

**De la novela ejemplar a la zarzuela: intertextualidad y transcodificación en *El celoso extremeño* de Gonzalo Cantó y Pablo Parellada; el recurso cervantino como materia de construcción musical en el compositor Tomás Barrera Saavedra**

**From exemplary novel to zarzuela: intertextuality and transcoding in *El celoso extremeño* by Gonzalo Cantó and Pablo Parellada; the cervantine device as a subject of musical construction in the composer Tomás Barrera Saavedra**

**Octavio J. Peidró Padilla**

octaviojpeidro@hotmail.com

**RESUMEN**

El presente artículo analiza el proceso de creación de la zarzuela *El celoso extremeño* (1908) a través del referente semiótico legado por Miguel de Cervantes en el siglo XVII, tanto desde su vertiente literaria (libreto de Cantó y Parellada), como musical (partitura de Tomás Barrera).

**Palabras clave:** Zarzuela, Cervantes, Gonzalo Cantó, Pablo Parellada, Tomás Barrera.

**ABSTRACT**

The current paper analyses the creation process of the zarzuela *El celoso extremeño* (1908) through the semiotic reference bequeathed by Miguel de Cervantes in the Seventeenth Century, from both literary perspective (Cantó and Parellada libretto) and the musical work of Tomás Barrera.

**Key words:** Zarzuela, Cervantes, Gonzalo Cantó, Pablo Parellada, Tomás Barrera

Peidró Padilla, O. J. (2017). De la novela ejemplar a la zarzuela: intertextualidad y transcodificación en *El celoso extremeño* de Gonzalo Cantó y Pablo Parellada; el recurso cervantino como materia de construcción musical en el compositor Tomás Barrera Saavedra. *Cuadernos de Investigación Musical*, 2, 92-108.

doi: [http://dx.doi.org/10.18239/invesmusic\\_2017.02.1552](http://dx.doi.org/10.18239/invesmusic_2017.02.1552)



**DE LA NOVELA EJEMPLAR A LA ZARZUELA: INTERTEXTUALIDAD Y TRANSCODIFICACIÓN EN EL CELOSO EXTREMEÑO DE GONZALO CANTÓ Y PABLO PARELLADA; EL RECURSO CERVANTINO COMO MATERIA DE CONSTRUCCIÓN MUSICAL EN EL COMPOSITOR TOMÁS BARRERA SAAVEDRA**

## **1. INTRODUCCIÓN**

El 17 de marzo de 1908 se estrenó en el Teatro Apolo de Madrid la zarzuela en un acto y tres cuadros titulada *El celoso extremeño*. El alicantino Gonzalo Cantó Vilaplana y el catalán Pablo Parellada y Molas, autores del libreto, elaboran un texto teatral utilizando de estímulo literario la novela ejemplar que Miguel de Cervantes publicara en 1613. Desde una perspectiva crítica, los autores de la zarzuela entablan en el proceso de creación ficcional un diálogo, no solo ya con la homónima cervantina, sino también con otra novela, *Rinconete y Cortadillo*, tomando como referente semiótico, además, uno de sus más ingeniosos entremeses, *El viejo celoso*. Es por ello que se produce en el nuevo discurso un ejercicio de intertextualidad en tanto que los autores modernos toman un modelo narrativo de la tradición clásica —la novela ejemplar cervantina— y lo transforman tres siglos después en un discurso cultural muy diferente, por lo que cabría hablar, no solo de intertextualidad, sino también de intercontextualidad, esto es, se reelabora un texto del siglo XVII en un contexto de modernidad —siglo XX—, en una praxis que podemos denominar, siguiendo la nomenclatura de Lauro Zavala, de arqueología pretextual —en tanto que se relaciona con otros textos— y architextual —en tanto que relacionado con otros códigos—. En este sentido, ha de remitirse al concepto de transcodificación para referirnos al proceso que sufre el pre-texto —ya desnaturalizado en un texto nuevo— en una adaptación dramaturgica —con lo que conlleva en la conversión de una forma elocutiva primigenia de índole narrativa a una secuencia dialógica— a la que se le incorporan números musicales.

Por otro lado, al tratarse de un fenómeno escénico vinculado al teatro lírico, el componente musical es indispensable en un análisis semiótico del código no verbal complementario de la acción. Lo interesante del tratamiento de la sustancia musical que se realiza en esta zarzuela es el aprovechamiento mismo de los recursos que el autor nos lega en la novela ejemplar y a los que Tomás Barrera logra sacar un importante rédito en pro del resultado final del espectáculo.

## **2. ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO: INTERTEXTUALIDAD Y TRANSCODIFICACIÓN DE LA MATERIA FICCIONAL CERVANTINA**

La primera reflexión que cabe poner en claro en cuanto al proceso de creación dramaturgica estriba en el proceso de intertextualidad que el texto cervantino sufre a manos de los autores modernos, en el que hay destacar el juego literario consistente en un ejercicio de transfusión ficcional donde los personajes de una novela ejemplar, *Rinconete y Cortadillo*, se infiltran en otra y adquieren categoría de coprotagonistas. Además de este aspecto, cabe destacar un elevado número de variantes —se entiende que premeditadas— que confieren al nuevo formato la lucidez necesaria para someterlo a las pautas que marca el estilo del género chico, ahora bien, sin llegar al grado de envilecimiento literario que toleraban muchos textos solo para satisfacer el paladar de un público poco exigente. Esta afirmación la corrobora, incluso, una crónica del estreno de *El celoso extremeño* en Valencia donde el crítico realiza la siguiente manifestación:

### OCTAVIO J. PEIDRÓ PADILLA

En el Teatro de Apolo de Valencia, se ha estrenado hace pocos días una zarzuela en un acto que es «rara avis» en estos tiempos que corren de sicalipsis, chistes groseros, figuras burdas y música apropiado para ser tocada al piano por un aficionado y con un solo dedo.

«El Celoso» es la obra de dos verdaderos literatos, circunstancia que en otro tiempo hubiera sido cosa naturalísima, pero que hoy, y tratándose de zarzuelas en un acto, constituye excepción (*Arte del Teatro*, 1908: 6).

