

DON GIL DE ALCALÁ, DE MANUEL PENELLA, EN EL CONTEXTO MUSICAL DE LA II REPÚBLICA

DON GIL DE ALCALÁ, BY MANUEL PENELLA, IN THE MUSICAL CONTEXT OF THE II SPANISH REPUBLIC

Joaquín Piñeiro Blanca
ORCID <http://orcid.org/0000-0001-6068-6145>
Universidad de Cádiz

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es el de situar una de las obras más importantes del catálogo del compositor Manuel Penella (1880-1939), *Don Gil de Alcalá*, obra estrenada en 1932, en el contexto cultural de la II República en España, ajena a las vanguardias musicales desarrolladas por los compositores adscritos a la Generación de la República, y más en conexión con las producciones líricas de autores como Amadeo Vives, Federico Moreno Torroba o Pablo Sorozábal.

Palabras clave: España; ópera; Manuel Penella; zarzuela.

ABSTRACT

The objective of this work is to place one of the most important works in the catalog of the composer Manuel Penella (1880-1939), *Don Gil de Alcalá*, a work premiered in 1932, in the cultural context of the Second Republic in Spain, alien to the musical avant-gardes developed by the composers attached to the Generation of the Republic, and more in connection with the lyrical productions of authors such as Amadeo Vives, Federico Moreno Torroba or Pablo Sorozábal.

Keywords: Spain; opera; Manuel Penella; zarzuela.

INTRODUCCIÓN

La proclamación de la II República en España el 14 de abril de 1931 llegó en unas circunstancias en las que el panorama cultural del país era especialmente brillante, con los escritores adscritos a la denominada *Generación del 1927*, cerca de los cuales estaban compositores como Manuel de Falla, que participaría en el homenaje a Góngora en el

tricentenario de su muerte, que supuso el acto fundacional del grupo, con la creación del *Soneto a Córdoba* (1927) en el que se ponía música al texto del autor objeto de aquella celebración. Asimismo, los compositores vanguardistas del *Grupo de los Ocho* en Madrid (Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rosita García Ascot, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga y Fernando Remacha) (Palacios Nieto, 2008) (Piñeiro, 2017, p. 197-216) y los que desarrollaban su actividad en Barcelona (Roberto Gerhard, Agustín Grau, Eduardo Toldrá, Federico Mompou, Baltasar Samper, Ricardo Lamote de Grignon, Juan Gibert Camins y Gerardo Gombau) (Vellisco, 1986, p. 25-32).

En el ámbito de la escena lírica, los autores con mayor reconocimiento y actividad en aquellos años fueron Amadeo Vives, Pablo Sorozábal, Federico Moreno Torroba, Francisco Alonso o Pablo Luna, entre otros. En ese contexto creativo debemos situar a Manuel Penella (Valencia, España, 31 de julio de 1880-Cuernavaca, México, 24 de enero de 1939) y su *Don Gil de Alcalá*, una obra calificada por su autor de *ópera cómica española*, aunque influida por algunas convenciones de la zarzuela. La ligereza de su argumento podría justificar el adjetivo de cómico, la ausencia de diálogos hablados intercalados entre los números musicales la alejarían de una de las características definitorias de la zarzuela y el que se desarrolle un ininterrumpido del discurso musical la acercaría a la ópera. No obstante, es una obra en la que la clasificación tipológica resulta complicada por el eclecticismo de la propuesta¹.

El objetivo de este trabajo es analizar la aportación que Penella realizó con su *Don Gil de Alcalá* en un contexto cultural variado en propuestas y corrientes. El estreno en 1932 de *Don Gil de Alcalá* coincidió con la eclosión de las vanguardias musicales desarrolladas por los compositores antes señalados, adscritos a la Generación de la República, con los que Penella no tuvo lazos de conexión y frente a los que representaba una alternativa de conservación de los supuestos estéticos tradicionales que aquellos autores estaban intentado trascender (Moya Castro, 2009).

1. APUNTES SOBRE LA ESCENA LÍRICA ESPAÑOLA EN 1932

La renovación del teatro lírico español, articulado en diversos géneros como la ópera, la opereta o la zarzuela, contó con los esfuerzos de una buena parte de los compositores que se fueron sucediendo desde el último tercio del siglo XIX. Llegada la II República, este objetivo, aunque había dado algunos frutos, aún no se había satisfecho plenamente. Ya desde el último tercio del siglo XIX, los compositores adscritos al nacionalismo musical se empeñaron en crear una “ópera española” con entidad propia, libre de las influencias italiana, francesa y alemana. Entrado ya el siglo XX, obras como *Maruxa* (1914) de Amadeo Vives, *Margot* (1914) de Joaquín Turina o *Goyescas* (1915) de Granados seguían persiguiendo ese propósito (Sánchez, 1998, p. 35-48).

Tres meses después de la proclamación de la II República, el nuevo Estado planteó como uno de sus objetivos esenciales proteger la cultura y difundirla a nivel popular. Para ello se creó la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos bajo la presidencia de Óscar Esplá, la vicepresidencia de Amadeo Vives y la secretaría de Adolfo Salazar. En lo que se refiere al teatro lírico, la estrategia no modificó la política ya desarrollada durante la dictadura de Primo de Rivera: el alquiler del Teatro Calderón de Madrid para convertirlo en sede del Teatro Lírico Nacional y desarrollar desde allí una temporada de

¹ La zarzuela es un género musical escénico surgido en España que se distingue principalmente por alternar números musicales con partes habladas, aunque existen excepciones en piezas en las que los pasajes hablados están completamente ausentes, como sería el caso de *Don Gil de Alcalá* si se le niega la clasificación de “ópera cómica” dada por su autor y se le adscribe a la zarzuela. De un modo simplista se ha asimilado la zarzuela a la opereta, género de origen francés, por el rasgo común de contener diálogos hablados entre los números musicales, pretendiendo así que la zarzuela es una especie de opereta española. Pero la zarzuela es históricamente anterior y esa característica ya se encontraba en otros géneros europeos no necesariamente más antiguos. Si se pretende buscar ciertos paralelismos, más bien estarían en la *opéra-comique* francés o en el *singspiel* alemán. En ambos también se cultivan partes habladas o declamadas alternadas con las musicales.

representaciones estable que mezclara recuperaciones de títulos y la presentación de nuevas creaciones. La primera temporada promovida fue la de 1932 y se mezclaron óperas consagradas internacionalmente, como *Il barbiere di Siviglia* y *Carmen* (ambas de tema español y cantadas en traducción al castellano), con obras del repertorio hispano, como *Marina* de Arrieta y *Las golondrinas* de Usandizaga.

