillermo Fernández-Shaw (2016)²⁷ quien nos relata, desde su punto de vista subjetivo, esa intrahistoria así como sus impresiones y sus reflexiones. De sus palabras deducimos dos aspectos significativos para este artículo; por un lado la clara contradicción entre las palabras de los Fernández-Shaw, publicadas en las memorias de Guillermo Fernández-Shaw y de todo el intercambio epistolar entre Barrios y los Machado²⁸; el otro aspecto importante es que, según Guillermo Fernández-Shaw (2016), la colaboración entre los libretistas y el compositor fue: “un suplicio voluntario y atrayente” por la avanzada ceguera de Barrios; profundicemos en la cita, donde describe como fue su trabajo en equipo con Barrios calificado como:

un suplicio, un suplicio voluntario y atrayente (...). Este maravilloso maestro, brujo de la inspiración y emperador del buen gusto, apenas podía tocar el piano, y sus versiones, para darnos los monstruos de sus números, eran para todos deficientes y borrosas. Ya estaba Ángel medio ciego, lo cual dificultaba más nuestro trabajo” (Fernández-Shaw -2013- p. 416).

En este tramo de finales de los años 40, el proyecto de estreno volvía a peligrar por el mismo motivo de siempre (no resultaba lo suficientemente interesante y/o rentable a los empresarios) y el equipo de Vázquez, Villasante, los Fernández-Shaw y Barrios seguía sin

²⁵ En el punto 3 de nuestras cuatro conclusiones (subapartado 3.3.2) hemos profundizado en las frases donde se solicita más diligencia, en las diferentes cartas.

²⁶ Como prueba fehaciente de que el proyecto se había reactivado, con el protagonismo de los Fernández-Shaw, el archivo de la Fundación Juan March, conserva una carta con firma ilegible (no conocemos, por tanto, quién la escribe) dirigida a Guillermo Fernández-Shaw con fecha 30-07-1947 agradeciendo el interés de su hermano Rafael y Guillermo en encargarle el diseño de vestuario en relación a *La Lola se va a los Puertos*.

²⁷ Fernández-Shaw, G. (2012), *La aventura de la zarzuela* (pp. 415 y 416)

²⁸ Estamos ante dos versiones subjetivas. Del intercambio epistolar entre los Machado y Barrios, deducimos dos cosas: que el compositor, en el año 1938, aseguraba en sus cartas que la obra estaba prácticamente terminada; y que los hermanos Machado confiaban en estas afirmaciones sin necesidad de comprobarlo directamente en las partituras. Y, en las memorias de Guillermo Fernández-Shaw se afirma todo lo contrario: que en 1947 no sólo faltaba mucha música sino que, incluso el libreto, estaba también muy incompleto todavía

contar con una oportunidad de estreno. En dicho contexto, y precisamente desde 1947, se comenzó a convocar el denominado *Concurso Nacional de Obras Líricas* y, en la convocatoria de 1950 los Fernández-Shaw lograron convencer a Barrios, con la mediación de su mujer e hija, para que la obra se presentara al certamen. Extraigamos las palabras, en primera persona, una vez más de Guillermo Fernández-Shaw (2012) en sus memorias:

Providencialmente, estábamos en 1950. Se anunció un concurso oficial de obras líricas para premiar la mejor zarzuela, sin estrenar, que se presentase. Nosotros, Rafael y yo, vimos con claridad que aquella era una ocasión participativa de nuestras esperanzas: el músico se mostraba escéptico y se resistía a que su partitura fuese examinada por un jurado del que formaban parte Argenta, José Luis Lloret, Jacinto Guerrero... y no me acuerdo quién más. La esposa y la hija de Barrios nos daban la razón a nosotros, y consiguieron al fin, decidir a Ángel, a que presentase su obra²⁹”.

Ismael Ramos (2016), en su tesis³⁰ describe magistralmente todos los detalles del concurso³¹; Guillermo Fernández-Shaw nos cuenta, de nuevo en sus *memorias*, detalles sobre cómo se plasmó la que fuera la compañía de Jacinto Guerrero la que recibió la ayuda estatal del concurso y que se hiciera realidad en el Teatro Albéniz; quiso el azar que los Fernández-Shaw también fueran los libretistas de la zarzuela póstuma *El Canastillo de Fresas* de Jacinto Guerrero. El propio Guerrero, según Fernández-Shaw (2012), estaba eufórico y trabajó con intensidad para lograr la temporada subvencionada:

¡Cómo estaría él de convencido de la eficiencia de la obra, con música suya, que comenzó a gestionar en serio que se le concediese como empresario, la próxima temporada de Teatro Lírico Nacional! Con toda lealtad él se ofrecía a montar con los mejores elementos la zarzuela que fuese premiada en el inmediato concurso³².

Y gracias al esfuerzo e implicación, en la convocatoria del Premio Nacional del año siguiente (1951) se concedió la subvención a la compañía de Jacinto Guerrero que

²⁹ *Ibidem*, p. 416.

³⁰ Ramos, I. (2016). *Ángel Barrios; el compositor en su época*. [Tesis Doctoral Granada: Universidad de Granada]. <http://hdl.handle.net/10481/40612>.

³¹ A los nombres citados de los miembros del Tribunal debemos añadir a Gerardo Diego, Julio Gómez, Víctor Ruiz Albéniz, Manuel Parada y Antonio Fernández-Cid de Temes. Ramos también nos aclara que el premio estaba dotado con 50.000 pesetas y que recibieron accésits los compositores Conrado del Campo, por *Lola, la Piconera*; Balaguer, por *Con el ole y olé*; y Moreno Torroba por *El Diablo en Sierra Morena* (con libreto de Luis Fernández Arvin -). En este fallo también se aclaraba que el estreno se haría realidad mediante una campaña lírica oficial y subvencionada. La institución responsable de la convocatoria fue la Subsecretaría de Educación popular “que venía desarrollando sus actuaciones en el ámbito de la música desde años antes con responsabilidades sobre el teatro lírico y la zarzuela”

³² Fernández-Shaw, 2012, p. 406.

gestionaría la temporada 1951-52 en el Teatro Albéniz. El importe económico del primer premio ascendió a 700.000 pesetas.

ANÁLISIS MUSICAL DE LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS

ASPECTOS PRELIMINARES

Priorizando el análisis musical de lo significativo, de acuerdo con la metodología y terminología de Yizhak Sadai³³ vamos a seleccionar aquellos elementos melódicos, rítmicos y armónicos que más se repiten y varían en esta zarzuela; a través del análisis inmanente que, aunque no podemos plasmar íntegramente en este artículo, sí vamos a resumir plasmando y describiendo los estilemas melódicos, rítmicos, armónicos y relación texto-música que, o bien se repiten y varían más (a lo largo de la obra) o bien cuentan con un valor semiótico más elevado.

LOS ESTILEMAS MUSICALES DE LA ZARZUELA *LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS*

Desde el punto de vista rítmico destacamos la importancia, en esta zarzuela, del compás ternario (que domina abrumadoramente) y, dentro de este compás, de la fórmula rítmica

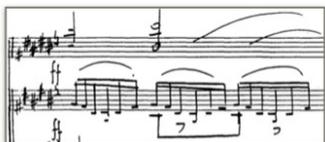


Fig. 1. Ej. del pie troqueo variante “a”
(c. 14 del Preludio del Parte de Apuntar)



Fig. 2. Ej. del pie troqueo variante “b”
(c. 81 del “Nº3” – Dúo de Lola y D. Diego-,
Parte del Director)

³³ Sarai, Y. (1995), “De l’analyse et du serie de l’intuition”, en *Musurgia*, vol. II, nº 4, 1995, pp. 63-73; citado por Sobrino, R. (2005). “Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías”, en *Revista de Musicología* Vol. 28, No. 1, *Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Junio 2005), págs. 667-696. Publicado por SEDEM.