Valiéndonos de todo el análisis anterior, señalaremos a continuación las variantes más significativas que se producen en el proceso de transformación de la novela ejemplar a la zarzuela:

- En la novela ejemplar el personaje protagonista siempre aparece en solitario, y se perfila como un “virote” o mozo soltero, holgazán y ocioso que se encapricha de la hermosura de Leonora, más por el morbo que suscita una joven hermosa a la que no puede acceder, que por necesidad de encontrar el amor (Cervantes, 1997b: 89); sin embargo, en la zarzuela Loaysa aparece como un falso comediante confabulado con un grupo de pícaros que se dedican a la vida fraudulenta y a los que instrumentalizará para llegar hasta la bella joven de la que sí está enamorado —amor idealizado frente a seducción— desde el primer momento en que la ve. En este sentido, el planteamiento inicial de la obra de 1908 difiere del texto cervantino, quizás debido a la tradición que el tema amoroso impone en nuestro teatro lírico.
- La condición de músico sí es un aspecto que une al Loaysa de la novela con el personaje teatral. En la pieza cervantina, aunque en el inicio se presenta al personaje como alguien que tiene ciertas dotes con la guitarra —“era algo músico”—, luego se le considera “el mejor músico que hay en el mundo”; en el segundo cuadro de la zarzuela se presenta a los ojos de Leonora como “el mejor músico que existe en el universo”. El mecanismo de la sustancia musical va a estar muy presente en toda la obra porque gracias a él tanto Cervantes como los autores del s. XX poseen un resorte técnico de suma eficacia para desarrollar la trama.
- En la novela ejemplar Loaysa se vale del negro Luis, que salvaguarda a la esposa mientras él duerme, para poder acceder a la casa de Carrizales y así poder contemplar a su joven esposa; pero la argucia que plantea el libreto de zarzuela deambula por otros derroteros: Cantó y Parellada utilizan la treta de la compañía de comediantes para ofrecer la representación en casa de Carrizales y así, con ese pretexto, Loaysa podrá acceder a la joven sin ningún obstáculo. Es más, mientras en la novela el papel de Luis es fundamental, en la adaptación ese personaje no aparece y tan solo se cita a cuatro eunucos que sirven de guardianes de Leonora.
- El conflicto que desencadena la acción principal, esto es, unir a los dos jóvenes protagonistas, también se realiza de manera distinta. Es cierto que el fin último es el

DE LA NOVELA EJEMPLAR A LA ZARZUELA: INTERTEXTUALIDAD Y TRANSCODIFICACIÓN EN EL CELOSO EXTREMEÑO DE GONZALO CANTÓ Y PABLO PARELLADA; EL RECURSO CERVANTINO COMO MATERIA DE CONSTRUCCIÓN MUSICAL EN EL COMPOSITOR TOMÁS BARRERA SAAVEDRA

mismo, es decir, escuchar el canto de Loaysa, pero, mientras en el texto moderno este particular se recrea mediante la coartada que proporciona la *gangarilla* y sus procaces escenas, en el original cervantino se hace realidad por el vínculo de amistad que surge entre el joven y el negro Luis ya que este último es la conexión que necesita el primero para penetrar en el fortín.

- El fármaco que se usa para dormir a Carrizales también es un recurso de gran importancia para el desarrollo de la trama. Así, en la novela cervantina se usa un ungüento que ha conseguido Loaysa a través de dos amigos con el fin de aplicarlo en los pulsos y las sienas causando un sueño profundo; en el texto de Cantó y Parellada lo que se utiliza son tres gotas de un filtro, que después se tilda de “droga o narcótico”, y que va metida en un frasquito que el joven protagonista entrega a Marialonso. Lo que es diferente, a su vez, es que en la novela solo se proporciona a Carrizales, y en la pieza teatral también a sus cuatro eunucos.
  
- Otro elemento de semejanza entre los dos textos es el recurso cervantino de la interpretación de las coplillas “Madre, la mi madre/guardas me ponéis/que si no me guardo/no me guardaréis”. En la novela ejemplar, una vez que Loaysa ya está dentro de la casa y ha conocido físicamente a Leonora, Marialonso coge la guitarra de Luis y se la entrega para que cante “unas coplillas que entonces andaban muy validas en Sevilla”; en la zarzuela el proceder es semejante pero, en este caso, Loaysa por prudencia no puede ver todavía a su enamorada —ella lo escucha desde una estancia contigua— comenzando su interpretación por indicación de la criada.
  
- Como el ámbito ficcional del texto teatral está supeditado también a la superposición de números musicales, la táctica de la que se valen Cantó y Parellada es crear un ambiente festivo que, sin embargo, aparece más desdibujado en la novela ejemplar. De este modo, las dos creaciones literarias siguen caminos diferentes: en el caso del original cervantino se produce una falsa alarma —creen a Carrizales despierto— que no aparece en la adaptación escénica. Tras conocer que el señor duerme, se reestablece la calma y se produce el encuentro más íntimo entre Loaysa y Leonora que no llegará a consumarse. Por otro lado, en la zarzuela no se utiliza la falsa alarma sino un cambio de ubicación dentro de la casa —buscando un suelo apto para el baile— con la finalidad de poder continuar la fiesta. Esta estrategia se crea por parte de los autores modernos como tránsito para abrir el cuadro tercero ajustando la acción dramática a la exigencia de la sustancia argumental.
  
- Hay un personaje que también aparece en sendos textos: Guiomar. En la novela este personaje es una doncella negra que cuida de Leonora y hace de centinela de la joven

## OCTAVIO J. PEIDRÓ PADILLA

para vigilar el sueño del viejo celoso; Cervantes la tilda de “ladina”<sup>1</sup>. En el otro extremo, esta misma figura, aunque hace su aparición en el cuadro tercero, tiene una especial relevancia porque es la esclava encargada de cantar la danza oriental mientras otra de ellas —Zayda— realiza el baile propiamente dicho.

En la recreación de Gonzalo Cantó y Pablo Parellada se exploran otros recursos de carpintería teatral buscando un mayor efectismo dramático en una puesta en escena que persigue sorprender e impresionar al público. Lo primero será advertir, como acontecimiento que cimienta la base del desenlace, que la intención infructuosa de cópula que se produce en la cama de Marialonso en el plano de la novela, aquí es sustituida por una situación más lírica y trascendental: el dúo de amor que corresponde al N° 7 de la partitura de Tomás Barrera. El cambio, ya de por sí, es harto elocuente. Mas, cuando Carrizales despierta, Leonora trata de ayudar al joven a huir; en cambio los dramaturgos disponen en este momento de un artificio escénico muy impactante desde un punto de vista visual: hacen ver a vista del público que se ha metido en un arcón en el que en realidad nunca se llega a introducir. Esto produce una escena de tensión debido a que Carrizales manda arrojar el arca al río —el público cree hallar dentro al protagonista— pero, cuando al fin se abre, no hay nadie. Tras este episodio de gran inspiración del teatro romántico decimonónico, unos guardias traen arrestado a Loaysa porque lo han visto huir por la ventana. Él se entrega a condición de que ella se salve; sin embargo, Carrizales —o sea, los autores— haciendo uso de la vieja máxima de Plutarco de que “la mujer del César no solo tiene que ser honrada sino parecerlo”, realiza una reflexión similar a la de la novela en relación a su matrimonio improductivo, sentenciando como testamento final que toda su hacienda quede para los dos enamorados y la disfruten después de su casamiento que ha de producirse, como condición *sine qua non*, después de su muerte. De esta manera, ambas soluciones se rematan con procedimientos diferentes, pero ambas contienen un final doloroso pues en ninguna el triunfo del amor llega a constatarse de manera automática.