Uno de los autores con mayor presencia en el Teatro Calderón sería Federico Moreno Torroba, que estrenó *Luisa Fernanda* el 26 de marzo de 1932², siete meses antes que *Don Gil de Alcalá* y casi por las mismas fechas de la primera representación de otra obra de Manuel Penella, la revista *Jazz Band*. Asimismo, Moreno Torroba presentaría dos novedades de su catálogo en 1933: *Azabache* y *Xuanon*; y otra más en 1934: *La Chulapona*, en la que pretendía actualizar el sainete de tema madrileño de finales del siglo XIX (Cortizo, 2013, p. 99-114), al igual que se propuso Francisco Alonso en *Me llaman la presumida* (1935) y Pablo Sorozábal en *La del manojo de rosas* (1934)³, introduciendo además unos elementos de crítica social más evidentes en Sorozábal que en Moreno Torroba, también observables en otra de las composiciones del creador vasco en aquella etapa: *Adiós a la Bohemia* (1933), con texto de Pío Baroja⁴. De estas implicaciones políticas y sociales será ajeno Manuel Penella en su *Don Gil de Alcalá*.

Tras el exitoso estreno en Barcelona de *Katiuska* de Sorozábal⁵, la obra fue presentada en el Teatro Rialto de Madrid en mayo de 1932, con Marcos Redondo (el barítono de la primera representación) y Conchita Panadés. Tanto Moreno Torroba como Sorozábal y Penella se harán empresarios de las compañías que van a llevar a escena algunas de sus obras de este período, como pocos años antes habían hecho José Serrano, Amadeo Vives o Vicente Lleó.

Don Gil de Alcalá, de Penella, fue estrenada en el Teatro Novedades de Barcelona el 27 de octubre de 1932⁶ por una aventura empresarial promovida por su propio autor. Se aseguró un elenco de cantantes de prestigio, encabezado por Luis Sagi Vela en el rol titular, y secundado por Antonio Vela, Manolita Saval, Andrés Barreta, Trinidad Aveli y José Fernández.

Por otra parte, el mismo año del estreno de *Don Gil de Alcalá*, también subirían a escena otras primicias: *Cecilia Valdes*, de Gonzalo Roig, en Cuba; y en Madrid la revista *¡Cómo están las mujeres!*, de Pablo Luna.

Motivo de polémica fue el estreno de la zarzuela *Talismán*, de Amadeo Vives, por ser éste el Vicepresidente de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. No obstante, la primera función se produjo cuatro días después del fallecimiento del compositor, que tuvo lugar el 2 de diciembre de 1932, por lo que la representación se terminó convirtiendo en un homenaje póstumo.

² *Luisa Fernanda* se ambientaba en los momentos finales del reinado de Isabel II y en la revolución de septiembre de 1868 que provocaría su destronamiento, lo que establecía algunas complicidades con la situación política española de 1932.

³ *La del manojo de rosas* presentaba una historia sentimental entre una chica de extracción popular, empleada en una floristería, y un supuesto mecánico en un taller de coches, que resulta ser miembro de una acaudalada familia que culta su procedencia social a la muchacha. Cuando ella descubre la diferencia de clase considera que es una burla a los trabajadores, al frivolar su condición por hacer una conquista amorosa. Sólo la posterior ruina económica de él y el relativo bienestar económico de ella resolverán el desencuentro. En la obra también están presentes discursos de defensa de los derechos de la mujer muy acordes con las circunstancias políticas de 1934.

⁴ *Adiós a la bohemia* comienza con un vagabundo explicando al público que va a presenciar un pequeño episodio realista, al modo en el que se expresaba en el Prólogo de *I Pagliacci* (1892) de Ruggero Leoncavallo, que resumía los propósitos de la corriente verista italiana. La escena transcurre en un café de barrio, donde se reúnen varios personajes desencantados y castigados por la vida. Al final de la obra, regresa el vagabundo para renegar del realismo y la amargura vital, afirmando que "vale más vivir en el sueño".

⁵ Pablo Sorozábal estrenó en Teatro Victoria de Barcelona, en 1931, su primera zarzuela importante: *Katiuska*, a cargo de la compañía del barítono Marcos Redondo. Desarrollaba un libreto ambientado en la URSS y en los círculos zaristas refugiados en París, lo que podría tener una doble lectura dadas las circunstancias históricas de esta primera representación.

⁶ En Barcelona, debido al éxito alcanzado allí por *Don Gil de Alcalá*, estrenaría también sus tres últimas obras: *Hermano lobo* (1933), *Tana Fedorova* (1934) y *La malquerida* (1935).

Una cuestión criticada fueron los precios de las entradas, que entraban en contradicción con el objetivo de la Junta de difundir la cultura a nivel popular. La butaca costaba 6 pesetas, un precio más elevado que el habitual en los teatros privados madrileños de aquel momento (Moisand, 2015, p. 62-72). Teniendo en cuenta que el salario medio diario de un jornalero o un obrero estaba en 1932 entre 5 y 6 pesetas, la suma era considerable⁷. Por otra parte, la actividad quedaba ceñida a Madrid por lo que su trascendencia en el resto de España fue mínima o nula.

También fue motivo de polémica el traslado a gestión privada de la temporada lírica desde 1934-1935, dentro ya del bienio conservador o radical-cedista, tras un concurso público por el cual el ganador debía depositar 120.000 pesetas como fianza, exigencia que explica que no se presentara ningún empresario a la convocatoria. También quedaron desiertas las siguientes y finalmente la idea fue desechada y provocó la dimisión en bloque de la Junta Nacional de Música. Con ello, que estas temporadas líricas promovidas en Madrid por el Estado dejaran de funcionar eficazmente.

2. DON GIL DE ALCALÁ Y SUS PRINCIPALES APORTES CREATIVOS

Don Gil de Alcalá nació con la pretensión de aportar un pieza que contribuyera a consolidar la ópera española que, incansablemente, estaba en la búsqueda de cauces de desarrollo desde la última década del siglo XIX (Marco, 1984). El análisis historiográfico de esta obra siempre ha incidido en la originalidad de la propuesta dentro del contexto creativo del país, al plantear un formato de ópera cómica de cámara, con acompañamiento instrumental exclusivamente de cuerda, y siguiendo un esquema dramático que vincula la pieza con las convenciones del teatro castellano del Siglo de Oro (Galbis, 199, p. 19). Esta recreación de los modelos musicales y teatrales dieciochescos no están muy alejados de los practicados dentro de la corriente neoclásica que dominaba Europa entre 1920 y 1940 por autores como Stravinsky, Prokofiev, Hindemith, Poulenc, Honegger, Milhaud, Pizzetti y Malipiero (García Gallardo et al., 2010, 349-360). Tampoco se distancia en exceso de la etapa “castellana” de Manuel de Falla (*El retablo de maese Pedro* -1923- y el *Concierto para clave y cinco instrumentos* -1926-) y de varios de los compositores de la Generación de la República, particularmente Ernesto Halffter con la *Sinfonietta* (1927), y su hermano Rodolfo, con el ballet *Don Lindo de Almería* (1940) y las *Sonatas del Escorial* (1928) (Piñeiro Blanca, 2017, p. 197-216).