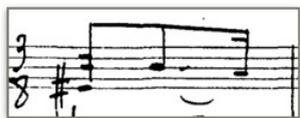


Fig. 3. Ej. del pie troqueo variante “c”
(c. 26 del Preludio, Parte del Director)



Fig. 4. Ej. del pie troqueo variante “d”
(c. 6 del Preludio, Parte del Director)

fundamentada en el pie troqueo invertido (breve-larga) que aparece con cuatro tipologías diferentes que hemos denominado a (breve-larga), b (subdivisión de la breve y larga), c (subdivisión de la larga) y d (subdivisión de ambas). Veamos un ejemplo de cada uno:

En relación a la Melodía, prolifera el movimiento disjunto en las anacrusas (la 4ª justa ascendente es muy usual) y el predominio, en el resto del motivo o tema, del movimiento conjunto en el resto. Desde un punto de vista melódico-armónico trabaja bastante la apoyatura (disonancia no preparada que aparece en tiempo fuerte y que resuelve, descendentemente, en tiempo débil). Se presentan dos tipologías: la apoyatura de 9ª que resuelve en la fundamental; y la apoyatura de 4ª que resuelve en la 3ª.

La relación texto-música es mayoritariamente silábica salvo en los melismas asociados al nombre de la protagonista (Lola) y a su forma de cantar la copla/flamenco (la denominada “rúbrica de Lola” es un buen ejemplo por su relación de varias notas por sílaba –normalmente la sílaba átona Lo- del propio nombre).



Fig. 5.

Respecto al lenguaje armónico-tonal, Barrios hace uso de varios modelos muy conectados con el texto que explicaremos en el apartado de los símbolos exógenos; muy resumidamente observamos pasajes con una armonía tradicional-convencional con algunos acordes algo más ambiguos u originales (básicamente dominantes en su morfología de 6ª aumentada con fundamental o acordes de 7ª disminuida con fundamental³⁴). Estos últimos acordes, son los que se usan en los pasajes donde D. Diego y Jose Luis intentan, sin éxito, conquistar a Lola y, en un lenguaje muy wagneriano, prolonga la resolución de sus disonancias y tensiones³⁵. En otras ocasiones propone secciones estables y sencillas en

³⁴ Este tipo de lenguaje armónico va a coincidir con el empleado en el “tópico de la sentencia” que explicaremos tanto en la descripción del símbolo endógeno de las sentencias (subapartado 4.3.1.) y en el de los símbolos exógenos (apartado 4.4. de este artículo). Será el tema musical más recurrente de la zarzuela, presentándose al comienzo de la zarzuela (iniciando el Preludio), posteriormente al final del nº 3 (Dúo de Lola y D. Diego), al final del nº 6 (Final del Acto I) y al final del nº 12 (Final del Acto II).

³⁵ Este tipo de lenguaje armónico lo denominaremos “tópico atormentado” y profundizaremos en los subapartados 4.3.2 y el apartado 4.4. Aparece en la sección inicial del nº 3 (Dúo de Lola y D. Diego)

tonalidad mayor³⁶; están muy presentes, también, los pasajes y números completos que trabajan el modo frigio mayorizado con una relación texto música muy melismática³⁷ y, por último, pasajes estables tonalmente pero en modo menor y con gran uso de las apoyaturas³⁸.

ANÁLISIS SEMIÓTICO: SÍMBOLOS ENDÓGENOS Y EXÓGENOS

El otro gran parámetro que vamos a tener en cuenta, y aún más en una obra escénico-musical es su valor semiótico. En este sentido, y en terminología de Mario Lerena³⁹, vamos a diferenciar entre símbolos endógenos⁴⁰ y exógenos⁴¹. Comenzaremos con -la(s) sentencia(s) de Lola- para pasar, luego, a los motivos: la rúbrica de Lola y su versión posterior estilizada; así como los motivos “agitado(s)” y “atormentado(s)”. Después nos ocuparemos de los símbolos exógenos o “tópicos” que aluden a una serie de convenciones semántico-musicales conocidas por los oyentes y público “competente⁴²”. Hemos aislado seis fundamentadas en el plano armónico y en el grado de estabilidad/ambigüedad.

SÍMBOLOS ENDÓGENOS: LA(S) SENTENCIA(S) DE LOLA

Observemos el ejemplo de la primera cita con texto, de este tema principal:

y al inicio del nº 6 (Final del Acto II).

³⁶ Lo observamos en la parte central del nº 6 (Final del Acto II), en secciones del nº 8 (Dúo de Lola y Rosario) y del 9 (Dúo de Lola y Jose Luis), en fragmentos del nº 10 (La Juerga) o en los números finales del Acto III.

³⁷ Se utiliza en el nº 2 (Canción de Herecia), nº 4 (Petenera), nº 5 (Soleá), en algunos pasajes del nº 7, en el nº 11 y en el 13 (Acto III)

³⁸ Este tópico “melancólico” se escucha en secciones del nº 8 (Dúo de Lola y Rosario) y del 9 (Dúo de Lola y Jose Luis)

³⁹ Lerena, M. (2018) *Teatro musical Pablo Sorozábal* (p. 202).

⁴⁰ Mario Lerena cita, en su monografía, a Frits Noske para esta distinción entre símbolos “endógenos” y “exógenos”. Por símbolos endógenos, Noske entiende aquellos cuya significación actúa en el interior de una sola obra [Noske, F. (1986). Il motivo esogeno della morte nei drammi musicali di Richard Wagner, en *La drammaturgia musicale*, ed. Lorenzo Bianconi (Il Mulino), pp. 255-275.

⁴¹ Noske considera símbolos “exógenos” aquellos que basan su significado en una convención comúnmente aceptada por el resto de músicos y oyentes (*Ibidem*, pp. 255-275).

⁴² La competencia musical, según recopila López Cano, acudiendo a Gino Stefani [(1988), *Musica dall'esperienza alla teoria*. Ricordi] se articula en 5 niveles de codificación (códigos generales; prácticas sociales; técnicas musicales; estilos musicales y obra). Véase Umberto Eco [(1975), *Tratado de Semiótica General*, Lumen]

VIGENCIA Y OPORTUNIDAD DEL REESTRENO DE LA ZARZUELA LA LOLA SE VA A LOS
PUERTOS DE ÁNGEL BARRIOS

Handwritten musical score for Lola and D. Diego, measures 67-85, number 3. The score includes vocal lines for Lola and D. Diego, and piano accompaniment. The lyrics are: "Des-de la tie-rra a la mar / des-de la mar a la tie-rra / El co-ra-zon de la Lo-la se-leva / la co-pla sen-tre-ga / co-ra-zon de la Lo-la / na-die lo pue-de com- / prar".

Fig. 6. Compases 67-85 n°3 (duó de Lola y D. Diego)
del Parte de Apuntar

Estamos ante el primero de las dos temas identificados con *Lola* que denominaremos, respectivamente, “sentencia original” y “sentencia de despedida”. En lo cuantitativo, son los dos temas más repetidos de la obra. Y, a todo esto, debemos sumar que, desde el enfoque semiótico esta sentencia representa, musicalmente, el tema principal tanto de la comedia como de la zarzuela⁴³ con el texto que sintetiza perfectamente la misión de Lola⁴⁴. Por último, este tema principal (en su doble versión) compendia, en solo doce compases, los objetos sonoros más importantes de esta obra escénico-musical.

El motivo de denominar estos temas como las “sentencias⁴⁵ de Lola”, debemos comprenderlo en su acepción retórica y literaria (por el contenido del futuro texto⁴⁶ que cantará Lola cuando se entona este “tema” tanto en este nº3 como en el nº6 del primer acto y, en el Acto II, en el nº 12) aludiendo a la musicalización del texto por su carácter de “declaración de intenciones⁴⁷” en los diferentes textos que entona Lola, y en alguna ocasión, Heredia.

⁴³ El tema principal sería la fidelidad de la protagonista a su esencia artística, al “idilio poético” que se da entre ella y el cante flamenco, entre Lola y sus coplas; y, además, es relevante el conjunto de renunciadas al amor humano de una mujer artista (Lola) ofrecidas para lograr ese propósito.

⁴⁴ El texto (nº 19 de ensayo del Nº 3 -Dúo de Lola y Diego-) es: Desde la tierra a la mar, desde la mar a la tierra, El corazón de la Lola solo en la copla se entrega; El corazón de la Lola nadie lo puede comprar; El corazón de la Lola solo en la copla se da, sólo en la copla se da.

⁴⁵ En *retórica*, y dentro de las *figuras literarias*, la sentencia (en latín *sententia*, -æ) es una de las llamadas *probationes* argumentativas que comenzó a ser usada por Aristóteles en *La Retórica*. Se trata de una afirmación breve, grave y sucinta o *máxima* que, en tono de doctrina o moralidad, pretende exponer una idea con validez universal sobre algún aspecto de la vida o del hombre. La sentencia, en este sentido, puede considerarse como un *aforismo* propio que el autor utiliza como *argumento de autoridad*. Otra definición de sentencia es aquella figura retórica que consiste en expresar un pensamiento profundo de forma concisa y en pocas palabras (tomado de Palacios, V. (2019), La relación entre sentencia y proverbio en la *Retórica* de Aristóteles, en la publicación *Stylos*, 28, pp. 28-50).