En otro orden de cosas, es sin duda en *El Quijote* donde Cervantes hace su imponente despliegue temático contraponiendo los dos polos que vertebran su genial obra: *idealismo* frente a *realismo*. Hay sobradas razones para no caer en el error al afirmar que, salvando las distancias, en *El celoso extremeño* también se dan cita estas dos ventanas que miran al mundo, estos dos conceptos (Cervantes, 1991: 31). En la obra que aquí se analiza el idealismo aparece disfrazado con los ropajes de la pasión amorosa. Loaysa, como todo joven vividor y pendenciero, también tiene su dosis de quijotismo; por ello, desde los compases iniciales, sublima la figura de Leonora aunque no la haya visto. Lo mismo ocurre con Leonora que, dotada de un evidente pragmatismo, también llega a idealizar la figura de quien cree que puede salvarla como mujer y como ser humano sin renunciar para ello a su

---

<sup>1</sup> El sentido de *ladino*, según el *Tesoro* de Covarrubias, es el siguiente: “La gente bárbara en España deprendió mal la pureza de la lengua Romana, y a los que la trabajaban y eran elegantes en ella los llamaron ladinos. Estos eran tenidos por discretos y hombres de mucha razón y cuenta, de donde resultó dar este nombre a los que son diestros y solertes en cualquier negocio: al morisco y al extranjero que aprendió nuestra lengua con tanto cuidado que apenas le diferenciamos de nosotros, también le llamamos ladino.” Véase Attig, R. (2012: 837-838).

DE LA NOVELA EJEMPLAR A LA ZARZUELA: INTERTEXTUALIDAD Y TRANSCODIFICACIÓN EN EL CELOSO EXTREMEÑO DE GONZALO CANTÓ Y PABLO PARELLADA; EL RECURSO CERVANTINO COMO MATERIA DE CONSTRUCCIÓN MUSICAL EN EL COMPOSITOR TOMÁS BARRERA SAAVEDRA

condición de persona honesta. Es obvio que cuando nos enfrentamos al término *idealismo* aplicado a Cervantes hay que tener *in mente* la figura del hidalgo caballero, a pesar de que el idealismo inmanente en el personaje de Loaysa está mucho más desdibujado y dista enormemente del que practica Alonso Quijano. En este sentido, Carrizales también vive su propia utopía cuando imagina tener una vida feliz al lado de una joven hermosa a la que por razones biológicas no puede acceder. Es de suponer que ese ideal le conduce a imaginar, no lo que puede gozar en el presente, sino aquello que pudo haber sido en su juventud y no fue; por ello, la patología que irradia por todos sus poros le conmina a ser un celoso compulsivo y a aniquilar, quizás de manera involuntaria, la vitalidad de Leonora. Por otro lado, la pareja formada por Rinconete y Cortadillo, e incluso el Ventero y toda la corte al servicio de Leonora, forman el polo realista. Los pícaros solo están preocupados por lo material, sobre todo el dinero, y así lo demuestran en cada uno de los pasajes en los que sacan a relucir sus escaramuzas para intentar conseguir su objetivo o, en todo caso, lucrarse económicamente de manera fraudulenta. Estos personajes del hampa son individuos que se mueven por impulsos prácticos: sobrevivir —dinero— y necesidades fisiológicas —sexo— (Alborch, 1983: 96-97).

De igual manera, un tema muy recurrente en Cervantes, y por extensión en toda la literatura teatral del s. XVII, va a ser el tema del honor. En esta adaptación realizada desde la óptica del s. XX la concepción dramática de la honra queda a nuestro juicio algo desdibujada, pero no por ello deja de estar presente. En la zarzuela de Cantó y Parellada la protagonista es el personaje sobre el que recae toda la responsabilidad del tema del honor: ella sufre con resignación la humillación que le han impuesto casándola con un anciano al que no desea; sin embargo, su elevado concepto de la decencia le impide consumar el adulterio con Loaysa. No obstante, el procedimiento dramático de los autores modernos a la hora de construir el desenlace, recurso heredado sin duda alguna del genio indiscutible de Cervantes, provoca que Carrizales piense que los dos jóvenes han ultrajado su reputación cuando no es así, y permite que la obra termine con la convicción de que se ha llevado a cabo la infidelidad. Por tanto, Leonora ha preservado su honor a título personal pero no ante su valedor y, de esta manera, Carrizales, a pesar de mostrar un ápice de arrepentimiento por el talante que ha mostrado a la hora de afrontar el problema, la pesada carga de su falsa deshonra le conduce a tomar una inesperada y trágica decisión: los dos enamorados no podrán estar juntos hasta que él muera. Sobre este particular, el tema de los matrimonios concertados entre un anciano y una niña es muy recurrente en toda la tradición literaria de España. Cervantes lo escoge para satirizarlo y los autores de la zarzuela hacen lo propio merced a que esta cuestión se ha puesto de relieve en todas las épocas; baste recordar a Moratín hijo con su célebre obra *El sí de las niñas*, en el s. XVIII, o el cuento de Clarín, en el s. XIX, *El viejo y la niña*; incluso, el mismo entremés de Cervantes titulado *El viejo celoso*, ya citado en estas páginas.