En este contexto creativo Manuel Penella realizó el ejercicio de estilo que en cierto modo es *Don Gil de Alcalá* en su pretensión de recrear una ópera del setecientos en formato de cámara. Su relación con el neoclasicismo musical está más en la temática elegida que en el lenguaje armónico o melódico empleado. En su voluntad de reelaboración de modelos históricos, el compositor se tomó algunas licencias como las de no incluir los recitativos que serían habituales en una ópera del siglo XVIII, manteniendo la continuidad lírica, o la de combinar músicas de inspiración dieciochesca (minuetos, pavanas) con otras de raíz americana (jarabe mexicano, habanera) y andaluza, como el canto al vino de Jerez del personaje de Carrasquilla (Alier, 1989).

Entre los elementos que más destacan en esta pieza están la unidad estilística, la acertada instrumentación para orquesta de cuerda, la rica inspiración melódica y el uso del sistema wagneriano de los *leitmotiven* para ayudar al retrato de personajes y a la evolución de la acción. El empleo exclusivo de instrumentos de cuerda era poco habitual en el teatro lírico español, y menos aún en el siglo XX, por lo que se convierte en una de las aportaciones más singulares de esta obra y un modo de otorgar ese carácter dieciochesco buscado por su autor.

⁷ Instituto de Estadística y Cartografía de la Junta de Andalucía, Estadísticas históricas del siglo XX, Precios y salarios. Disponible en: <http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/historicas/siglo20/pub/Esxxcap13.pdf> (consultado el 9 de julio de 2021).

El orden de los números que componen *Don Gil de Alcalá* es el siguiente:

Primer acto:

Cuadro primero: Claustro de un convento en Veracruz.

Preludio

Nº 1. Introducción y escena: *María Inmaculada protégenos* (Chamaco, Madre Abadesa y coro de colegialas).

Nº 2. Dúo: *Señor Magistral... Madre Abadesa* (Madre Abadesa y Magistral).

Nº 3. Escena y aria: *¡El recreo, ya no hay tarea / Bendita Cruz* (Niña Estrella y coro de colegialas).

Nº 4. Escena: *¡Mitztilán! ¡eh!* (Niña Estrella, Maya, Madre Abadesa y Chamaco).

Nº 5. Escena: *¡Ellos deben ser!* (Niña Estrella, Madre Abadesa, Don Gil, Don Diego, Gobernador, Magistral y Carrasquilla).

Nº 6. Dúo: *No, Don Gil, dejadme ahora* (Niña Estrella y Don Gil).

Nº 7. Escena: *Miedo me dais, Don Gil* (Niña Estrella, Don Gil, Chamaco, Maya, Don Diego, Madre Abadesa, Gobernador y coro de colegialas).

Cuadro segundo: Salón del Palacio del Gobernador.

Nº 8. Escena: *Señor cuando gustéis* (Niña Estrella, Don Diego, Gobernador, Don Gil, Carrasquilla, Maestro de ceremonias y coro de invitados).

Nº 9. Escena: *Vos ganásteis* (Niña Estrella, Don Diego, Gobernador, Don Gil, Carrasquilla, Maestro de ceremonias y coro de invitados).

Nº 10. Madrigal: *Tus ojos son dos rayos de sol* (Niña Estrella, Don Gil y Don Diego).

Nº 11. Escena: *Muy bien Niña Estrella* (Niña Estrella, Don Diego, Gobernador, Don Gil, Carrasquilla y coro de invitados).

Segundo acto: Jardín del Palacio del Gobernador.

Nº 12. Dúo: *Esto es vida, Carrasquilla* (Don Gil y Carrasquilla).

Nº 13. Trío: *Ya está aquí el chocolatito* (Don Gil, Carrasquilla y Chamaco).

Nº 14. Dúo: *¡Maya! ¡Ella!* (Maya y Chamaco).

Nº 15. Canción: *Vuela, vuela mariposa* (Niña Estrella y coro de damas).

Nº 16. Escena: *¡Niña Estrella!... Ya apareció* (Niña Estrella, Don Gil, Gobernador, Magistral y coro de damas).

Nº 17. Escena: *¡Don Diego!... Niégame ahora que me traicionas* (Niña Estrella, Don Gil y Don Diego).

Nº 18. Escena: *Yo no sé nada* (Maya, Chamaco y coro).

Nº 19. Escena: *Pronto ya el Virrey llegará* (Niña Estrella, Maya, Chamaco, Don Gil, Virrey, Gobernador, Magistral, Carrasquilla, Maestro de ceremonias y coro de invitados).

Nº 20. Habanera: *Todas las mañanitas* (Niña Estrella y Maya).

Nº 21. Escena y concertante: *Os felicito* (Niña Estrella, Maya, Chamaco, Don Diego, Don Gil, Virrey, Gobernador, Magistral, Carrasquilla, coro de bandidos y coro de invitados).

Tercer acto:

Cuadro primero: Cámara del Palacio del Gobernador.

Nº 22. Trío: *No llores más, mi niña* (Niña Estrella, Maya y Don Gil).

Nº 23. Dúo: *Venid, padre magistral* (Gobernador y Magistral).

Nº 24. Escena: *¡Ándele no más!* (Chamaco, Niña Estrella, Maya, Don Gil y Carrasquilla).

Nº 25. Quinteto: *Con ese ardid* (Chamaco, Niña Estrella, Maya, Don Gil y Carrasquilla).

Nº 26. Escena: ¡Manos a la obra! (Chamaco, Niña Estrella, Maya, Don Gil y Carrasquilla).

Nº 27. Habanera (orquesta sola).

Cuadro segundo: Salón del Palacio del Gobernador.

Nº 28. Escena y concertante: *¡Jaque al Rey!* (Niña Estrella, Maya, Chamaco, Don Diego, Don Gil, Virrey, Gobernador, Magistral, Carrasquilla y coro de invitados).

El argumento se inspira de forma muy genérica, aunque con bastantes cambios de situación, en *El sí de las niñas* (1806) de Leandro Fernández de Moratín. Esencialmente en la idea de una joven adolescente, destinada a un matrimonio concertado por sus tutores con un hombre de bastante más edad, lo que obstaculiza su emparejamiento con el hombre que ama, con el que conseguirá emparejarse tras una intriga en la que los dos jóvenes son ayudados por sus criados. Con *Los intereses creados* (1907) de Jacinto Benavente existen paralelismos entre las peripecias de los protagonistas masculinos y sus respectivos criados: Leandro y Crispín, y don Gil de Alcalá y Carrasquilla. La trama transcurre en Vera Cruz (Nueva España) a finales del siglo XVIII. Niña Estrella, una mestiza huérfana cuyo tutor es el Gobernador, abandona el colegio religioso en el que esta siendo educada para contraer un matrimonio concertado con el viejo don Diego. Pero Niña Estrella está enamorada del joven capitán don Gil de Alcalá. El Gobernador y don Diego son víctimas de una emboscada de un grupo de bandidos, de la que son rescatados por don Gil y su sargento Carrasquilla. En agradecimiento, el Gobernador piensa conceder al soldado una recompensa. Don Gil organizó la emboscada para ganarse el favor del tutor de Niña Estrella, algo que inicialmente consigue hasta que don Diego logra demostrar el engaño. El Virrey lo expulsa de Vera Cruz y lo envía a luchar contra la rebelión de los Zacatecas en la frontera. Un golpe de suerte cambia el rumbo de los acontecimientos. Chamaco escucha que el Gobernador confiesa haber tenido un hijo ilegítimo con una lavandera madrileña, y propone que don Gil se haga pasar por ese hijo abandonado. Cuando don Gil y Carrasquilla van a despedirse del Gobernador logra introducir algunos detalles de su niñez en Madrid para que el Gobernador lo crea su hijo, que ve así despejado su camino hacia Niña Estrella.

