

**LENGUAJES CONFLUYENTES. PARTITURA Y CONTENIDO DRAMÁTICO
EN *DOÑA MARÍA DE MOLINA*, DE MARIANO ROCA DE TOGORES,
CON MÚSICA DE RAMÓN CARNICER¹**

CONVERGING LANGUAGES. SCORE AND DRAMATIC CONTENT
IN *DOÑA MARÍA DE MOLINA*, BY MARIANO ROCA DE TOGORES,
WITH MUSIC BY RAMÓN CARNICER

Ana Isabel BALLESTEROS DORADO
Universidad San Pablo CEU
ballesteros@ceu.es

Marina BARBA DÁVALOS
Universidad de Alcalá de Henares
marina.barba@uah.es

Resumen: Este artículo se centra en demostrar, en el drama *Doña María de Molina*, de Roca de Togores, la coordinación entre su lenguaje verbal y el musical, aportado este por el compositor Ramón Carnicer para estrenarlo en la onomástica de la reina gobernadora María Cristina en 1837. Se examina el uso de los parámetros musicales de la partitura conservada en conexión con las escenas en que se encuentra, así como se proporcionan datos que permiten extraer conclusiones respecto a las partes amputadas después de la primera representación.

Palabras clave: Mariano Roca de Togores. Ramón Carnicer. María de Molina. Música incidental. Drama histórico.

Abstract: This paper focuses on demonstrating the coordination between verbal and musical language in the drama *Doña María de Molina* by Roca de Togores. The composer Ramón Carnicer provided music for its premiere on the name day of Queen Regent María Cristina in 1837. The use of the musical parameters of the preserved score is examined. Their connection to the essential ideas of the work, and to the scenes in which they are found is established. Data that allow conclusions to be drawn regarding the sections that were removed after the initial performance are also provided.

Keywords: Mariano Roca de Togores. Ramón Carnicer. María de Molina. Incidental music. Historial drama.

¹ Este artículo se ha realizado en el marco de una Estancia de Investigación de la doctora Dña. Marina Barba Dávalos en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación de la Universidad San Pablo CEU, CEU Universities, durante el año 2024, con la catedrática Dña. Ana Isabel Ballesteros Dorado, IP del grupo TESTAF.

1. INTRODUCCIÓN

El 24 de julio de 1837, para solemnizar la onomástica de la reina gobernadora María Cristina de Borbón, se estrenó en el Teatro Príncipe de Madrid el drama de Mariano Roca de Togores, con música de Ramón Carnicer, *Doña María de Molina*. Lo protagonizaba una valerosa mujer de la historia española, que ostentó la regencia durante la minoría de edad de su hijo Fernando IV, entre 1295 y 1301, y defendió denodadamente el trono para él frente a otros aspirantes.

Desde el punto de vista argumental, el drama, ubicado en Valladolid en 1296, presenta a la viuda de Sancho IV y nuera, por tanto, de Alfonso X el Sabio, a punto de ser proclamada regente, por la minoría de edad de su hijo Fernando IV. Madre e hijo se enfrentan a un grupo de descontentos que los creen incapacitados para el trono por juzgar incestuoso el matrimonio de la reina, y que apoyan como monarca al infante don Juan de Castilla, hermano del rey difunto. Por su parte, don Enrique de Castilla, otro hermano de Sancho IV, acepta a su sobrino como monarca, pero no a doña María como regente, pues desea ejercer de tal él mismo. Los enemigos de la reina y de su hijo se conjurarán para atentar contra ambos.

Esta trama permitía establecer un paralelismo entre tales sucesos y la situación política en España durante la primera guerra carlista, tras morir Fernando VII: también su viuda, María Cristina, había de procurar sostener a su hija Isabel II, de apenas tres años, en un trono que le disputaba su tío Carlos María Isidro, hermano menor del rey muerto. Igualmente, pretendía ejercer funciones de gobernante otro hermano, don Francisco de Paula, casado con Luisa Carlota. Como los contrarios a María de Molina, procuraban el descrédito de María Cristina (cfr. Sáinz de Medrano, 1996: 119), divulgando su incapacidad para cumplir el rol de gobernadora, ya por su nuevo matrimonio morganático —y nulo para la Iglesia— que había celebrado a los tres meses de morir su marido, ya por su acercamiento a un liberalismo condenado por el papa en la encíclica *Mirari vos*, publicada el 15 de agosto de 1832.