Por otro lado, el recurso de la picaresca también es usado en esta zarzuela como un elemento de gran eficacia dramática. Sería interesante recordar lo mucho que este tema es utilizado en la literatura de los siglos XVI y XVII: *El Lazarillo*, *El Buscón*, el *Guzmán de Alfarache* (Alborch, 1983: 455). En *El celoso extremeño* este ambiente picaresco está

## OCTAVIO J. PEIDRÓ PADILLA

representado por los integrantes de la *gangarilla*: Rinconete, Cortadillo, el Ventero y Loaysa. Esta denominación es muy habitual en el siglo XVI y, según leemos en Rojas Villandrando a través de la *Historia de la literatura española* de Wilson & Moir:

Gangarilla es compañía más gruesa; ya van aquí tres o cuatro hombres, uno que sabe tocar una locura; llevan un muchacho que hace la dama, hacen el auto de la oveja perdida, tienen barba y cabellera, buscan saya y toca prestada (y algunas veces se olvidan de volverla), hacen dos entremeses de bobo, cobran a cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina y todo género de zarandaja (que se echa en una talega); estos comen asado, duermen en el suelo, beben un trago de vino, caminan a menudo, representan en cualquier cortijo, y traen siempre los zapatos cruzados (Wilson & Moir, 1981: 64).

Estas características de las que informa *El viaje entretenido* coinciden en parte con el artificio utilizado por Cantó y Parellada al dar vida a un clan que sirve de catalizador para sus propuestas escénicas basadas en un ejercicio de *metaliteratura*, o *metateatro* si se quiere<sup>2</sup>, donde se pone de manifiesto en todo momento un ambiente rufianesco propenso a la chanza y a la fiesta. Este hecho es muy interesante desde el punto de vista escénico porque da pie a elaborar situaciones desenfundadas, jocosas, llenas de vitalismo y, ante todo, contrarresta la apariencia de seriedad que *a priori* pudiese emanar de la zarzuela<sup>3</sup>.

Otro tema al que los autores modernos dan rienda suelta, y por el que fueron duramente censurados en la época, es el del sexo. P. Caballero en la revista *Lectura dominical* se refería de este modo a la obra:

El celoso extremeño, de un tal Cervantes, como dijo el otro, ha servido de base a Cantó y Parellada para una zarzuela del género chico que, a pesar de la a ratos excelente forma literaria con la que está vestida, ha de ser censurada aquí por su tendencia excesivamente picaresca, y aún más que picaresca, y por el atrevimiento que supone meterse con Don Miguel... ¡Nadie las mueva! (Caballero, 1908: 291).

Imaginamos que con el término *picaresca* alude Caballero a un marcado acento procaz que se intensifica, sobre todo, en las escenas obscenas que comienzan cuando los supuestos comediantes consiguen acceder al recinto amurallado de la casa de Carrizales. En este sentido, hay un sugerente ambiente simbólico transfigurado en elementos como la llave que guarda el amo debajo de la almohada, donde pueden atisbarse connotaciones de carácter erótico o, más aun, la letra desvergonzada que contiene la divertida jácara que utiliza el disfemismo de la palabra *cucaracha*. De igual modo, habría que aludir también a la frescura y desenfado con el que se enfrentan al grupo de sátiros las doncellas y esclavas de Leonora, pues tanto Marialonso —ama—, Guiomar y Zayda —esclavas—, Ceonore y Violante —

<sup>2</sup> La aparición de teatro dentro del teatro se sitúa durante el primer cuadro en la escena IX, cuando la *gangarilla* representa la fábula de Venus y Marte.

<sup>3</sup> Recordemos que el género imponía sobre todo obras de carácter cómico, con temas intrascendentes llenos de situaciones graciosas que provocaban la hilaridad del respetable.

DE LA NOVELA EJEMPLAR A LA ZARZUELA: INTERTEXTUALIDAD Y TRANSCODIFICACIÓN EN EL CELOSO EXTREMEÑO DE GONZALO CANTÓ Y PABLO PARELLADA; EL RECURSO CERVANTINO COMO MATERIA DE CONSTRUCCIÓN MUSICAL EN EL COMPOSITOR TOMÁS BARRERA SAAVEDRA

doncellas—, y el resto del séquito que hace de comparsa, se muestran muy activas a los requiebros sensuales que les lanzan sus lisonjeros invitados.

Atendiendo a aspectos analíticos de índole formal, hay que comenzar subrayando que la obra en sí contiene la organización habitual de las piezas del llamado género chico caracterizadas por articularse en un acto que, a su vez, se divide en varios cuadros. Escenográficamente, la zarzuela se divide en 24 escenas repartidas en tres cuadros por lo que, con toda probabilidad, la división tripartita de la obra esté buscada *ex profeso* por los autores modernos para dar una aproximación estética al teatro del propio Cervantes. En este sentido, hay que matizar que, aunque críticos como F. Pedraza creen que la división tripartita no fue invento de Lope de Vega, pero tampoco del autor de *La Galatea* (Pedraza, 1981: 70), no hay que olvidar, buscando el rigor historicista, que sobre el tema de la reducción en jornadas Cervantes se autonombra descubridor. En el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* nos comenta lo siguiente:

Y esto es verdad que no se me puede contradecir, y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse, *La destrucción de Numancia* y la batalla naval, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían (Pedraza, 1981: 44).

Cierto es que la estética en la que están inmersos los autores de principios del s. XX nada tiene que ver con lo que se está justificando; sin embargo, es necesario advertir que existe cierto pacto premeditado a la hora de querer recrear una atmósfera *sui generis* entre el teatro prelopista y el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. De hecho, respecto al lenguaje que los autores usan para transmitir un estilo de época, cabe afirmar que el intento parece querer materializarse; en cambio, por razones obvias, la lengua utilizada se parece más a la de los sainetes de los hermanos Álvarez Quintero o Arniches que a la de las comedias y entremeses del siglo XVII. Y esto, que parece una perogrullada, no debe serlo tanto porque una cosa es que los artífices del invento hayan querido realizar el experimento de poner encima del escenario una obra conocida de nuestra literatura para dar un cierto aire de intelectualismo a un género frívolo, y otra muy distinta es espantar a un público superficial que exige ante todo argumentos sencillos de carácter costumbrista, lenguaje popular y situaciones divertidas. Si a una trama y a unos personajes como los de *El celoso extremeño*, ya de por sí campanudos para ese momento, le unimos el castellano del Siglo de Oro, es lógico pensar que el respetable no la hubiese digerido y se hubiera convertido en un fracaso estrepitoso a nivel comercial. Aun así, con un castellano entendible, solo con ciertas licencias lingüísticas heredadas de la tradición del teatro en verso y con el sometimiento a unos parámetros estróficos muy determinados, la obra tuvo que soportar alguna que otra crítica implacable como la que publica la revista *La Época*:



### OCTAVIO J. PEIDRÓ PADILLA

Anoche, segunda representación de *El celoso extremeño*, unos cuantos mozalbetes, dando muestras de su falta de cultura, se impusieron al público que llenaba el teatro, y chillaron, alborotaron y patearon de tal modo, que desde el principio del segundo cuadro fue imposible escuchar la representación.