El Preludio del acto primero introduce al oyente en el siglo XVIII, con el empleo de la cuerda frotada, los trinos y el apoyo del arpa, que otorga un colorido tímbrico que suple la ausencia de instrumentos de viento. La destreza en la escritura para cuerda del compositor se debió, en buena parte, a la formación como violinista recibida en Valencia de Andrés Goñi, destacado director de orquesta y promotor de conciertos (León Tello, 1980, p. 6).

La primera escena en el claustro de un convento de enseñanza para niñas juega con el registro grave de las cuerdas, la entrada de instrumentos en contrapunto imitativo, evocando la polifonía religiosa, y un doble estilo de canto del coro femenino según se trate de la intervención de las monjas o de sus discípulas⁸. El primer personaje que aparece en escena, Chamaco (tenor), es caracterizado musicalmente con notas breves y rápidas, acompañadas del pizzicato de la orquesta, para subrayar su tono cómico y juguetón. La importancia del personaje es subrayada ya que su astucia será clave para la feliz resolución del enredo de la historia. En él encontramos una de las convenciones del teatro del Siglo de Oro castellano y de la ópera europea del siglo XVIII evocadas en esta obra: el criado inteligente que mueve los hilos de la acción por encima de los personajes aristocráticos, como si de un Fígaro se tratase.

A continuación, y en contraste con Chamaco, se presenta a Niña Estrella (soprano lírico-ligero), la mestiza ahijada del Gobernador que está a punto de salir del convento con destino a un no deseado matrimonio concertado. Con ella el tono de la música se vuelve

⁸ Penella, Manuel: *Don Gil de Alcalá*. Nº 1. Introducción y escena: *María Inmaculada protégenos* (Chamaco, Madre Abadesa y coro de colegialas). Madrid, editorial J. Alier viuda e hija, 1932.

lento y melancólico, salvo en la presentación del tema rítmico y marcial asociable a Don Gil, la persona de la que está enamorada, que será un *leitmotiv* muy recurrente en la partitura y la melodía con la que concluye la ópera⁹. En la plegaria que culmina la escena inicial de Niña Estrella (también llamada Mitztilán) se localiza uno de los rasgos más definitorios del estilo de Penella: el uso de las notas pedales con duplicaciones de la voz y el soporte del arpa (Calvo Manzano, 2003, 343-347). La importancia de este pasaje hará que su melodía se repita en el tramo final de la obra.

El siguiente personaje en aparecer es Maya (mezzo-soprano), la criada de Niña Estrella y novia de Chamaco¹⁰. Su presencia aporta contraste armónico frente a la soprano y una parte clave en las numerosas escenas de conjunto que se irán sucediendo, además de integrarse en las piezas de inspiración americana (la habanera, y el jarabe). Participa tanto del carácter juguetón de Chamaco como del melancólico de Niña Estrella, según interactúe con uno u otra. Maya es también la mensajera, la que entrega cartas y pone en contacto a los amantes, en otra convención habitual en la ópera y el teatro europeos.

La llegada del Gobernador (bajo) y el pretendiente que ha elegido para su pupila, Don Diego (barítono), introduce en escena a los personajes negativos, un rasgo que es subrayado por crescendos, un aumento de la presencia instrumental y subidas frecuentes al registro agudo¹¹.

Por último aparece el capitán don Gil de Alcalá (tenor) acompañado del sargento Carrasquilla (barítono) envueltos en el tema marcial asociado al primero. Ambos personajes reproducen el binomio señor-criado que también se establece entre Niña Estrella y Maya, aunque en ambas parejas con una complicidad amistosa que los equipara y que no muestra la enorme distancia social que existe entre Chamaco y el poder representado por el Gobernador y Don Diego. De hecho, pronto la acción creará dos grupos enfrentados: de un lado estas dos las autoridades coloniales, de otro, el resto de los personajes.

El relato del ardid que don Gil, con la ayuda de Carrasquilla, ha preparado para ganarse el favor del Gobernador y conseguir la mano de Niña Estrella se construye sobre un canto ligado sostenido por una rica instrumentación en el caso de don Gil, y una escritura seca y breve en sus interlocutores¹².

Los sucesivos duelos verbales y de destreza que don Gil y don Diego mantienen como pretendientes de Niña Estrella reproducen los enfrentamientos habituales entre tenor y barítono que se observan en los esquemas básicos del universo operístico. La fiesta en el salón del palacio del Gobernador da lugar a una colección de piezas dieciochescas: desde el inicial minueto, pasando por el pizzicato que ilustra la partida de cartas en la que los rivales se juegan bailar con Niña Estrella una pavana y cantar un madrigal, otras páginas que se suman al trabajo de recreación de formas clásicas¹³. Jugando con los contrastes, la fiesta finaliza con un brindis con vino de Jerez cantado por Carrasquilla y que utiliza, como era previsible, música de inspiración popular andaluza¹⁴. Este personaje, junto con Chamaco, es el principal soporte cómico de la acción, en una propuesta que establece y equilibra una dualidad española y americana.

⁹ Penella, Manuel: *Don Gil de Alcalá*. N° 3. Escena y aria: *¡El recreo, ya no hay tarea / Bendita Cruz* (Niña Estrella y coro de colegialas). Madrid, editorial J. Alier viuda e hija, 1932.

¹⁰ Penella, Manuel: *Don Gil de Alcalá*. N° 4. Escena: *¡Mitztilán! ¡eh!* (Niña Estrella, Maya, Madre Abadesa y Chamaco). Madrid, editorial J. Alier viuda e hija, 1932.

¹¹ Penella, Manuel: *Don Gil de Alcalá*. N° 5. Escena: *¡Ellos deben ser!* (Niña Estrella, Madre Abadesa, Don Gil, Don Diego, Gobernador, Magistral y Carrasquilla). Madrid, editorial J. Alier viuda e hija, 1932.