Como se viene observando desde las primeras ejecuciones de la pieza (Bretón de los Herreros, 1837: 1; Donoso, 1837: 1; Anónimo, 1837c: 1; Anónimo, 1837d: 237; Durán, 1837: 99-101; Ribao, 1999, 2001, 2002; García, 2006; Martínez, 2020; Carmona, 2022: 43-51), el público comprendió ese juego de paralelismos y reaccionó muy positivamente, “fácil ha sido al autor simpatizar con las miras y deseos del auditorio en un drama” (Bretón, 1837: 1). Sobre el día del estreno se puede leer:

El pueblo castellano combatiendo por la libertad y por su legítimo rey, presentan exactamente el cuadro animado de nuestra gloriosa revolución. Así es que halló (y no podía menos de suceder así), muy vivas simpatías en el pueblo madrileño, liberal por

excelencia y amante decidido de sus reinas (Anónimo, 1837c: 1).

También se cuenta con testimonios como este: “Ayer se ejecutó algo mejor, y así el efecto fue más seguro. Verdad es que los más de los aplausos recayeron sobre expresiones de circunstancias, alusiones a sucesos y opiniones actuales” (Musso y Valiente, 2004: 249).

Partimos de la base de que en el drama se sostienen dos ideas esenciales bajo el envoltorio de enaltecer a María Cristina y de exaltar la causa liberal. En primer término, la concepción de que la monarquía no lo es por designio divino solamente, según se pretendía en épocas anteriores, sino por la voluntad del pueblo, especialmente si combate por ella. En consecuencia, el titular de la corona se debe al pueblo y ha de servirle. La segunda idea viene a delinear los rasgos caracterizadores de un prototipo de regente, ideal al que María Cristina no se plegaba: una regente que no ambiciona el trono, sino que en conciencia se siente obligada a procurar mantenerlo para su hijo, y así evitar la tiranía que ejercerían otros pretendientes (Roca de Togores, 1837: 91), lo cual significa su pretensión; además, una regente entregada por completo a su rol y sin creerse con derecho a una vida personal fuera de aquél, como se observa en doña María al rechazar a don Pedro de Aragón (Roca de Togores, 1837: 92)². En efecto, las razones ofrecidas a su pretendiente debieran haber sido las de María Cristina ante cualquier posibilidad matrimonial, para dedicarse plenamente a las hijas de Fernando VII. Por eso resultan irónicas e incluso acusadoras:

Y en mí también el castellano pueblo
su libertad y su ventura fía.
Si deberes tan santos olvidase,
si sucumbiese yo, no fuera digna
de tu amor ni tu nombre, y despreciada
de mi esposo, del mundo, de mí misma,
muriera de dolor. Por piedad, huye;
otra belleza el holocausto admita
que es sacrílego en mí [...] (Roca de Togores, 1837: 91-92).

² En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid —a partir de aquí, BHMM— se conserva un manuscrito fechado en 1837, con las iniciales de los primeros apuntadores J. N., esto es, José Nicolau, en 1837; y J. B., esto es, Juan Bueno, en 1844 (Tea 1-60-7a). Consta de un cuadernillo por cada uno de los cinco actos. Asimismo, se conservan también dos ejemplares impresos. Uno de ellos, Tea 1-60-7a1, carece de la cubierta impresa y en su lugar se cuenta con otra manuscrita, con la indicación de haberlo usado en 1837 el apunte segundo J. L. P., esto es, José López Pacheco y, en 1844, F. Cs., esto es, Francisco Ceyanes. En la segunda hoja aparecen, con distinta tinta, los nombres de los actores encargados de los diferentes papeles, en 1837 y en 1844. Se leen indicaciones escénicas escritas a pluma en varias hojas del impreso y, en determinadas páginas, en trocitos de papel pegados a aquellas. Igualmente, se observan en varios pasajes ciertas líneas verticales en los márgenes, generalmente empleadas como signos de eliminación. El otro ejemplar impreso, Tea 1-60-7a2, carece de cubierta. En su portada se ve una H escrita a pluma, que puede corresponderse con el apuntador Florentín Hernández. Este ejemplar replica bastantes de las indicaciones escénicas y fragmentos con signos de eliminación de los otros. Se ha trabajado con estos tres ejemplares a la vista, pero se ha citado con preferencia por la edición de 1837, de más fácil acceso para el lector, por encontrarse en línea. En todos los casos necesarios, se cita por el manuscrito o los impresos con notas.

Desde esta perspectiva, el drama puede entenderse como crítica velada a la madre de Isabel II —solo comprensible para ella y quienes sabían de su matrimonio secreto con Fernando Muñoz—, bajo una apariencia panegírica que contribuiría a sumar adeptos entre lectores y espectadores.