⁴⁶ Cómo podemos leer en esta Fig. 1 el texto que entona Lola en este nº 3 es: “Desde la tierra a la mar, desde la mar a la tierra, El corazón de la Lola solo en la copla se entrega. El corazón de la Lola, nadie lo puede comprar, El corazón de la Lola, solo en la copla se dá”. En el nº 6 sólo se entona el segundo texto (“El corazón de la Lola...”) y en el nº 12 (final del Acto II) ocurre lo mismo; el texto que es entonado como final de este acto intermedio es el de: “El corazón de la Lola...”.

⁴⁷ Recordemos que esta “declaración de intenciones” como expresión del propósito vital de la protagonista constituye, como hemos explicado en el Apartado 2 de este artículo, el tema principal de la Comedia original y, por tanto, de la Zarzuela.

Análisis de la “sentencia de Lola” y su papel como “contenedor” del material motivico más relevante de la zarzuela

La “sentencia (original) de Lola” anticipa y reúne, en esos escasos doce compases, los “ingredientes” musicales principales del resto de la Zarzuela (este tema musical supone un contenedor que sintetiza los principales estilemas de la zarzuela⁴⁸). Diseccionemos, al detalle, sus principales características musicales que serán las células con las que se conforma el resto de material musical más importante de esta obra:

1. Rítmica: importancia del compás ternario y del pie troqueo invertido (brevelarga) bien mediante el motivo rítmico de cuatro fusas que conducen a valor largo o el doble mordente que desemboca en valor largo (que además de haber sido identificado como el pie troqueo invertido variante “b” en esta Zarzuela lo hemos denominado la “rúbrica de Lola” cuando cumple una serie de requisitos melódicos).

2. Melodía: La anacrusa con salto interválico y el predominio, en el resto, del movimiento conjunto. Para que el doble mordente o las cuatro semicorcheas más valor largo sean clasificadas como “rúbrica de Lola” tiene que haber una bordadura superior y, en la mayoría de ocasiones inferior e, incluso, nota de paso.

3. Relación texto-música mayoritariamente silábica salvo en los neumas-melismas asociados al nombre de la protagonista (Lola) y a su forma de cantar la copla/flamenco (la “rúbrica de Lola” se suele desplegar con una relación de varias notas por sílaba – normalmente la sílaba átona Lo- del propio nombre pero hay alguna excepción).

4. La apoyatura melódico-armónica. En algunas ocasiones la “rúbrica de Lola” (en la versión de doble mordente o, en futuros actos en la “versión abreviada de la rúbrica de Lola” comienza en una apoyatura).

5. Una proporción relativamente equilibrada entre la armonía tradicional-convencional y algunos acordes estratégicamente situados algo más disonantes/originales que aportan ese leve “contraste” algo más original (como podrían ser, en menor medida, el acorde de II con la 7^a en el bajo (pedal de tónica) y, con más intensidad, en los compases décimos (antepenúltimos de las series de 12 compases) la dominante en su morfología de 6^a aumentada con fundamental (en la 1^a parte) y como acorde 7^a disminuida (sin omitir la fundamental) en la 2^a versión).

⁴⁸ Estos estilemas se han explicado en el subapartado 4.2 del presente artículo

Análisis armónico del antepenúltimo compás de la sentencia original

el análisis microformal armónico destacamos los acordes utilizados en el compás 10 de los 12 que configuran este tema musical. Desde un análisis funcional se trata, en todos los casos, de acordes que actúan como dominante de la tonalidad pero, lo interesante es que, desde el punto de vista morfológico, no son dominantes convencionales (7ª de dominante) sino:

1. En las primeras partes del tema (los 12 primeros compases) el acorde utilizado en el antepenúltimo compás de la “sentencia” es un acorde de 6ª aumentada (acorde con 3º mayor y 5ª disminuida) de la modalidad francesa ya que, en el tiempo débil, aparece la fundamental del arco.

2. En las segundas partes (los segundos 12 compases) la versión o morfología de la dominante es un acorde de los clasificados como 7ª disminuida (dominante con 9ª menor) que incluye la fundamental del acorde.

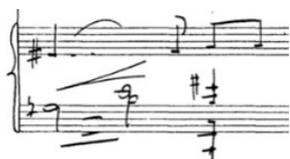


Fig. 7. Cadencia V-I (en Fa# Mayor) del c. 11 (con la sexta aumentada); versión del Parte del Director.



Fig. 8. Siguiete cadencia (también V-I pero en Si Mayor) del c. 23; también la versión del Parte del Director.

El interés de nuestro análisis algo más minucioso de estos dos acordes, no emana, exclusivamente, de lo interesante que nos pueda parecer, como investigadores, por su morfología individual respecto a otros acordes más comunes. Su valor, a nuestro juicio, nace de lo siguiente: cuando Barrios necesita un lenguaje armónico más inestable, reutilizará estos dos acordes con funcionalidad ambigua (acorde de 6ª aumentada y acorde dominante secundaria con 9ª menor) pero, intencionalmente, retrasará la resolución de su tensión⁴⁹. De hecho estamos ante dos acordes que son susceptibles de resolverse de diferentes formas porque algunas de sus notas son enarmonizables pudiéndose transformarse en sensibles y conducir a una u otra tónica secundaria. Los lugares donde aparecerán profusamente sin resolver sus disonancias serán en el comienzo del N° 3 (en el

⁴⁹ Recordemos que una de las principales aportaciones de Richard Wagner, en sus óperas, es, precisamente, el mantenimiento de las disonancias que tardan mucho en resolverse y cuyo paradigma, muy estudiado por diferentes analistas, es el denominado “acorde de Tristán” cuya ambigüedad morfológica y funcional ha suscita diversas interpretaciones por parte de diferentes especialistas.

diálogo de D. Diego y Lola) y en el comienzo del N° 6 (en el diálogo de Jose Luis y Lola) y se asociarán, como veremos más adelante, al tópico “atormentado” (relacionado con el amor no correspondido por Lola). Lola, en algunas interacciones, trabaja la variación motívica sobre el mismo pero, siempre, después de una cita musical o de D. Diego o de Jose Luis:

Desaparición de la “sentencia de Lola” original y gestación de la nueva sentencia.

La versión original de la sentencia de Lola que había estado mucho menos presente en el Acto II (sólo aparece en su número final, el 12), en este tercero y último, ni siquiera aparece; la nueva sentencia, cuyos motivos principales habían comenzado a aparecer en el II Acto (sobre todo con la versión abreviada de la “rúbrica de Lola”- y se cita en su totalidad y en varias ocasiones -concretamente cuatro- en el número 14 final del III Acto asociándose al texto que es el título tanto de la Comedia como de la Zarzuela⁵⁰). La razón de que la “sentencia original” se vaya diluyendo y, desaparezca finalmente, es, a nuestro juicio, de tipo semiótico y literario. Los personajes (y el público) tienen la certeza de que Lola va a seguir manteniéndose fiel a su propósito vital (a su dedicación plena a su profesión como “cantaora”) y, por tanto, ya no será necesario insistir en esa “declaración de principios”.

La nueva sentencia consta de 13 compases (uno más que la sentencia original) y se fundamenta, en la parte inicial, en la nueva versión abreviada de la “rúbrica de Lola” que analizaremos posteriormente pero que, anticipamos, trabajará un ritmo de anacrusa de corchea, dos semicorcheas y corchea ligada; llega a repetir esta fórmula hasta en cuatro ocasiones, y, el motivo aún más estilizado (anacrusa de corchea, negra y cuatro corcheas) que aparece en otros cuatro momentos. En los trece compases de la sentencia, se distribuyen así dichos motivos:

1. La nueva “rúbrica de Lola” (sin olvidar que, en la palabra Puertos, se sigue haciendo uso de la versión original); la apoyatura suele ser de 7^a que resuelve en 5^a (cuando el acorde es el de dominante) y de 3^a que resuelve en fundamental (en el acorde de tónica); Versión dominante en c. 1 y 4; versión tónica en cc. 6 y 7; la versión de la rúbrica original

⁵⁰ *¡La Lola... ¡La Lola se va a los Puertos. La isla se queda sola* que es un poema de Manuel Machado titulado "Cantaora", que forma parte del libro titulado *Sevilla*:

*La Lola
la Lola se va a los puertos.
La isla se queda sola.
Y esta Lola; quien será
que así se ausenta, dejando
la isla de San Fernando
tan sola cuando se va...?*

(cuatro fusas y valor largo) y la otra de las versiones de la rúbrica original (doble mordente sobre apoyatura y valor largo)

2. El ritmo aún más simplificado de anacrusa de corchea, negra y cuatro corcheas que conserva, en la dominante, la misma apoyatura (que ya se anticipó en la parte central del Preludio del Acto III como motivo principal). Lo observamos en el compás 3, 5, 8 y 11.