¹² Penella, Manuel: *Don Gil de Alcalá*. N° 7. Escena: *Miedo me dais, Don Gil* (Niña Estrella, Don Gil, Chamaco, Maya, Don Diego, Madre Abadesa, Gobernador y coro de colegialas). Madrid, editorial J. Alier viuda e hija, 1932.

¹³ Penella, Manuel: *Don Gil de Alcalá*. N° 8. Escena: *Señor cuando gustéis* (Niña Estrella, Don Diego, Gobernador, Don Gil, Carrasquilla, Maestro de ceremonias y coro de invitados). N° 9. Escena: *Vos ganásteis* (Niña Estrella, Don Diego, Gobernador, Don Gil, Carrasquilla, Maestro de ceremonias y coro de invitados). N° 10. Madrigal: *Tus ojos son dos rayos de sol* (Niña Estrella, Don Gil y Don Diego). Madrid, editorial J. Alier viuda e hija, 1932.

¹⁴ Penella, Manuel: *Don Gil de Alcalá*. N° 11. Escena: *Muy bien Niña Estrella* (Niña Estrella, Don Diego, Gobernador, Don Gil, Carrasquilla y coro de invitados). Madrid, editorial J. Alier viuda e hija, 1932.

Otra referencia clásica se localiza en el dúo entre don Gil y Carrasquilla al comienzo del segundo acto¹⁵, en el que el canto de amistad entre ambos recuerda otros pasajes similares que son un ilustre precedente: las escenas de don Álvaro y don Carlos de *La Forza del Destino* de Verdi, de don Carlos y el marqués de Posa en *Don Carlo* de Verdi, o de Nadir y Zurga en *Les Pêcheurs de Perles* de Bizet.

En la superficial y decorativa escena, pues nada aporta a la acción, de la caza de mariposas, a cargo de Niña Estrella y un coro femenino, destaca la descripción del vuelo y de las carreras de las cazadoras en el acompañamiento instrumental, que alterna la imitación y el contrapunto¹⁶. Es la introducción de dos dúos consecutivos de la soprano con don Gil y don Diego, en los que el canto lírico adquiere un dramatismo alejado de la ópera del siglo XVIII que se pretende evocar y más cercano a los presupuestos del Romanticismo del XIX¹⁷.

El fragmento más célebre de la partitura, la habanera que cantan Niña Estrella y Maya cerca del final del segundo acto¹⁸, es la pieza inmediatamente anterior al complejo concertante del final de este acto¹⁹, en el que todos los personajes tienen una intervención importante debido a que es el momento en el que don Diego descubre que el asalto al carruaje del Gobernador fue preparado por don Gil para presentarse a sí mismo como el heroico defensor frente a los bandidos y conseguir, así, la mano de Niña Estrella. La condena al destierro hace triunfar, momentáneamente, la candidatura de don Diego para desesperación del resto de los protagonistas.

El tercer y último acto es resolutivo y el más breve. Chamaco escucha inadvertidamente un secreto de confesión del Gobernador, que se muestra atormentado por el abandono de un hijo extramatrimonial del que no ha vuelto a saber²⁰. Naturalmente, esa información es bien aprovechada para hacer pasar a don Gil por ese hijo perdido y volver a recuperar el favor del Gobernador que le concede de nuevo la mano de su pupila²¹. De modo hábil el compositor combina musicalmente lo serio y lo cómico de esta situación, alternando densos y melódicos pasajes en el registro medio y grave con dinámicas y rítmicas páginas que frecuentan el agudo. En el concertante final²², los comentarios en segundo plano del coro ante la acumulación de acontecimientos están también haciendo referencia a otra de las convenciones habituales en la ópera y el teatro clásicos (Ruiz de la Serna, 199, p. 29-33).

3. LAS INFLUENCIAS DE DON GIL DE ALCALÁ

La estructura de *Don Gil de Alcalá* es singular si se la compara con la que habitualmente se encuentra en las óperas y zarzuelas españolas de las décadas precedentes. De hecho, surgió un debate en el momento de su estreno acerca de cuál debía ser la clasificación

¹⁵ Penella, Manuel: *Don Gil de Alcalá*. Nº 12. Dúo: *Esto es vida, Carrasquilla* (Don Gil y Carrasquilla). Madrid, editorial J. Alier viuda e hija, 1932.

¹⁶ Penella, Manuel: *Don Gil de Alcalá*. Nº 15. Canción: *Vuela, vuela mariposa* (Niña Estrella y coro de damas). Madrid, editorial J. Alier viuda e hija, 1932.

¹⁷ Penella, Manuel: *Don Gil de Alcalá*. Nº 16. Escena: *¡Niña Estrella!... Ya apareció* (Niña Estrella, Don Gil, Gobernador, Magistral y coro de damas). Nº 17. Escena: *¡Don Diego!... Niégame ahora que me traicionas* (Niña Estrella, Don Gil y Don Diego). Madrid, editorial J. Alier viuda e hija, 1932.

¹⁸ Penella, Manuel: *Don Gil de Alcalá*. Nº 20. Habanera: *Todas las mañanitas* (Niña Estrella y Maya). Madrid, editorial J. Alier viuda e hija, 1932.

¹⁹ Penella, Manuel: *Don Gil de Alcalá*. Nº 21. Escena y concertante: *Os felicito* (Niña Estrella, Maya, Chamaco, Don Diego, Don Gil, Virrey, Gobernador, Magistral, Carrasquilla, coro de bandidos y coro de invitados). Madrid, editorial J. Alier viuda e hija, 1932.

²⁰ Penella, Manuel: *Don Gil de Alcalá*. Nº 23. Dúo: *Venid, padre magistral* (Gobernador y Magistral). Madrid, editorial J. Alier viuda e hija, 1932.

²¹ Penella, Manuel: *Don Gil de Alcalá*. Nº 24. Escena: *¡Ándele no más!*. Nº 25. Quinteto: *Con ese ardid*. Nº 26. Escena: *¡Manos a la obra!* (Chamaco, Niña Estrella, Maya, Don Gil y Carrasquilla). Madrid, editorial J. Alier viuda e hija, 1932.

²² Penella, Manuel: *Don Gil de Alcalá*. Nº 28. Escena y concertante: *¡Jaque al Rey!* (Niña Estrella, Maya, Chamaco, Don Diego, Don Gil, Virrey, Gobernador, Magistral, Carrasquilla y coro de invitados). Madrid, editorial J. Alier viuda e hija, 1932.

correcta de la obra: si ópera o zarzuela (Huerta, 1999, p. 10). Se ha señalado al principio que su carácter ecléctico complica su clasificación, ya que participan de rasgos asociables a los dos géneros. El escritor peruano Felipe Sassone, que había sido el colaborador de Manuel Penella en la redacción del libreto de *El Gato Montés*, había defendido que las zarzuelas producidas a partir del reinado de Isabel II eran realmente óperas cómicas, idea controvertida, sin duda, pero que explica en parte el por qué Penella definió su *Don Gil de Alcalá* como “ópera cómica española”. Asimismo, Sassone rechazaba la idea de que fuesen operetas porque sus temas eran más melodramáticos y menos ligeros que los habituales en éstas, afirmación también discutible porque existe una importante serie de obras dentro del elástico universo de la zarzuela que sus propios compositores calificaron de “operetas”, como sucede, por ejemplo, en *Los cadetes de la reina* (1913), de Pablo Luna.