La jácara y la zarabanda fueron coreadas con voces destempladas, y el teatro convertido en una plaza de toros, por aquel grupo de *intelectuales* que, puestos en pie, agitaban sus pañuelos, como si se tratase de dar señal para cambiar la suerte en nuestros circos taurinos (*La Época*, 1908: 2).

### 3. ANÁLISIS DE LA PARTITURA: EL IMAGINARIO CERVANTINO COMO MECANISMO VEHICULAR DE CONSTRUCCIÓN MUSICAL

Siguiendo con la estela dejada por el análisis filológico, la estrategia literaria que sirve de elemento vertebrador de la partitura musical nos presenta a un joven calavera que, valiéndose de sus dotes musicales, urde una trama para satisfacer sus expectativas: acceder a los amores de una joven casada. De esta manera, siendo músico el protagonista y usando el canto durante toda la obra para conseguir sus aspiraciones, el trabajo del compositor se presenta en esta zarzuela con una hoja de ruta casi trazada: la fórmula está transferida por Cervantes, a él se somete el libreto y, desde ese punto de vista, tanto los momentos musicales que Loaysa utiliza para entrar en casa de Carrizales, como la interpretación que hace de las coplillas “Madre, la mi madre, guardas me ponéis” —fieles al texto cervantino— y, por adición, los otros momentos festivos que añaden los recreadores modernos de la novela ejemplar, trazan un camino donde la organización de la partitura se supedita al fenómeno intramusical de la materia ficcional.

Ante esta reflexión es necesario hacer hincapié en el hecho de que, si no queda duda que la música es el pilar que sustenta la trama de la novela y que son varias las ocasiones en las que Cervantes se vale de ella, el texto teatral estrenado en 1908 no hace sino incrementar la tensión del citado recurso añadiendo a esas escenas otras nuevas. En el propio título del libreto los autores dejan claro que la obra está “inspirada en una novela de Cervantes”. Así pues, con tal apostilla constatan su deliberado condicionamiento para ajustar el argumento a todas las escenas musicales necesarias para el género ya que, de otro modo, siguiendo a pies juntillas el relato original, no hay demasiadas posibilidades de introducirlas. Y no quiera interpretarse con esto que el autor de *El Quijote* no dé importancia a la música. Todo lo contrario. Lo primero que se ha manifestado en nuestro planteamiento inicial es que en *El celoso extremeño* la música lo es todo y, aunque Cervantes no era un profesional en este arte, deja una profunda huella en toda su obra (Pastor, 1999: 390-391).

El cuadro primero se abre con una introducción musical que alberga una importante influencia en cuestión de estilo de las obras cumbre del género chico. La revisión de títulos paradigmáticos de esa naturaleza ha llevado a la convicción de que los autores gustaban de iniciar sus composiciones con preludios que conectaran desde el principio con el público. Esto lo practicaron muy bien con el uso de aperturas con tempos de *allegro* —normalmente en 2/4 o 6/8— rítmicamente eficaces y con melodías pegadizas que no eran sino fugaces

DE LA NOVELA EJEMPLAR A LA ZARZUELA: INTERTEXTUALIDAD Y TRANSCODIFICACIÓN EN EL CELOSO EXTREMEÑO DE GONZALO CANTÓ Y PABLO PARELLADA; EL RECURSO CERVANTINO COMO MATERIA DE CONSTRUCCIÓN MUSICAL EN EL COMPOSITOR TOMÁS BARRERA SAAVEDRA

pincladas de los temas que surgirían *a posteriori*. Este procedimiento también se usa para *El celoso extremeño*, solo que no lo denomina prelude como sería lo previsible, sino introducción, quizás para intentar desmarcarse del ambiente de frivolidad que rodeaba a estas producciones procurando dotar a la obra de cierto prestigio intelectual. Este inicio arranca con un allegro escrito en compás de 6/8 que contextualiza acerca de la época en la que Cervantes escribe su novela<sup>4</sup>, es decir, el tránsito entre el Renacimiento y el Barroco, con una melodía desenfadada, fresca, que invita a la danza y con sonoridades inspiradas en la música popular española. El coro aparece en esta introducción ajustándose al dictamen que marca la construcción teatral: mientras la orquesta ataca los primeros compases en la plaza del pueblo se ve a la gente entrar en la iglesia donde va a comenzar la misa. En el oficio religioso se escucha, una vez concluida la introducción, el órgano y las voces que cantan una salve escrita con un estilo muy cercano al coral bachiano<sup>5</sup>: “Salve, salve, Madre de amor/Salve, salve, Madre del Redentor/Salve, salve, Madre, Madre, del Redentor”. Esta breve composición contiene muchas de las características de los preludios corales escritos para órgano en el siglo XVII: estilo polifónico donde la línea principal que alberga la voz de la soprano es muy fácil de identificar, y las demás voces se entremezclan creando una textura contrapuntística. Confeccionada en el relativo menor de la tonalidad primitiva, incluye una primera parte de ocho compases que reposan en una semicadencia, para continuar con idéntica estructura hacia una cadencia perfecta. Esta misma fórmula de cierre volverá a aparecer en los siguientes 13 compases donde la cuerda, mediante el clima que crea la dinámica, surte a la escena de un ambiente de recogimiento propio de la mentalidad religiosa de la época:



Fig. 1. Fragmento de *El celoso extremeño* correspondiente al N° 1 Introducción y coro.

<sup>4</sup> Aunque el texto afirma enclavarse en el siglo XVI, es obvio que resulta más lógico pensar que la época real a la que alude la trama es la misma que la de su homónima cervantina, esto es, principios del XVII.