Armónicamente los cinco primeros compases persisten en la dominante; tres copases en tónica; tres compases en dominante y dos de tónica. La armonización de la sentencia de Lola original usaba de forma limitada la dominante, aunque de forma muy significativa y original (por la 6ª aumentada y el acorde de 9ª menor con fundamental) frente a este nuevo tema. Ya hemos verificado que los *Tangos* y *zapateados* (presentes en algunos pasajes largos del II Acto –como en el nº 10 la Juega- y, sobre todo, en el Preludio con el diálogo de Pato y Paquita, constituyen otro tópico asociado tanto a Cádiz como a Iberoamérica (por los cantos de ida y vuelta) como puente entre el puerto de salida (Cádiz) y el de llegada. En el compás 8 (compás 12 del inicio), en la última negra, la armonización es más interesante y menos convencional con el paso de la tónica (tríada mayor sobre si) y la dominante en 2ª inversión del siguiente compás (do#-fa#-la#-mi natural) a través de un acorde de 7ª disminuida (dominante secundaria con 9ª menor y sin fundamental) sobre la nota omitida sol# (si#-re#-fa#-la). Nos parece una idea similar a la utilizada, justo, en los compases 10 y 23 se la sentencia original de Lola (donde se realizaba, ese paso, con una 6ª aumentada o, también, con un acorde de 7ª disminuida pero ambos sobre la dominante de la dominante (el II grado). En el mismo número de compás de la cita de Heredia de la nueva sentencia, tenemos una tónica en la caída de compás (lab-do-mib) y, en la última negra del compás 26 (que vuelve a ser el octavo compás), aparece un acorde con el “si becuadro” en el grave (que parece la sensible sobre la fundamental omitida SOL –VII grado de la tonalidad en la que estamos –la bemol mayor-, y lab-do-mib-fa), es decir, las notas de un VI grado para llegar, en compás 27, a la dominante con 7ª (mib-sol-sib-reb). Volvemos a tener otra forma original y diferente de alcanzar la dominante como suele ocurrir en las sentencias (tanto en la original como en la nueva).

Esta versión definitiva de la nueva sentencia de Lola c. 5 con anacrusa (cantado por la propia Lola) en el número 14 final del Acto III:



Fig. 9. Nº 14, cc. 5-17.

SÍMBOLOS ENDÓGENOS: LA(A) “RÚBRICA(S) DE LOLA”

La firma autógrafa (rúbrica) de la protagonista

Cuando Barrios musicaliza el sustantivo propio de la protagonista (Lola) como, por ejemplo, en la “Sentencia de Lola”, utiliza unos rasgos melódico-rítmicos comunes que son tan recurrentes que los hemos identificado como la musicalización de la “firma autógrafa” de la protagonista, es decir, con su “rúbrica” (su señal de identidad) y de ahí la elección de nuestra denominación analítica:

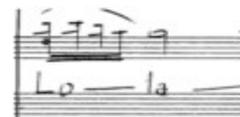


Fig. 10. Compás 81 del nº3 (Dúo de Lola y D. Diego) del Parte de Apuntar

Sus características fundamentales, compartidas con varios de estilemas idiosincrásicos de la zarzuela, son:

1. Estamos, rítmicamente, ante un pie troqueo invertido, en este caso, la variante “b”.
2. La sílaba tónica “Lo-“ coincide con un melisma de cuatro figuras rápidas (cuatro semicorcheas en el compás de 3/4 o, incluso, cuatro fusas).
3. La sílaba átona “-la” (del nombre “Lola”) se asocia a un valor largo (valor que ocupa el resto del compás) o muy largo (abarcando, incluso, el siguiente compás a través de una ligadura).

4. Desde el punto de vista melódico, las cuatro notas rápidas y con relación melismática son una bordadura superior, nota pivote, luego bordadura inferior y nota de paso por debajo.

Estamos ante un símbolo que es endógeno (el compositor ha querido musicalizar el nombre propio de Lola así y se convierte en un estilema de la zarzuela a través de la recurrencia y la variación motívica) pero también teme un carácter exógeno; que Barrios elija este motivo melódico-rítmico como “autógrafo de Lola” no es arbitrario sino que, muy al contrario, estamos ante un claro giro melismático o arabesco muy típico de los “quejíos” y ornamentaciones del flamenco y/o la música tradicional andaluza que Lola representa y defiende.

Además, y desde el punto de vista semiótico, esa “musicalización” tan concreta del sustantivo propio no se circunscribe, exclusivamente, a las citas literales del nombre sino que aparece, también, en sustantivos que contextualizan los textos asociados a la “sentencia de Lola” (la declaración de principios de la protagonista) como, por ejemplo, “tierra y mar” (como elementos geográficos que suponen que, en ningún confín del mundo, el corazón de Lola “se puede comprar”). Luego ocurrirá con la “rúbrica estilizada de Lola” que es una simplificación y reducción de la rúbrica original y que aparecerá en el final del tercer acto para musicalizar la palabra clave del texto que da título a la Zarzuela (*La Lola se va a los Puertos*); así, para el sustantivo “Puertos” es un nombre propio que se asocia a los países del continente americano a donde se dirigen, de gira musical, y que es destino (en cierto modo algo “evasivo”) de Lola para consagrarse al cante y al flamenco evitando cualquier tipo de distracción mundana como sería el amor).

Consideramos que estamos ante un claro “leit-motiv” asociado no solo al nombre de la protagonista, “Lola”, sino también, y como hemos comprobado, alusiones metafóricas a la misma o a su “propósito” o “misión” (como “tierra”, “mar” o, en el futuro, “puertos” como el destino de dicha “misión”) y que, además, proporciona coherencia al discurso literario-musical mediante las herramientas melódico-rítmicas de la repetición-recurrencia y, sobre todo, de la variación motívica.

La rúbrica “estilizada” de Lola vs la rúbrica original

Acabamos de comentar que el análisis más al detalle (en el plano microformal) de la “sentencia de Lola” como en el resto de ocasiones que Barrios escribe música para el sustantivo propio “Lola”, el compositor utiliza unos rasgos melódico-rítmicos comunes que son tan recurrentes que ya lo identificamos como su “firma autógrafa”, es decir, su “rúbrica” (su seña de identidad). Por este motivo nos resulta tan interesante que, en el II Acto, se produzca, progresivamente, la metamorfosis que ya hemos subrayado en tantas ocasiones en el análisis de varios de sus números. Como Acto intermedio debemos aclarar

que el motivo original, para nada, desaparece pero que se convierte en más minoritario frente al nuevo motivo simplificado. Observemos dos ejemplos, uno del Acto II y otro del Acto III:



Fig. 11. Compás 112 del n.º 7
“Dúo de Heredia y Lola”.
Acto II del Parte de Apuntar.



Fig. 12. Compás 5. n.º 14
(final del Acto III) del Parte de Apuntar

Recopilemos, seguidamente, las características principales de la versión abreviada de esta nueva versión:

1. Sigue siendo protagonista, en el ámbito rítmico, el pie troqueo invertido variante “b”.
2. La sílaba tónica suele coincidir con un melisma pero, ahora, de dos figuras rápidas (dos semicorcheas en el compás de 3/8 o 6/8) frente a las cuatro del motivo original.
3. La sílaba átona se asocia a un valor largo (valor que ocupa el resto del compás) o muy largo (abarcando, incluso, el siguiente compás con una ligadura).
4. Desde el punto de vista melódico, las dos notas rápidas y con relación melismática son nota consonante (la mayor de las ocasiones) o disonante, nota de paso, y nota consonante del acorde (en el III y último acto la primera nota en la cita de la versión abreviada tenderá a ser, en la mayoría de las ocasiones, la 7ª menor del acorde de dominante)

Nos llama poderosamente la atención que algo tan identificado, musicalmente, con la personalidad de la protagonista (su firma autógrafa, siguiendo nuestro análisis semiótico) se modifique deliberadamente y encontramos dos razones complementarias; la tendencia humana a abreviar aquello que ya se conoce y que nos es familiar (este hábito es muy recurrente en el lenguaje escrito y, sobre todo, oral y, especialmente, en los nombres propios -por ejemplo Lola es una abreviatura de Dolores o Mª Dolores-); la otra razón es la transformación personal y artística que suele conducir a la simplificación, depuración y estilización propia de la madurez.