En 1916 Penella se había propuesto crear una “ópera popular española” (definición que aparece en la partitura) en *El Gato Montés*, al combinar el casticismo asociable a las zarzuelas de temas costumbristas con el lenguaje más estilizado de la ópera. En este sentido, esta pieza es deudora de composiciones como *Curro Vargas* (1898) de Ruperto Chapí o *La vida breve* (1904) de Manuel de Falla. Aunque en su momento tuvo un relativo éxito, el resultado no logró plenamente lo buscado por su autor ya que los excesos dramáticos y la acumulación de tópicos sin demasiada eficacia teatral propiciaron que la pieza no superara el territorio de lo convencional²³. Una década y media después el compositor pareció haber aprendido la lección, ya que *Don Gil de Alcalá* es más sutil y discreto en su contenido costumbrista y más elegante en la escritura musical. Salvando las distancias, se pueden establecer ciertos paralelismos con el tratamiento, estilizado y popular a la vez, de un asunto del siglo XVIII como el que se observa en el ballet *El Sombrero de Tres Picos* (1919) de Manuel de Falla.

El propio Manuel Penella se encargó de la redacción de un libreto que es calculadamente convencional, en el sentido de que pretende recrear modelos del teatro clásico de los siglos XVII y XVIII, particularmente teniendo presente, como se ha mencionado en páginas precedentes, la propuesta argumental de *El sí de las niñas* (1806) de Leandro Fernández de Moratín. La razón por la que el compositor decidió situar la acción en México hay que buscarla en su propia biografía. El autor efectuó diversos viajes a aquel país, en el que permaneció varias temporadas estimulado por el éxito de algunas de sus obras (*Las musas latinas*, 1912; *El Gato Montés*, 1916) y en el que desarrolló varias aventuras empresariales en teatros como el Bellas Artes (Franco, 1989, p. 85-89). Los personajes españoles y mexicanos se agrupaban en un argumento en el que se sintetizaban diversos elementos a través de las diferentes procedencias de cada uno de los protagonistas: una mestiza adoptada por un Gobernador castellano, un hidalgo, dos sirvientes mexicanos y dos militares españoles de bajo escalafón. Como se ha comentado en páginas precedentes, la mayor parte de los personajes americanos son positivos, frente a los negativos que recaen en los que representan las autoridades coloniales.

La ambientación en el siglo XVIII podría ser explicada, además de por la influencia del neoclasicismo musical, por algunas líneas de actuación del Modernismo literario que cultivó con frecuencia piezas que tenía como referente la *commedia dell'arte* y los modelos de Carlo Goldoni. Un ejemplo significativo de ello fueron algunas obras de Jacinto Benavente: las reunidas en su *Teatro Fantástico* (1892 y 1905) y *Los intereses creados* (1907); y

²³ *El Gato Montés* contiene un pasodoble que se convirtió en una de las páginas más célebres de su autor y que se ha interpretado ininterrumpidamente desde el estreno de la ópera, contribuyendo a que la obra no cayese en el olvido a pesar de lo poco que sería representada hasta, al menos, los inicios de la década de 1990, fecha en la que el tenor Plácido Domingo decidió incluirla en su repertorio y promover una grabación discográfica para *Deutsche Grammophon* en diciembre de 1991 y una serie de funciones dentro de las celebraciones de la Exposición Universal de Sevilla de 1992. El registro sonoro mencionado, encabezado por el cantante madrileño, reunía un reparto prestigioso: Verónica Villarroel, Teresa Berganza, Joan Pons, Carlos Chausson, Mabel Perlstein, Carlos Álvarez, Carlos Bergasa, Ángeles Blancas, Pedro Farrés, Miguel López Galindo y Ricardo Muñiz. El director musical fue Miguel Roa, que realiza una revisión de la partitura, al frente de la Orquesta Sinfónica de Madrid y el Coro Titular del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.

algunas de las farsas de Ramón del Valle-Inclán: *La marquesa Rosalinda* (1912) y *La enamorada del rey* (1920) (Huerta, 1999, p. 11).

Los vínculos de *Don Gil de Alcalá* con Jacinto Benavente y *Los intereses creados* son especialmente evidentes, lo que no debe sorprender dada la admiración que el escritor despertaba en Penella. Benavente fue la fuente literaria de la última obra del compositor, *La malquerida*, estrenada en el Teatro Victoria de Barcelona el 14 de abril de 1935. Puede establecerse un cierto paralelismo entre las peripecias de Leandro y Crispín en *Los intereses creados* y las de don Gil de Alcalá y Carrasquilla. Las dos parejas presumen de unos orígenes similares: “el libre reino de Picardía” en Benavente y “los dos pícaros más pícaros de la Picardía” en Penella. También hay espacios comunes en las relaciones establecidas en ambos casos: la filiación clásica del galán frente al gracioso de la comedia del Siglo de Oro, aunque sin las diferencias de status social de la comedia barroca ya que están unidos por su condición de pícaros y amigos, aunque uno adopte el papel de héroe porque es el enamorado y el otro de villano porque se convierte en el ayudante para lograr la conquista sentimental. En cierto modo son versiones del tema del doble o del otro, dos caras del mismo sujeto que con audacia se las ingenia para escapar de la pobreza, ascender socialmente y triunfar en el amor.

Por otra parte, el asunto de las falsas identidades y de las máscaras, también presentes en la *commedia dell'arte* y los modelos de Goldoni y, asimismo, en autores como Valle-Inclán, son esenciales en esta obra. Don Gil y Carrasquilla utilizan la farsa para doblar su personalidad con el fin de conseguir el amor de Niña Estrella. De ahí que el desenmascaramiento suponga el triunfo momentáneo de los poderosos y que una nueva mascarada, en la que participa la hasta entonces pasiva Niña Estrella, traiga consigo el fin de la humillación de los humildes y la victoria de los pícaros protagonistas. En la burla que da solución al enredo hay también similitudes con otra pieza de referencia: *El perro del hortelano* (1618) de Lope de Vega. Al igual que don Gil se hace pasar por el hijo abandonado del Gobernador, Teodoro, el secretario enamorado de la condesa de Belflor, adopta el rol de supuesto hijo del conde Ludovico gracias a las intrigas del gracioso Tristán. Asimismo, en *El caballero de Illescas* (1602), también de Lope de Vega, el protagonista, Juan Tomás, se hace pasar en Nápoles por gran señor, enamora a la hija de un noble y huye con ella. Tras diversas vicisitudes, la joven le reafirma su amor y el padre acaba por acceder al casamiento. El parecido entre tramas de estas obras con *Don Gil de Alcalá* es evidente. En los tres casos la resolución se sostiene sobre un engaño que disuelve las convenciones sociales, las barreras de linaje y las diferencias económicas; y que rompe las murallas morales (al inicio de la obra de Penella se afirma que “todo se perdona si se hace por amor”).