<sup>5</sup> Recordemos que Tomás Barrera declaraba en la revista *Arte Musical* del año 1915 haber consolidado sus estudios de composición con el estudio detenido del contrapunto, la fuga y los corales de J. S. Bach, por lo que estimamos que la influencia del alemán es innegable (Barrera, 1915: 3)

## OCTAVIO J. PEIDRÓ PADILLA

El N° 2, como no podía ser de otro modo, rompe con la atmósfera que pretendía ser austera, solemne, y que aparentaba dotar a la zarzuela de cierto aire sofisticado, para evolucionar hacia el terreno en el que Tomás Barrera se encuentra más cómodo: la música popular española. En este caso está representada por una jota que cantan dos personajes fundamentales para la construcción dramática de la obra, Rinconete y Cortadillo. Sin duda alguna, este aire de danza sería muy familiar para el maestro dada su ascendencia castellano-manchega y, de hecho, es usada en otras obras del mismo autor —*El olivar*, *Ideicas*, *La virgen capitana*, *la vara de alcalde*, etc.— y esto lo prueba el aire de frescura y lozanía que contiene la melodía a la que acompaña una letra que supone la carta de presentación de estos personajes ante el público. Por otro lado, aunque la jota tiene una notable influencia de otros maestros del género, como el propio Chueca y su jota de los ratas de *La Gran Vía*, el estilo de Barrera no es tan castizo porque contiene el aire de sobriedad de las jotas que ha escuchado en su tierra, careciendo, además, de la viveza rítmica con la que se ejecuta en Aragón<sup>6</sup>. Lo más llamativo de todo este número es la intención satírica que persiguen los autores al simultanear una jota populachera y socarrona que contiene una letra que enaltece a las clases canallescas y exalta todas las viles argucias del hampa, con un *kyrie* religioso que se oye de fondo mientras se lleva a cabo el ritual de la misa en la iglesia del pueblo. La situación, pues, resulta de lo más controvertida y dibuja un contorno costumbrista donde aparecen reflejados todos los estratos sociales. Por último, hay que destacar el plan trazado por Barrera que consiste en ir intercalando los diversos pasajes como elementos de contraste, pero no se conforma con eso, sino que, además, al final realiza una fusión de la jota con el coral creándose una densidad polifónica de gran belleza.

Más adelante, el N° 4, Intermedio y escena, vuelve a presentarse ante nuestros ojos como otra composición exclusivamente orquestal y que va a ocuparse de la transición dramática hacia el segundo cuadro. Está concebida en compás de 3/4, denominada *pasacalle* en la referencia agógica, y que tiene la naturaleza de nocturno andaluz. Hay que constatar la acertada elección de este tipo de pieza por el carácter que dota al momento escénico pues, en el clima de nocturnidad donde van a desarrollarse los acontecimientos más importantes de la trama, los cómicos ambulantes se valen del subterfugio musical para poder encandilar a la corte de Leonora y, de este modo, poder penetrar en la casa al inicio del segundo cuadro.

---

<sup>6</sup> Las jotillas o jotas manchegas tienen diferentes estilos o “aires”, según las comarcas y las disposiciones de los ejecutantes. Generalmente se colocan los bailarines de frente, mirando uno al derecho y otro al izquierdo, con el brazo extendido hacia abajo y el izquierdo apoyado en la cintura. Eminentemente musicólogos, como el profesor García Matos y otros, están de acuerdo al relacionar nuestra jota como derivación de la aragonesa, siendo un baile que se extendió y popularizó por Castilla, además de otras regiones, hacia el siglo XVII. Musicalmente, su estructura está formada por una sucesión de coplas y estribillos. Cada copla, a su vez, está compuesta por siete elementos melódicos, no excesivamente diferentes unos de otros, e incluso a veces repetidos, de cuatro compases de duración cada uno, separados entre sí, aunque no siempre. El texto lo forman cuatro versos octosílabos (aunque se ha recogido alguna excepción), de carácter variopinto, unas veces gracioso, socarrón, picaresco, otras de sentencioso, de halago, etc., de tradición, y en muchas ocasiones improvisado según el caso. (Véase <http://www.monografias.com/trabajos/danzasesp/danzasesp.shtml> consultada el 6-06-2011)

DE LA NOVELA EJEMPLAR A LA ZARZUELA: INTERTEXTUALIDAD Y TRANSCODIFICACIÓN EN EL CELOSO EXTREMEÑO DE GONZALO CANTÓ Y PABLO PARELLADA; EL RECURSO CERVANTINO COMO MATERIA DE CONSTRUCCIÓN MUSICAL EN EL COMPOSITOR TOMÁS BARRERA SAAVEDRA

La llegada del N° 5 supone la aparición de la única pieza musical que transfiere la novela ejemplar cervantina al texto zarzuelístico y se trata de unas coplas —incluso pueden hallarse publicadas con la denominación de *villancico*— muy célebres en la época en la que se sitúa la ficción, que son usadas además en otros escritos literarios del mismo autor, lo cual demuestra, como ya se ha reiterado con anterioridad, la importancia que tiene la música en los textos cervantinos. Sobre esta cuestión Juan José Pastor revela que “en la misma novela Cervantes introduce unas coplillas de gran predicación en Sevilla —“Madre, la mi madre, / guardas me ponéis, / que si yo no me guardo / no me guardaréis”—, musicadas por Pedro Ruimonte (1565-1627)” (Pastor, 1999: 391). Sin duda, al hallar la partitura creada por Pedro Ruimonte para sonorizar estos versos podría suponerse que Tomás Barrera se inspiraría en la creación del aragonés para dar vida a su propia tonada, pero nada más lejos de la realidad. La pieza ruimonteña es una composición popular castellana en forma de villancico de gran belleza y con una soberbia maestría formal, que mezcla el estilo homofónico con el polifónico haciendo uso del contrapunto a través del empleo de una densidad coral de hasta cuatro voces con acompañamiento instrumental. Sin embargo, la recreación musical que hace el maestro manchego para dar soporte a estas letras anónimas no es ni tan elaborada ni busca tan denodadamente la perfección formal de la primera. Se trata tan solo de una sobria y pegadiza romanza de tenor que está organizada en torno a 26 compases en los que se pueden diferenciar dos partes junto a una reexposición siguiendo el siguiente esquema estructural: Tema A (c. 1-8), Tema A' (c. 9-18), Tema A (c. 19-26).

Y toda ella basada en el siguiente motivo:



Fig. 2. Motivo melódico que aparece en el N° 5 Endecha de *El celoso extremeño*.

En otra obra del manco genial, *La entretenida* —comedia escrita al parecer en 1615— también se hace uso de estas coplas o villancico que canta Loaysa<sup>7</sup> y que vienen recogidas

<sup>7</sup> “Tous les lecteurs du *Celoso extremeño* gardent en mémoire un des épisodes marquants du séjour de Loaysa dans la maison de Carrizales: celui qui voit les esclaves du barbon profiter du sommeil de leur maître pour danser à en perdre haleine sur un air que chante - « con más gusto que buena voz » - la duègne Marialonso, accompagnée à la guitare par le galant:

“Madre, la mi madre,  
guardas me poneys;  
que si yo no me guardo,  
mal me guardarays”.