OTROS SÍMBOLOS ENDÓGENOS: LOS MOTIVOS "AGITADO" Y "ATORMENTADO"

Ángel Barrios utiliza una serie de motivos melódico-rítmicos con una armonización



Fig. 13. Preludio, cc. 32-37

específica (especialmente ambigua) que se presentan en el Preludio y que, como característica principal, cuentan con un incremento tanto del tempo (*allegretto movido*) como de la complejidad rítmica (bien por la repercusión de semicorcheas y/o trémolo o, por otro lado, por la profusión de síncopas y semicorcheas/fusas en compases alternos en la melodía) y con una ambigüedad armónico-tonal que Barrios, intencionadamente, busca:

En el primero de estos motivos (motivo agitado "a") las voces agudas proponen octavas primero en movimiento descendente y, posteriormente, ascendente; rítmicamente la repercusión de semicorcheas y, en el valor teóricamente largo trémolo con esa misma octava; y, en las voces graves, se simultanea lo que hemos denominado el "tetracordo descendente hexacordal" (siempre por tonos enteros)⁵¹. Desde el punto de vista exógeno sugiere movimiento y acción y, de hecho, aparecerá en momentos en los que hay más agitación y movimiento en la escena y en el texto y, por ello, lo hemos etiquetado como "motivo agitado"⁵².

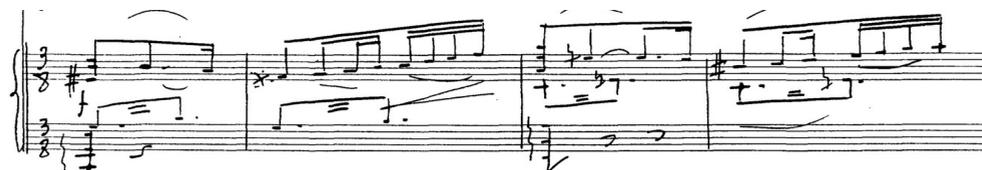


Fig. 14. Preludio instrumental, cc. 25-28.

⁵¹ Lo "hexacordal" es un recurso para general ambigüedad tonal ya que divide la escala en 6 alturas iguales y se constituye en un "tópico" en sí mismo (el tópico hexacordal). Lerena, M. (2018), *Teatro Musical Sorozábal*, p. 247.

⁵² Los motivos agitados responden al tópico del "stile o género "concitato" ("agitado") que acuñó Monteverdi en el s. XVII como música que expresaba la furia y nerviosismo por medio de rápidas notas repetidas y trémolo (*Ibidem*, p. 354).

Otro motivo “agitado” (motivo agitado “b”) es el siguiente; en la voz superior tenemos apoyatura de 9ª que resuelve en la 7ª menor con ritmo corchea (compases pares) y, en el segundo compás, apoyatura donde la disonancia es la sensible de la 5ª del acorde (o de la dominante) más la escala mixolidia; la figuraciones rítmicas son, en los compases impares: corchea con puntillo y semicorchea; y, en los compases pares: corchea, semicorchea y seis fusas en los compases pares; en los compases pares el movimiento interválico es descendente y en los impares ascendente; armónicamente tenemos un acorde de 7ª dominante, dos compases, que resuelve sobre su tónica “secundaria” pero que vuelve a convertirse en dominante secundaria transportándose, todo, una 4ª justa ascendente.



Fig. 15. Introducción instrumental del nº6 (final del Acto 1º),
cuatro primeros compases.

Pasamos, ahora, al motivo denominado “atormentado”; se trata de la célula motívica que genera el futuro “tópico atormentado” y que, armónicamente, encadena un II 6ª Aumentada con un acorde de 7ª disminuida con sendas apoyaturas en las caídas de los compases; concretando más, la voz superior se basa en una síncopa (con figuración negra, negra con puntillo y corchea) donde, en la caída tética, se propone una apoyatura de 7ª mayor sobre la voz grave (se trata de un acorde II 6ªA), que parece resolver en la 7ª menor sobre la propia voz grave, y vuelve a la 7ª mayor; y, al siguiente compás, ascenso cromático del acorde acompañante sobre un acorde de 7ª disminuida cuya apoyatura ahora es de 9ª menor sobre la voz grave, 8ª en la resolución y vuelta; en la mayoría de ocasiones, el compás anterior prepara esa tensión armónica con una escala ascendente en figuración rápida y con carácter acéfalo (las opciones mayoritarias son cinco corcheas atresilladas o seis semicorcheas). Por último, el acompañamiento, rítmicamente, se basa en negras desplazadas y asincopadas (como un elemento más de inestabilidad que se suma a la ambigüedad armónico-tonal y a las apoyaturas que, después de resolver, vuelven a la nota “extraña a la armonía, en la última corchea).

LOS SÍMBOLOS EXÓGENOS

Por símbolos exógenos (terminología de Frits Noske recuperada por Mario Lerena⁵³), entendemos aquellos que basan su significado en una convención aceptada comúnmente por el resto de músicos y oyentes⁵⁴. Mario Lerena⁵⁵ (p. 259) los define como: “fórmulas o clichés fijos de uso común en cualquier tradición musical. Se trata, por tanto, de categorías tipológicas abstractas que inducimos a partir de sus manifestaciones concretas y particulares en la partitura. Otra denominación más conocida en el ámbito musicológico de estos símbolos exógenos es la “teoría de tópicos”.

Los tópicos detectados en esta zarzuela son, en la gran dimensión, seis:

1. Tópicos de la(s) sentencia(s): tanto para la sentencia original como la de despedida (reservado a Lola y, excepcionalmente, Heredia). Sus rasgos: tempo *moderato*, armonía estable y tonal en su mayoría y con alguna concesión a acordes más complejos en el final (de 7ª disminuida o de 6ª aumentada).

2. Tópico del “cante jondo” (para los números y pasajes con la denominación *soleá*, *seguiriya*, *petenera*, *farruca* etc.): sus estilemas son el modo frigio mayorizado, la imitación rasgueo guitarra, las inflexiones melismáticas, el uso del intervalo descendente de 2ª aumentada etc (reservado a Lola y Heredia).

3. Tópico popular basado en la tradición: modo mayor (*sevillana*, *tanguillos*, *habanera*, o *zapateado*)... Los zapateados: ritmo vivo y marcado de 6/8 con melodías muy sillábicas y repetitivas (*La boda de Luis Alonso* y *La temperancia*)... frenesí y exaltación. Aquí incluimos, también, aquellos pasajes con mucha estabilidad tonal y armonización muy funcional (sobre todo alternancia de tónica y dominante con alguna subdominante) aunque no beba de ninguna tradición folclórica.

4. Tópico melancólico (estilo de “pianto” con “suspiratio”⁵⁶; cromatismos, movimiento descendente, acordes de 7ª etc. Lo observamos en las primeras secciones del Nº 8 (Habanera del dúo de Lola y Rosario cuando la segunda se disculpa por sus celos infundados) y del Nº 9 (Dúo de Lola y Jose Luis cuando el segundo le confiesa su mala relación con su padre).

⁵³ Noske considera símbolos “exógenos” aquellos que basan su significado en una convención comúnmente aceptada por el resto de músicos y oyentes (*Ibidem*, pp. 255-275).

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 255-275.

⁵⁵ Lerena, M. (2018), *Teatro musical Sorozábal* (p. 259).

⁵⁶ *Ibidem* p. 291.

5. Tópico atormentado con esos acordes de 6ª Aumentada o de 7ª disminuida cuya resolución se retrasa intencionalmente (que aparecen en los intentos frustrados de seducción a Lola por parte de D. Diego, nº 3, y Jose Luis (nº 6).