Naturalmente, el utilizar fuentes del teatro del Siglo de Oro para componer obras líricas tuvo sus precedentes: Amadeo Vives recurrió a dos piezas de Lope de Vega en *Doña Francisquita* (1923), basada en *La discreta enamorada* (1604); y *La villana* (1927), que adaptaba *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1614). El enorme éxito de la primera de ellas, incluso fuera de España, estimuló la creación de otras composiciones de corte similar, como el caso de la que nos ocupa. Precisamente el mismo año del estreno de *Don Gil de Alcalá* en Barcelona, Amadeo Vives también presentaría en Madrid su zarzuela *Talismán* (1932), que se basaba en *La fuerza de la costumbre* (1610-1620) de Guillén de Castro.

Algunos de los propósitos de esta corriente de adaptación de obras del Siglo de Oro en la zarzuela fue el de compensar la crisis del género chico (denominación que recibieron las zarzuelas en un acto) y abrir nuevos caminos de desarrollo de la zarzuela grande (la que se articulaba en más de un acto) renovando su prestigio y fortaleciéndola frente al avance en el favor del público de géneros más ligeros, como el denominado *ínfimo*. Es decir, el teatro de variedades que poco a poco fue ocupando en el favor del público espacios antes reservados al género chico y a la zarzuela grande²⁴. Los espectáculos de variedades, deben

²⁴ En 1901 se estrenó en el Teatro Apolo de Madrid una zarzuela titulada, precisamente, *El género ínfimo*, con música de Joaquín Valverde y Tomás Barrera Saavedra y libreto de Joaquín y Serafin Álvarez Quintero. En ella se parodiaba el teatro de variedades que amenazaba con desbancar al género chico.

su nombre al que tuvo el primer local en el que se ofrecieron, el Théâtre des Variétés de París. Como su propia denominación anticipa, lo habitual era que en una única velada se ofrecieran al público diversas propuestas que iban desde números humorísticos o circenses a bailes o piezas dramáticas de pequeño formato. La sucesión de números no tenían un hilo argumental o un orden específico.

Conrado del Campo (1878-1953) es un autor que, al igual que Manuel Penella, escribe óperas de cámara como *Fantochines* (1924); dirige su mirada a fuentes literarias de prestigio, como *El final de don Álvaro* (1911) (basada, al igual que *La forza del destino* de Verdi, en el Duque de Rivas); y presta particular atención a Jacinto Benavente en su ópera *La malquerida* (1925). Particularmente, los paralelismos existentes entre *Don Gil de Alcalá* y *Fantochines* revelan la influencia de Conrado del Campo sobre Penella en la idea de crear una especie de ópera de cámara de ambiente dieciochesco, con el acompañamiento de un reducido conjunto instrumental. *Fantochines* fue concebida para ocho instrumentistas y tres cantantes, que doblan a unas marionetas que remiten a las mascaradas venecianas del siglo XVIII, insertándose en el espíritu neoclásico del que también participan piezas contemporáneas como *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla.

Esta estrategia de inspiración en fuentes literarias del Siglo de Oro tuvo una cierta continuidad en piezas como, salvando las distancias, *Fuenteovejuna* (1981), basada en Lope de Vega, de Manuel Moreno-Buendía; o en la ópera que adapta la misma obra, estrenada en 2018, compuesta por Jorge Muñiz.

4. CONCLUSIÓN

Uno de los objetivos de Manuel Penella con *Don Gil de Alcalá* fue el de contribuir a la revitalización de la ópera española que, tras unas décadas de cierta prosperidad, iniciada la de 1930 estaba dando muestras de agotamiento. Desde los comienzos de su carrera, el compositor se había inclinado hacia el teatro de corte popular, revistas y comedia musical incluidas, sin descuidar la zarzuela y la ópera. Con esta creación se propuso el reto de escribir una partitura que, aunque bebe de fuentes precedentes y contemporáneas, tiene pocos modelos similares en el teatro lírico español, fundamentalmente algunos lazos de conexión con obras de Amadeo Vives o Conrado del Campo.

La pieza logró alcanzar el éxito desde el momento de su estreno y ha ingresado en el repertorio habitual de los teatros dedicados a este tipo de obras, además de haber sido objeto de dos grabaciones discográficas, ambas de 1956, producidas por dos sellos que entonces rivalizaban en el mercado: *Alhambra* y *Montilla* (la primera bajo la dirección de Ataúlfo Argenta y la segunda bajo la de Ricardo Estevarena). Incluso disfrutó de una adaptación cinematográfica dirigida por Arcady Boytler en México, en 1939, bajo el título *El capitán aventurero*. Sin embargo, a pesar de su permanencia, no consiguió establecerse como un modelo a seguir de la misma forma en que lo logró, por ejemplo, *Doña Francisquita* de Amadeo Vives, ya que no se convirtió en referente recurrente de obras posteriores, ni siquiera en el caso del propio Penella. Se trata, pues, de una singular pieza, con algunos precedentes directos y escasos consecuentes.

FUENTES REFERENCIADAS

Documentos

Instituto de Estadística y Cartografía de la Junta de Andalucía, Estadísticas históricas del siglo XX, Precios y salarios. Disponible en: <http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/historicas/siglo20/pub/Esxxcap13.pdf> (consultado el 9 de julio de 2021).

Partituras

Penella, Manuel: *Don Gil de Alcalá*. Madrid, editorial J. Alier viuda e hija, 1932.

Discografía

1956. Manuel Penella. *Don Gil de Alcalá* (versión completa original para orquesta de cuerda). Solistas: Lina Huarte, Ginés Torrano, Teresa Berganza, Manuel Ausensi, Antonio Campó, Carlos Munguía, Carlos S. Luque, Rafael Campos, Ana María Fernández, Arturo D. Martos. Coros Cantores de Madrid. Sección de Cuerda de la Gran Orquesta Sinfónica. Dirección musical: Ataúlfo Argenta. Madrid, España: Alhambra-Columbia.
1956. Manuel Penella. *Don Gil de Alcalá* (versión incompleta para orquesta sinfónica). Solistas: Lily Berchman (Dolores Pérez), Luis Sagi Vela, Luisa de Córdoba, Ramón Alonso, Santiago Ramalle, Tino Moro, Aníbal Vela. Coros de Radio Nacional de España. Orquesta de Cámara de Madrid. Dirección musical: Ricardo Estevarena. Madrid, España: Montilla-Zafiro.
1992. Manuel Penella. *El Gato Montés*. Solistas: Verónica Villarroel, Teresa Berganza, Joan Pons, Carlos Chausson, Mabel Perlstein, Carlos Álvarez, Carlos Bergasa, Ángeles Blancas, Pedro Farrés, Miguel López Galindo y Ricardo Muñiz. Coro Titular del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. Orquesta Sinfónica de Madrid. Dirección musical y revisión de la partitura: Miguel Roa. Madrid, España: Deutsche Grammophon.