Ce cantar -ainsi nommé dans la version du manuscrit Porras- est appelé coplillas dans l'édition de 1613 des *Nouvelles exemplaires*. Il comporte, outre le refrain, une glose de quatre couplets. Ce refrain constitue en fait une seguidilla, ainsi qu'il ressort de plusieurs témoignages et, en particulier, de l'indication scénique par laquelle

## OCTAVIO J. PEIDRÓ PADILLA

en la Biblioteca Nacional de Turín con la misma letra de la versión de Cantó y Parellada, y es imprescindible aludir a esto porque, tal y como afirma Andrés Ruiz Tarazona, existen otras variantes:

Uno de los villancicos, *Madre, la mi madre*, lo cita Cervantes en *El celoso extremeño*. La dueña pone la guitarra en manos de Loaysa y éste toca *Madre, la mi madre, guardas me ponéis*, tal cual figura su texto en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Turín. En la de París dice, como en el Parnaso de Ruimonte, guardarme queréis. El mismo Cervantes volvió a intercalar esta canción en su comedia *La entretenida*. En 1615, un año después de publicado el Parnaso, todavía Lope la cita en su comedia *El mayor imposible* (Ruiz Tarazona, 2005: 3).

En relación con el N° 6 diremos que contiene una estructura tripartita y, aunque en la orquestación primitiva se presenta como un todo unitario, la realidad es que son tres pequeños números insertos en uno solo. La ligazón que les vincula está próxima, a nuestro juicio, a un deseo quizás indeliberado del autor por dotarlos de la forma clásica de la suite, pero en versión españolizada, a pesar de que para justificar esta hipótesis tendría que unirse la introducción del N° 4 a las danzas del N° 6. La razón que explica tal conclusión viene definida por el carácter que tienen todos y cada uno de estos números dada la naturaleza festiva que predomina en la mayor parte del cuadro tercero. De la *zarabanda*<sup>8</sup> ya se conoce su idiosincrasia autóctona y, haciendo uso del texto cervantino, cabe destacar el fragmento donde dice:

Pues, ¿qué diré de lo que ellas sintieron cuando le oyeron tocar el Pésame dello y acabar con el endemoniado son de la zarabanda, nuevo entonces en España? No quedó vieja por bailar, ni moza que no se hiciese pedazos, todo a la sorda y con silencio extraño, poniendo centinelas y espías que avisasen si el viejo despertaba (Cervantes, 1997a: 99).

Con todo y con eso, Tomás Barrera, haciendo uso de la tradición, compone una zarabanda que sirve para representar en escena el primer baile que van a llevar a cabo los protagonistas dentro de un salón suntuoso de la casa de Carrizales. Esta composición consta de una introducción grandiosa con un ingrediente inusitado durante toda la obra, esto es, un gran *tutti* orquestal donde se despliega todo el colorido tímbrico del conjunto y se desmarca de la instrumentación escueta y comedida de la que hace gala hasta el momento. En efecto, mediante el *ostinato* rítmico que poseen madera y cuerda construido con una nota pedal en la dominante *re*, el metal realiza una introducción espectacular de 20

---

Cervantes l'introduit au dernier acte de *La Entrenida*, l'avant-dernière des huit comedias du recueil publié en 1615 par les soins de la veuve d'Alonso Martin" (Canavaggio, 1990: 111-112)..

<sup>8</sup> Danza de tempo no rápido que se popularizó en las colonias, antes de cruzar el Atlántico para llegar a España. Posteriormente, se convirtió en un movimiento tradicional en la suite durante el Barroco y fue usada hasta por el propio J. S. Bach. Aunque fue prohibida en España en 1583 por su obscenidad, se cita con frecuencia en la literatura de la época, por ejemplo, en obras de Cervantes y Lope de Vega. Véase [www.wikipedia.org/wiki/Forma-musical](http://www.wikipedia.org/wiki/Forma-musical) consultada el 09-06-2011.

DE LA NOVELA EJEMPLAR A LA ZARZUELA: INTERTEXTUALIDAD Y TRANSCODIFICACIÓN EN EL CELOSO EXTREMEÑO DE GONZALO CANTÓ Y PABLO PARELLADA; EL RECURSO CERVANTINO COMO MATERIA DE CONSTRUCCIÓN MUSICAL EN EL COMPOSITOR TOMÁS BARRERA SAAVEDRA

compases donde destaca el desplazamiento del acento rítmico asido al tercer pulso como tiempo fuerte, para crear siempre una configuración métrica de negra + blanca.

El siguiente número musical es otra danza pero de un carácter más exótico, una danza oriental. La procedencia de este tipo de baile se infiere por la procedencia de las esclavas de ascendencia árabe que Carrizales tiene en su casa. Los autores dejan bien claro en el libreto que ha de suprimirse este número en el caso de no contar dentro del elenco con una bailarina que pueda llevarlo a cabo (Cantó y Parellada, 1908: 35). La danza está organizada de manera tripartita, pues contiene una introducción donde Guiomar y Leonora realizan un fugaz diálogo que sirve para poner en marcha el resorte escénico. Una vez iniciado el baile, la música presenta dos partes muy claramente diferenciadas por el paso de la tonalidad menor a su homónima mayor. Así pues, la parte más intimista construida sobre sol menor abarca los primeros 18 compases y en ella la joven canta nostálgicamente el recuerdo de su tierra. Un puente sirve de tránsito para volver a exponer este mismo tema, pero ahora ayudado por las voces de las esclavas. Posteriormente, un cambio de color nos sitúa en la órbita de sol mayor; además, el material con el que construye, tanto soporte rítmico como melodía, cambia por completo: ahora el tono se torna más lírico —aun sin abandonar el tono apesadumbrado— y aparece dibujada una frase que recuerda a los cantos populares que los árabes nos legaron en el reino andalusí. La estructura tiene un aire de zéjel y, aunque no cumple a pies juntillas los parámetros formales que impone la tradición medieval, sí que hay semejanza en la textura estrófica —aunque sin vuelta y sin estructura monorrítmica— y, sobre todo, el carácter colectivo con presencia de un solista y un coro que repite el estribillo (Deyermond, 1982: 29).