6. Tópico agitado (stile “concitato”) muy presente en el Preludio, Nº 6 y en los pasajes más trepidantes y con más acción de los diálogos.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS CON LAS ESTILEMAS LITERARIO-MUSICALES DE LOS COMPOSITORES ESCÉNICOS COETÁNEOS

En un análisis comparativo debemos mostrar las similitudes y diferencias entre la propuesta musical de Barrios y la de los compositores escénicos coetáneos. Todas estas propuestas comparten un uso artístico y maduro de las estrategias semióticas que dotaron de una unidad y sentido a la obra y que conectaron con el público tanto por esa excelente fusión entre texto y música como por el equilibrio literario-musical mediante el uso proporcionado y planificado de la repetición, el contraste y la variación musical y de la paleta de ambientes, personajes e interacciones que supusieron los tópicos (símbolos exógenos) en el ámbito macroformal.

Las diferencias de Barrios con el resto de autores se relacionan, sobre todo, con el grado de permeabilidad que se permitió cada uno de los compositores respecto a influencias externas a la zarzuela. Nos referimos a las influencias “foráneas” (opereta centroeuropea y francesa⁵⁷ y, sobre todo, el musical norteamericano⁵⁸) como a la mayor o menor fusión con otros géneros como, sobre todo, la revista⁵⁹. La mayoría de compositores estéticos de los

⁵⁷ Para ampliar toda esta interrelación entre la zarzuela y le opereta recomendamos revisar el trabajo, Hassa, I. (2018). “Con un vals en la maleta: viaje y aclimatación de la opereta europea en España. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 20, pp. 69-128; lo que nos interesa es que, en la opereta netamente española de los años 40 y 50 se incluyen ritmos modernos tales como el bolero, el cha-cha, el baião sin olvidar el vals o la tarantella (Lagos Gismero, M. -2020- pp. 433-34).

⁵⁸ La obra pionera, en la posguerra, dentro de la zarzuela fue *Carlo Monte en Monte Carlo* con música de Jacinto Guerrero y texto de Jardel Poncela (cuyo estreno fue 16 de Junio de 1939) a la que siguieron estrenos como el del compositor emergente, en la década de los cuarenta, Fernando Moraleda *La cienicienta del Palace* (estrenada el 1 de marzo de 1940) o el del ya consagrado Francisco Alonso como *Luna de miel en El Cairo* (con estreno el 6 de febrero de 1943).

⁵⁹ Lagos Gismero (2020, pp. 440-441) describe los tipos de revista musical que se entremezclaban y combinaban con el resto de géneros líricos, incluida la zarzuela; comienza por la revista “blanca” que eran zarzuelas a las que se incluían: ritmos internacionales, instrumentaciones herederas del jazz y el género sincopado” (Temes 2014, p. 98). Los ritmos reproducidos en estas obras pertenecían al fox, polca, bolero, habanera, samba, rusa, marchita, la conga etc.). Los ejemplos más cercanos al estreno de *La Lola...* fueron *La Hechicera en Palacio* (1950) con música de José Padilla, *El águila de fuego* (1956) compuesta por Francis López: Lagos Gismero (2020, p. 444) subraya la importancia de los

años cincuenta integraron esas influencias en su producción lírica a diferencia de Ángel Barrios que, con esta propuesta de despedida, sigue manteniendo intactos los componentes de la zarzuela grande y, sobre todo, de la ópera nacional desde el s. XIX: el trabajo sobre el folclore autóctono (en este caso Andalucía que se asimila, desde el s. XIX y en el propio franquismo, a lo español⁶⁰) y el otro elemento constitutivo del lenguaje musical de Barrios, en *La Lola* es todo lo wagneriano tanto estética como musicalmente (la semiótica musical más compleja y que no se queda en lo epidérmico donde la música está al servicio del texto pero constituyendo una “obra de arte mayor” y, además, en el tópico atormentado que ya hemos analizado, las analogías con una de los grandes rasgos armónicos del lenguaje de Wagner y que despliega, como ejemplo paradigmático, en el “acorde de Tristán”).

Barrios no solo no se permite, a sí mismo, ningún tipo de influencia de elementos foráneos (salvo el wagnerismo de finales del XIX y comienzos del XX) en su fórmula de zarzuela grande (y posterior ópera) sino que, en sus pocas declaraciones publicadas, condena expresamente tanto a la revista como a los compositores “serios” que han cultivado este género llegando a acusarles de la decadencia de la zarzuela⁶¹.

grandes libretistas y compositores que prestaron su servicio al género de la revista buscando una estabilidad económica a sus vidas y, así, surgen títulos como *A todo color* (1950) con música de Manuel Parada y texto de los hermanos Fernández-Shaw; *Colorín colorado* que fue su continuación a finales de 1950 o *¡Brindis!* que es el intento del compositor Pablo Sorozábal asociándose con los libretistas Luis Tejedor y Luis Fernández de Sevilla.

⁶⁰ Para profundizar en todo esto recomendamos dos trabajos; por un lado Piñero (2013), “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”. Universidad de Cádiz (*Revista del CEHGE*, número 25, págs. 237-262; y por otro, Alonso, C. (2014) *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. ICCMU, p. 23.

⁶¹ Entrevista a Ángel Barrios, firmada por el periodista *Del Arco*, en el diario *La Vanguardia Española* (14-12-1955) en la sección *Mano a mano*. Cuando, en la última pregunta, el periodista le pregunta: “¿Piensa ganar dinero con la ópera?”, Ángel Barrios responde: “No, con la ópera no se gana; pero me muero de hambre antes de hacer una revista. Y no porque no sea capaz uno de hacer cuatro números de esos chabacanos. ¡Que me maten, pero te digo!. Y esa música de esos que han ganado mucho dinero ha matado el género lírico. Subraya esto, que no me importa” y el periodista se despide, cómicamente, exclamando: “¡Duro, duro!...”.

LA RECEPCIÓN DE LA OBRA EN LA PRENSA Y EN EL PÚBLICO.

En este penúltimo apartado del artículo vamos a sintetizar la opinión de los críticos musicales que Javier Suárez-Pajares ha etiquetado como: “los de las dos orillas⁶²”. Algunos de estos críticos publicaron, en la prensa coetánea, sus crónicas tanto del estreno como de las primeras funciones de *La Lola...* La mayoría fueron muy favorables tanto a la propuesta escénico-musical como en la descripción del éxito con que el público acogió sus primeras funciones. Si a ello añadimos la afirmación del propio Barrios, en la entrevista de la *La Vanguardia española* de Barcelona⁶³ cuando afirma que se celebraron: “unas cincuenta funciones” de la versión zarzuela (cómo sabemos, desde su estreno el 19 de Octubre de 1951 y en el Teatro Albéniz) podemos afirmar que la acogida del público y la crítica fue muy positiva en un contexto de crisis del género, donde la zarzuela, en particular, y el repertorio lírico español de nueva creación, en general), ya no conectaban con el público como en décadas anteriores.

Antes de aportar algún dato respecto a las veintiún crónicas periodistas que recogieron este evento consideramos necesario explicar varios aspectos. En primer lugar, según Francisco Parralejo Mesa⁶⁴ existía una clara diferencia, ya desde la edad de plata (primer tercio del s. XX), entre los críticos de la música sinfónico-camerística y los que “cubrían” los estrenos líricos; en los años 50 hemos constado que esa escisión continuaba. de los años 50. A esta ruptura se suma una nueva subdivisión, como explica Manuel Lagos Gismero⁶⁵, entre los críticos que atienden los estrenos de, por un lado, la zarzuela “grande” incluyendo los subgéneros emparentados (como la comedia lírica que es un sinónimo de zarzuela) y, por otro, los críticos que daban cobertura a los estrenos de las revistas musicales (donde sí era mayoritario el perfil teatral del crítico). De los diez periodistas que firmaron, con su nombre, iniciales o pseudónimo parte de los veintiún artículos/reseñas⁶⁶ sólo cuatro eran

⁶² Expresión que sirve de título al capítulo dedicado a los críticos musicales en la década de los cuarenta publicado por Javier Suárez-Pajares (2002) *Las dos orillas de la crítica española en Música española entre dos guerras 1914-1945* Archivo Manuel de Falla, pp. 257-307.

⁶³ Entrevista a Ángel Barrios, firmada por el periodista *Del Arco*, en el diario *La Vanguardia Española* (14-12-1955) en la sección titulada *Mano a mano*.

⁶⁴ Parralejo, F. (2019), *Jóvenes y selectos. Salazar y Ortega en el entorno europeo de su Generación* (artículo de *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* coord. por Teresa Cascudo y María Palacios pp. 55-94.