Filmografía

1939. *El capitán aventurero*. Dirección: Arcady Boytler. Reparto: José Mojica, Manolita Saval, Margarita Mora, Carlos Orellana, Sarah García, Alberto Martí, Eduardo Arozamena. Adaptación cinematográfica y diálogos: Salvador Novo y José Benavides jr. Guión: Arcady Boytler. Dirección musical: Eduardo Vigil y Robles. Fotografía: Alex Phillips. Dirección artística y producción asociada: Salvador Novo. Productor: Felipe Mier. Estudio: Mexico Films.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Alier, Roger (1989). La carrera de Penella. En: Varios, *Don Gil de Alcalá*. Madrid, España: Ministerio de Cultura-Instituto de Artes Escénicas y de la Música, 13-14.
- Calvo Manzano, Rosa María (2003). La presencia del arpa en la zarzuela y en la ópera españolas (de Manuel Penella a Cristóbal Halffter. *Beresit*, 5, 343-347.
- Cortizo Rodríguez, María Encina (2013). En torno al casticismo de Moreno Torroba: “La Chulapona” como epílogo del sainete lírico. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25-26, 99-114.
- De la Ossa Martínez, Marco Antonio (2018). La música en tiempos de Pedro Echevarría: la política musical de la Segunda República y la guerra civil española. *Revista del Centro de Estudios del Campo de Montiel*, nº extra 2, 21-58. DOI: <https://doi.org/10.30823/recm.020188>.
- Encabo, Enrique (2007). *Música y nacionalismos en España. El arte en la era de la ideología*. Barcelona, España: Erasmus Ediciones.
- Espín, María del Pilar (1995). *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid, España: UNED.
- Ferreiro Carballo, David (2020). La esfera de creación de *El final de don Álvaro*, de Conrado del Campo: un drama lírico español con esencias románticas. *Resonancias. Revista de investigación musical*, 47, 59-84. Disponible en: <http://resonancias.uc.cl/es/N%C2%BA-47/la-esfera-de-creacion-de-el-final-de-don-alvaro-de-conrado-del-campo-un-drama-lirico-espanol-con-esencias-romanticas.html>

- Fernández, Domingo (2006-2007). Las relaciones internas de la poesía de Antonio Machado con el regeneracionismo y la filosofía de la Institución Libre de Enseñanza. *Philologica Canariensis*, 12-13, 211-236.
- Franco, Enrique (1989). Manuel Penella, entre España y América. *Cuadernos de Música y Teatro*, 3, 73-89.
- Galbis López, Vicente (1999). Un brillante ejercicio de estilo. En: Varios, *Don Gil de Alcalá*. Madrid, España: Ministerio de Educación y Cultura, 19-27.
- Gallego, Antonio (1989). Penella en la encrucijada. En: Varios, *Don Gil de Alcalá*. Madrid, España: Ministerio de Cultura-Instituto de Artes Escénicas y de la Música, 15-29.
- García Gallardo, C. Martínez González, F. Ruiz Hillo, M. (2010). *Los músicos del 27*. Granada, España: Universidad.
- Herrero, Clemente (2004). Regeneracionismo, Segunda República y modernización de España. *Criterios, Res Publica Fulget: revista de pensamiento político y social*, 4, 119-138.
- Huerta Calvo, Javier (1999). Un aire de farsa... En: Varios, *Don Gil de Alcalá*. Madrid, España: Ministerio de Educación y Cultura, 9-17.
- León Tello, Francisco José (1980). En el centenario del compositor valenciano Manuel Penella. *Archivo de Arte Valenciano*, 61, 106-107.
- Marco, Tomás (1984). *Historia de la música española, siglo XX*. Madrid, España: Alianza Música.
- Mateu, Montserrat (1987). Barcelona: una ciudad que se enamoró de Wagner. *Catalònia cultura*, 6, 16-17.
- Moisand, Jeanne (2015). El canto del pueblo: la música entre la comercialización y la revolución en el siglo XIX. *Viento Sur*, 141, 62-72. Disponible en: https://www.academia.edu/20074959/El_canto_del_pueblo_la_m%C3%BAsica_entre_revoluci%C3%B3n_y_comercializaci%C3%B3n_en_el_siglo_XIX.
- Moya Castro, F. M. Giménez Rodríguez, F. J. (2009). *La música entre el nacionalismo y las vanguardias*. Granada, España: Planetbuk
- Nommick, Yvan (2002). Manuel de Falla: de La vida breve de 1905 à La vie brève de 1913. Genèse et évolution d'une oeuvre. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 30 (3), 71-94.
- Nommick, Yvan (2002). La herencia de la música y el pensamiento de Manuel de Falla en la posguerra (1940-1960). En: Henares Cuéllar, Ignacio Luis et al. *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada, España: Universidad de Granada. Vol. 2, 9-30.
- Nommick, Yvan (2002). Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: el infljo de su enseñanza sobre el Grupo de los Ocho de Madrid. En: Casares Rodicio, Emilio; Suárez Pajares, Javier (coord.). *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada, España: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 39-70.
- Pedrell, Felipe (1891). *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión sobre la escuela lírico nacional*. Barcelona, España: Imprenta de Henrich y C^a.
- Palacios Nieto, M. (2008). *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid, España: SEdeM-Sociedad Española de Musicología.
- Piñeiro Blanca, Joaquín (2017). La recuperación de los compositores de la “Generación de la República” durante la Transición en España”. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, 5, 197-216.
- Porto, Isabelle (2013). *De l'opéra-comique à la zarzuela: modalités et enjeux d'un trnasfert sur la scène madrilène (1849-1956)*. Madrid, España: Tesis doctoral Universidad Complutense.
- Ruiz de la Serna, Enrique (1999). Información teatral de Don Gil de Alcalá. En: Varios, *Don Gil de Alcalá*. Madrid, España: Ministerio de Educación y Cultura, 29-33.
- Sánchez, Víctor (1998). Tomás Bretón y el regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898. *Cuadernos de música iberoamericana*, 6, 35-48.

- Sánchez de Andrés, Leticia (2009). *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Madrid, España: Sociedad Española de Musicología.
- Serrano, Carlos (1999). *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*. Madrid, España: Taurus.
- Temes, José Luis (2014). *El siglo de la Zarzuela, 1850-1950*. Madrid, España: Siruela.
- Vellisco Amodia, José (1986). Apuntes biográficos sobre los músicos de la Generación de la República. *A tempo*, 40, 25-32.