Por último, se abordará la postrera danza que aparece en la trilogía que supone el N° 6. Se trata de una jácara, un subgénero teatral bien conocido en el teatro español de los siglos XVI y XVII. Comenzaremos, primero de todo, por aclarar que el término *jácara* se aplica tanto a las piezas breves de carácter teatral que se intercalaban en el transcurso de las piezas dramáticas del siglo XVII y que se caracterizaban por su escasa acción en un ambiente rufianesco pudiendo ser acompañadas por música y baile (Pedraza y Rodríguez, 1981: 678), como a un tipo de danza popular (RAE, 2005: 1310), o incluso con el significado de “cierta música para bailar” (RAE, 2005: 1310). Es este último el que da sentido a nuestro análisis, es decir, la palabra *jácara* como un subtipo de música acompañada, si se quiere, de baile que se hace muy popular durante del Siglo de Oro. No obstante, ni qué decir tiene que si se analizase alguna composición de este género escrita durante el siglo XVII no se hallarían formalmente muchas similitudes al trabajo de Tomás Barrera, pues la misión del músico manchego no ha sido en este caso tanto recrear una atmósfera sonora de época como la de componer una pieza alegre, divertida, muy castellana y con una letra desenfadada cercana a la sicalipsis. Por tanto, esta jácara vendría a convertirse, dentro de la hipotética suite que se está proponiendo durante este estudio, en el último movimiento, o sea, en una *giga*. Ciertamente, tiene ese baile bastantes concomitancias con la danza de origen inglés sobre todo en el *tempo* y en el metro empleado. Su diferencia sustancial radicaría en que la *giga* es una danza instrumental y la jácara, en cambio, es cantada. Y, como no podía ser de otra manera, la voz cantante en el

### OCTAVIO J. PEIDRÓ PADILLA

Nº 6C la llevarán los personajes que mejor representan a ese mundo de rufianes, prostitutas y demás gentuza, esto es, Rinconete y Cortadillo. Y ellos son los que inician *a capella* la jácara de *El celoso extremeño*, una composición muy fácil de descodificar porque su constitución supone, a nuestro juicio, el paradigma musical del estilo del género chico.

#### 4. CONCLUSIONES

Sin duda alguna, esta creación estrenada en 1908 en el Teatro de Apolo, aun sin desdeñar en modo alguno los encorsetados parámetros que imponen este tipo de producciones, destila un deliberado esfuerzo por parte de los autores por dotar a esta pieza del teatro por horas de cierta categoría estética, no solo por el hecho mismo de haber elegido en el proceso de construcción la senda de la adaptación textual de textos cervantinos de sobrada calidad literaria, sino también, porque puede percibirse en todo momento —tanto en el texto como en la partitura— una constante propensión por concebir un espectáculo que se desmarcara de las producciones costumbristas, frívolas y repetitivas, en las que el género llevaba estancado desde hacía décadas. Por parte de los autores del libreto, es meritorio el resultado final mediante la labor de intertextualidad y transcodificación de la novela ejemplar —a través del diálogo con otros productos literarios del mismo autor— que la transforma en una pieza escénica destinada al teatro musical de principios de siglo XX intentando conservar el espíritu primigenio de los personajes cervantinos y la esencia misma del argumento, aun con ciertas licencias que no hacen sino reforzar la calidad de la zarzuela. Por otro lado, en lo concerniente a la partitura, Tomás Barrera demuestra, una vez más, su innegable calidad como compositor ya que, sin renunciar del todo a la música de fácil descodificación destinada a un espectáculo de diversión, se esmera por conceder a la obra muchos pasajes de gran ingenio, de gran originalidad musical —recuérdese, por ejemplo, la singular fusión de la jota con el coral religioso del Nº 2— merced a su compromiso con la técnica, con el trabajo serio y riguroso. Una zarzuela chica, en definitiva, que podría insertarse en el exiguo catálogo de piezas que son *rara avis* en el plúmbeo, y en ocasiones un tanto redundante, universo de nuestro teatro musical.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alborch, J. L. (1983). *Historia de la literatura española*, vol. II (Época barroca). Madrid: Gredos.
- Arpes, M. (2009). “Y el resto se hace con gritos”. Notas sobre literatura y teatro. *Boletim de Pesquisa-Nelic*, segunda edición especial, p. 45.

DE LA NOVELA EJEMPLAR A LA ZARZUELA: INTERTEXTUALIDAD Y TRANSCODIFICACIÓN EN EL CELOSO EXTREMEÑO DE GONZALO CANTÓ Y PABLO PARELLADA; EL RECURSO CERVANTINO COMO MATERIA DE CONSTRUCCIÓN MUSICAL EN EL COMPOSITOR TOMÁS BARRERA SAAVEDRA

- Attig, R. (2012). “Did the Sephardic Jews Speak Ladino?”. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, vol. LXXXIX, pp. 837-838.
- Barrera, T. (1915). *Arte Musical*, 15-06-1915, p. 3.
- Caballero (1908). *Lectura dominical*, 08-04-1908, p. 291.
- Canavaggio, M. J. (1990). “Madre, la mi madre: textes et contextes”. *Bulletin Hispanique*, Tome 92, N° 1, pp. 111-112.
- Casares, E. (2006). *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: ICCMU.
- Casares, E., Fernández de la Cuesta, I., López-Calo, J. (2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, Fundación Autor.
- Cervantes, M. (1991). *El celoso extremeño* (ed. E. Alonso Martín). Madrid: Bruño.
- Cervantes, M. (1997a). *El celoso extremeño*. Barcelona: Biblioteca Hermes.
- Cervantes, M. (1997b). *Tres novelas ejemplares y tres entremeses* (ed. Rosa Navarro Durán). Barcelona: Hermes (Clásicos castellanos).
- Deyermond, A. D. (1982). *Historia de la literatura española. La Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- Garrote Bernal, G. (2009). “Hacia una teoría filológica de la temporalidad reversible. (Con un soneto plurifuncional de Lope y otros casos de la historia literaria española)”. *Analecta Malacitana*, N° 27, pp. 19-68.
- La Época*, 19-03-1908, p. 2.
- Pastor Comín, J. J. (1999). “De la música en Cervantes: estado de la cuestión”. *Anales Cervantinos*, vol. 35, pp. 383-395.
- Pedraza, F. y Rodríguez, M. (1981). *Manual de literatura española (IV). Barroco: teatro*. Navarra: Cénlit.
- Ruiz Tarazona, A. (2005). “Ruimonte: una pica en Flandes o un viaje al Parnaso”. *Diverdi*, Boletín de información discográfica, N° 133, p. 3.



**OCTAVIO J. PEIDRÓ PADILLA**

Valls García, C. (2007). *Ficciones. Vida y obra de Gonzalo Cantó Vilaplana*. Alcoy: Ed. Marfil.

Wilson, E. M. y Moir, D. (1981). *Historia de la literatura española*, vol. 3 (Siglo de Oro: teatro).  
Barcelona: Ariel.

**Fecha de recepción: 11/12/2016**

**Fecha de aceptación: 27/02/2017**