⁶⁵ Lagos Gismero, M. (2021), *Evolución zarzuela grande...* (p. 34).

⁶⁶ Las 21 reseñas, ordenadas cronológicamente, son las siguientes: Diario Informaciones (17 de Octubre), Madrid (dos días seguidos 17 y 18 de Octubre -Eugenio Suárez con iniciales E.S. el día 18-), Diario ABC (19 de Octubre: Autocrítica de Barrios), Diario Arriba (19 de Octubre -Rafael Capilla-), Diario Dígame (19 de Octubre -Fernando Castán Palomar, que firma con iniciales F.C.P.), Recensión de Jorge de la Cueva (diario desconocido), Diario Marca (19 de Octubre), Diario ABC (20 de Octubre -Regino Sainz de la Maza-), Diario Arriba (20 de Octubre -Antonio Fernández Cid-), Diario Informaciones (20 de Octubre -Victor Ruiz Albéniz con pseudónimo ACORDE-), Diario Madrid (20 de Octubre -J. Espinós Orlando-), Diario Marca (20 de Octubre -E. Morales de

críticos musicales, por su perfil profesional y formación⁶⁷; otros cuatro estaban especializados en la crítica teatral⁶⁸; y el resto (dos críticos) son mixtos⁶⁹ (se consideran, por la bibliografía de la época, tanto críticos musicales como teatrales). Por tanto, a pesar del carácter de “zarzuela grande” estamos ante una obra que, de los datos conocidos (periodistas que firmaron sus crónicas), fue “cubierta” al 50% por críticos musicales/teatrales. Otro aspecto obvio pero, no por ello, menos importante es que una de las prioridades del movimiento, en lo cultural, artístico y musical, fue que las obras de nueva creación reforzaran la identidad de la nación española y, para ello, la zarzuela fue instrumentalizada, sobre todo, en su versión “castiza” (basada en el folclore madrileño); el otro tipo de música que, a pesar de ser regionalista, no se percibía como una fuerza centrífuga, era la inspirada en Andalucía y el flamenco; los críticos de la época, alineados con esta postura “oficial” respecto al nacionalismo romántico de corte andaluz⁷⁰.

Si leemos y analizamos las veintiún reseñas en prensa entre octubre y noviembre de 1951 confirmamos que una amplia mayoría de las críticas fueron positivas hacia la propuesta de Barrios y los hermanos Fernández-Shaw (un 95,23% que responde a esas 20 críticas

Acevedo-), Diario Pueblo (20 de Octubre -Jose Antonio Bayona-), Servicio de Logos (21 de Octubre), Diario Alcázar (22 de Octubre -Leocadio Mejías-), Diario Marca (23 de Octubre), Diario El oficial del lunes (23 de Octubre -Víctor Ruiz Albéniz firmado con el pseudónimo ACORDE-), Siete fechas (23 de Octubre), Informaciones (24 de Octubre), Revista Triunfo (24 de Octubre), Informaciones y otros diarios (27, 28 y 29 de Noviembre) y, por último, Hogar (Pamplona en diciembre de 1951). Todos los periódicos importantes editados en Madrid se hacen eco, por tanto, menos el diario Ya. En un acercamiento más estadístico tendríamos un periódico (Informaciones) que superaría las cuatro reseñas del/los eventos (también porque se publicaba en varias ciudades diferentes a Madrid). Dos periódicos cuentan con tres reseñas (Marca y Madrid). Y, otros dos periódicos, plasman, en dos reseñas, alusiones a *La Lola...* en días diferentes (ABC y Arriba). Siete artículos se publican antes del estreno (dos días antes -Informaciones y Madrid, ambos 17 de Octubre; uno un día antes -18 de Octubre- y las otras cuatro se publican el 19 de Octubre, mismo día del estreno). El crítico que firma con el pseudónimo ACORDE es el único que dobla sus intervenciones tanto en el diario Informaciones (20 de Octubre) como en el Oficial del Lunes (23 de Octubre).

⁶⁷ Los cuatro críticos “musicales” son: Antonio Fernández Cid (que escribe sobre la *Lola...* en el diario *Arriba*, el 20-10-1951), Víctor Ruiz Albéniz alias ACORDE (*El oficial del lunes* 23-10-1951; , Regino Sáinz de la Maza (*ABC* 20-10-1951) y Juana Espinós Orlando (Diario *Madrid* 20-10-1951).

⁶⁸ Los cuatro críticos “teatrales” son: Jorge de la Cueva (diario desconocido), Jose Antonio Bayona (*Pueblo* 20-10-1951), Rafael Capilla (*Arriba*, 19-10-1951) y Fernando Castán Palomar (*Dígame*, 19-10-1951).

⁶⁹ Los dos críticos aludidos por su doble perfil (musical y teatral) son Leocadio Mejías (*Alcázar*, 22-10-1951) y Emilio Morales de Acevedo (*Marca*, 20-10-1951).

⁷⁰ Para profundizar en todo esto recomendamos dos trabajos; por un lado PIÑERO BLANCA, Joaquín “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”. Universidad de Cádiz (Revista del CEHGE, número 25, 2013, págs. 237-262; y por otro, ALONSO GONZÁLEZ, Celsa *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2014 (p. 23).

claramente favorables de las 21 publicadas). Solo la crítica de Antonio Fernández Cid en *Arriba* se salta un poco el “guión” y no es tan aduladora respecto al lenguaje escénico-musical de la obra y hacia la interpretación de la compañía, la orquesta y el elenco de actores y cantantes. En nuestra futura tesis doctoral implementaremos un profundo análisis de todas estas críticas teniendo, como referencia, la teoría crítica del discurso.

CONCLUSIONES

Finalizamos este artículo sintetizando toda la información aportada que, a nuestro juicio, legítima que la orquesta de una institución académica del prestigio de la Universidad de Granada haya priorizado, entre sus actuaciones, el reestreno de esta zarzuela.

En primer lugar el principal motivo que avala este proyecto de reestreno es la calidad musical del “producto” que se va a recuperar; consideramos que es una obra madura, que supone la despedida del género escénico por parte de Barrios y donde el compositor gestiona y combina, excepcionalmente, dos herramientas: por un lado, el despliegue de todo un extenso catálogo de estrategias simbólicas endógenas y exógenas que hemos analizado en el apartado 4.3 de este artículo; y, por otro, con la búsqueda del equilibrio y proporción establecido no sólo entre texto dialogado y música sino, atendiendo específicamente a la música, mediante la combinación de las tres grandes herramientas de construcción melódica y musical: la repetición, la variación y el contraste. En toda esta valoración del tipo de escritura musical es imprescindible, también, poner en valor, que Barrios no se circunscribe a la música inspirada en lo andaluz sino que, en los momentos más dramáticos de la trama, demuestra esa influencia de lo wagneriano y, por tanto, de la música centroeuropea de finales del s. XIX.

Otro aspecto relevante, que legitimaría este reestreno, es que consideramos que, a esta propuesta “purista” y atemporal de Barrios (por lo que posee de conservación y defensa de la zarzuela grande) no le ha afectado el paso del tiempo. Musicalmente la fórmula que trabaja Barrios (un lenguaje romántico que combina lo andalucista con lo wagneriano) era la del éxito de los estrenos pasados que se seguían representando y se mantenían en los teatros y que se siguen interpretando actualmente. Pero a esta sabia combinación de ingredientes, en lo musical, debemos unir todo lo que hemos analizado en el apartado 2 respecto a la vigencia y actualidad del argumento y temas de esta zarzuela. Los aspectos categóricos del texto (que ya eran muy importantes en la Comedia original y homónima de los Machado) siguen vigentes: el compromiso de una artista por su vocación y su propósito de vida (en este caso el flamenco) frente a las tentaciones de un amor romántico y/o una seguridad y protección económica. Además, estamos ante una reivindicación del flamenco no sólo como un patrimonio tradicional a defender y conservar sino como una profesión y forma de vida “honrada”. No deja de ser interesante (y actual) que la protagonista sea una mujer empoderada en esa España de finales de los años veinte (fecha del estreno de la

Comedia) y de comienzo de los cincuenta (fecha del estreno de la zarzuela) que se mueve siguiendo un propósito firme y decidido mientras interactúa con personajes dominados por sus emociones (amor, ira, celos, envidia...).

Además, este reestreno aporta, de forma indirecta, otros aspectos interesantes y significativos. Este evento supone una reivindicación, no sólo de esta obra concreta, sino del género de la Zarzuela⁷¹ continuando esa labor de recuperación del género que están acometiendo, varias asociaciones e instituciones, resaltando el trabajo del Teatro de la Zarzuela; también supone una revaloración de la figura del compositor granadino Ángel Barrios, más conocido por su repertorio escrito para guitarra⁷² e, incluso, para piano⁷³ pero que cuenta con un corpus lírico de una gran calidad que sigue siendo bastante desconocido. Y, como obra reestrenada en el seno de la Universidad de Granada y, ante el inminente depósito y posterior lectura de mi futura Tesis sobre *La Lola...* se abre una excelente oportunidad para difundir y divulgar, en el ámbito universitario y académico, aspectos que completen la vuelta a los escenarios de esta música. Muchos de los temas esbozados en este artículo (y otros que no han podido tener cabida) podrían difundirse en los foros académicos adecuados (mediante conferencias, debates, mesas redondas, jornadas...). Nos referimos a las sinergias desarrolladas entre grandes literatos (los hermanos Machado) y libretistas (los hermanos Fernández-Shaw) junto con el Barrios compositor; al largo proceso creativo de 19 años destacando los intentos frustrados de estreno que se concentraron en 1934; a la recepción de esta zarzuela en la prensa de la época; o a las diferentes modalidades escénico-musicales que intentaron evitar, en el ecuador del s. XX, la desaparición de la zarzuela y donde *La Lola...* representa la versión más purista en cuanto a la conservación del formato y su impermeabilidad a influencias musicales coetáneas.

Un aspecto experimental que también reforzaría la necesidad de este reestreno es comprobar la vigencia actual de los “tópicos musicales” que eran conocidos por aquel público y crítica competente. Nuestra hipótesis es que los atributos musicales de los tópicos de la sentencia (original y de despedida) así como el resto de tópicos (“jondo”,

⁷¹ No contamos con mucho espacio en este artículo para profundizar en el tratamiento peyorativo que la zarzuela (como género escénico y como término) recibió por parte de los intelectuales coetáneos y los musicólogos pero recomendamos lecturas como Temes, J.L (2014), pp. 103-104 o Marco, T. (28 de noviembre de 2020), “*Marianela*, o la recuperación de nuestro repertorio sonoro”. *Scherzo*. <https://scherzo.es>; Gómez Amat, C (abril de 1989), “Tiempo de Zarzuela”. *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*. 189 así como Tesis Doctoral de Lagos Gismero, M. (2021) *La evolución de la zarzuela grande...* o artículos como el de Javier Suárez-Pajares de 1997, titulado “Pablo Sorozábal en la lírica española de los primeros años 30” publicado en la revista *Cuadernos de Música Iberoamericana* Volumen 4.

⁷² García Román, J. (1996) *Obra completa para guitarra*. Ediciones Musicales Madrid. Barrios, Á. (1995) *Ángel Barrios. Obra completa para guitarra*. Intérprete: Gabriel Estarellas (guitarra). C.D.M.A.

⁷³ Barrios, Á., Sobrino, R. (2016). *Ángel Barrios. Obras para piano*. I.C.C.M.U.

“atormentado”, “popular”, “melancólico” o “agitado”) van a ser decodificados, por el público de 2023, de una forma muy similar a lo que aconteció en 1951 actuando como reforzadores de la acción dramática del texto de una manera comparable a lo que aconteció en 1951. Pero lo podremos comprobar en el reestreno del 17 de marzo y en la función del 19 del mismo mes.

Concluimos este artículo afirmando que la zarzuela *La Lola se va a los puertos* reúne todos los componentes sonoros, textuales, visuales, semióticos y literario-argumentales de una obra de arte total y que su temática continua siendo actual. En este sentido, consideramos loable la apuesta de la Universidad de Granada y de su Orquesta el acierto de planificar y preparar, con tanta dedicación y cariño, y con un ingente esfuerzo en tiempo, energía y presupuesto, la vuelta a los escenarios de una joya que se había mantenido, olvidada, durante casi 72 años.

REFERENCIAS / REFERENCIAS

Alonso, C. (2014). *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

Casares, E. (2014). “Ángel Barrios, compositor lírico” en *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Patronato de la Alhambra y el Generalife.

Clark, W. A. y Krause, W.C. (2021). *Federico Moreno Torroba. Una vida en tres actos*. Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

Díez Canedo, E (1968) *Artículos de crítica teatral: el teatro español desde 1914 hasta 1936*. Joaquín Mortiz, vol. II.

D’Ors, M. (1996). *Manuel Machado y Ángel Barrios. Historia de una amistad*. Ediciones Método.

Eco, U. (1975). *Tratado de Semiótica General*. Lumen.

Fernández Shaw, G. (2012). *La aventura de la zarzuela (Memorias de un libretista)*. Ediciones del Orto.

Ferreiro, D. (2019). *Conrado del Campo y la definición de una nueva identidad lírica española. El final de don Álvaro (1910-11) y La tragedia del beso (1911-1915)* [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio de la UCM <https://eprints.ucm.es/id/eprint/62553/>

Gómez Amat, C. (abril de 1989). “Tiempo de Zarzuela”. *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*. 189.

Gutiérrez Florez, F. (1995) “La Lola se va a los puertos o el éxito de los hermanos Machado” en *DRACO: revista de literatura española*, 7.

Hassa, I. (2018). “Con un vals en la maleta: viaje y aclimatación de la opereta europea en España. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 20.

Lagos Gismero, M. (2021). *La evolución de la zarzuela grande después de la guerra civil: estrenos en Madrid (1939-2020)*. Tesis Doctoral. UNED.

Larue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Ed. Labor.

Lerena (2018), M. *El teatro musical de Pablo Sorozábal (1897-1988)*. Universidad del País Vasco.

López Cano, R. (2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. *NUEVA ÉPOCA* (volumen 9, número 25, mayo-agosto).

Marco, T. (28 de noviembre de 2020), “*Marianela*, o la recuperación de nuestro repertorio sonoro”. *Scherzo*. <https://scherzo.es>.

Moro, D. (2016). Nuevas aportaciones al estudio de la vida musical en Madrid durante los años cincuenta, *Revista de Musicología* vol. 39, nº 2 (Julio-Diciembre 2016)..

Palacios, V. (2019), La relación entre sentencia y proverbio en la *Retórica* de Aristóteles. Recogido en *Stylos*, 28, pp. 28-50.

Parralejo, F. (2019), Jóvenes y selectos. Salazar y Ortega en el entorno europeo de su Generación (artículo de *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* coord. por Teresa Cascudo y María Palacios pp. 55-94.

Pérez Zalduondo, G-; Gan Quesada, G. (2013). A modo de esperanza... Caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta. En Pérez Zalduondo, Gemma *Una música para el “Nuevo Estado”. Música, ideología y política en el primer franquismo*. Libargo Editorial, 2013.

VIGENCIA Y OPORTUNIDAD DEL REESTRENO DE LA ZARZUELA LA LOLA SE VA A LOS
PUERTOS DE ÁNGEL BARRIOS

Piñero Blanca, J. (2013). Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España. *Revista del CEHGE* (número 25). Universidad de Cádiz.

Ramos, I. (2016). *Ángel Barrios; el compositor en su época*. [Tesis Doctoral Granada: Universidad de Granada]. <http://hdl.handle.net/10481/40612>;

- (2015) *Ángel Barrios y Granada. La estela de una época*. Patronato de la Alhambra y el Generalife.

Sobrino, R. (2015). *Ángel Barrios. Obras para piano*. Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

- (2005). “Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías” *Revista de Musicología* (Vol. 28, No. 1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Junio 2005), págs. 667-696. Publicado por Sociedad Española de Musicología (SEDEM)

Stefani, G. (1988). *Musica dall'esperienza alla teoria*. Ricordi.

Suárez-Pajares, J. (2002). Las dos orillas de la crítica española. En el libro *Música española entre dos guerras 1914-1945*. Publicado por el Archivo Manuel de Falla.

- (1997). “Pablo Sorozábal en la lírica española de los primeros años 30”. *Revista Cuadernos de Música Iberoamericana* Volumen 4.

Temes Montes, J.L. (2014). *El siglo de la zarzuela*. Siruela.

Torres, E. (2007). *Las operas de Manuel de Falla: de La Vida Breve a El Retablo de Maese Pedro*. Publicado por la Sociedad Española de Musicología (SEDEM).