En torno a estas ideas principales se vertebría el resto de los elementos de una trama en que también cabe establecer semejanzas entre las acciones de los distintos personajes y los diferentes partidos contemporáneos del autor (cfr. Ribao, 2002), como asimismo entre los argumentos a favor y en contra de la regencia de doña María y los que a diario se publicaban en la prensa (cfr. Ballesteros, 2005). No en vano, el mercader y antiguo escudero Alfonso, descendiente del pueblo y representante suyo, se felicita en redondillas y a base de preguntas retóricas por celebrarse las Cortes, por restablecerse los fueros y por reconocerse la dignidad de los no nacidos como nobles (Roca de Togores, 1837: 4). Tampoco por casualidad el drama concluye con las insistentes palabras de la reina y de Alfonso:

MARÍA.— Este es el rey de Castilla (*Le pone la corona. Le colma de caricias*).
Y el pueblo le da esa silla (*al trono*)
después que Dios y la ley,
pues venció la infame grey
el pueblo.

ALFONSO.— Así lo educad,
y sepa en teniendo edad
que no debe a cortesanos,
sino a honrados ciudadanos
vida, trono y libertad (Roca de Togores, 1837: 148).

Como puede apreciarse, se trata de un auténtico epifonema... aunque podía gustar poco a una buena parte del cortesano y aristócrata público del estreno. Por esta razón o por juzgar anacrónica esta escena, quedó eliminada a partir de la segunda función, según las noticias dadas por Roca de Togores a Musso y Valiente³.

Se concluyera con estos versos o no, tanto la idea contenida en él como la otra indicada anteriormente van repitiéndose y contrastando con la visión de los oponentes, como cabe observar cuando el abad de Sahagún asegura a la reina, en unas quintillas, que de sus actos debe responder únicamente ante Dios, a lo cual ella replica implicando al pueblo. Por su parte, Alfonso defiende un vínculo entre pueblo y corona de índole aceptable para el liberalismo:

³ Donoso Cortés habría de censurar el anacronismo de esta escena con una frase equívoca: “los ocho últimos versos no pertenecen al drama” (1837: 4), como, más adelante, dijo que “yo no puedo comprender qué significado tienen en el siglo XIII las palabras libertad y tiranía; me es imposible encontrar en esas oscuras edades de la España pueblos que fuesen libres, reyes que fueran filósofos o tiranos”. Añadió que sin duda Roca de Togores se había servido de un término que en la época *electrizaba* y servía para levantar aplausos. Tal juicio, sin embargo, confirma el paralelismo establecido por el propio autor entre los hechos representados y la situación del momento, subrayada por la música.

ABAD.— Las haciendas y las vidas
a vos sola están fiadas.
ALFONSO.— Fiadas, mas no vendidas.
REINA.— Bien lo sé.
ABAD.— Cuenta severa
solo ante Dios os espera.
REINA.— Débenla al pueblo los reyes,
y en acatar esas leyes
me honro de ser la primera (Roca de Togores, 1837: 21).

El abad, equivalente histórico de los miembros del clero vinculados con los carlistas, se ratifica, con una estrofa manriqueña, en esa otra visión tradicional cuando corona a don Juan, el máximo oponente de doña María (Roca de Togores, 1837: 115).

En cuanto a la unión entre la reina y el pueblo, doña María pide a los guardias que no impidan a la gente entusiasmada acercarse a ella (Roca de Togores, 1837: 13) y, más adelante, afirmará: “Más gozo que en magníficos banquetes (*A Alfonso*) / en esa fiesta popular, sencilla” (Roca de Togores, 1837: 86-87), así como reconocerá los auténticos motivos por los que el pueblo se opone al pretendiente, equivalentes a los del tiempo de María Cristina: “Que de ese pueblo noble el heroísmo, / si bien defiende al hijo de sus reyes, / defiende al par sus sacrosantas leyes, / que trono y libertad es hoy lo mismo” (Roca de Togores, 1837: 48).

Tales ideas, por otra parte, permiten comprender lo bien que se ajustaba el drama tanto a la celebración de la onomástica, como a la intención de animar y halagar a los liberales y a aquellos cuyos hijos peleaban contra los carlistas en 1837. Se sumaba, pues, a las numerosas piezas de propaganda de la época (cfr. Ballesteros, 2005).

Ciertamente, el drama se viene analizando desde el siglo XIX en lo que se refiere a su veracidad histórica, a las semejanzas entre la reina medieval y la decimonónica, a sus parecidos con otras obras en las que participa María de Molina como personaje, o a los componentes dramáticos y escénicos del drama de Roca de Togores (Ribao, 1999: 145-154; 2001, 2002; Martínez Plaza, 2020; Carmona, 2022: 43-51). En cambio, no se ha examinado sistemáticamente de qué modo se conjuga el componente musical con el verbal y, más en concreto, con esas dos ideas que vertebran el fondo dramático: si bien la puesta en escena y la interpretación de los actores del estreno se comentaron sucintamente en la prensa (Anónimo, 1837b: 1; Anónimo, 1837c: 1; Bretón de los Herreros, 1837: 1; Durán, 1837: 100) no se mencionó la música como parte de esta espectacularidad sino en dos únicas frases, a saber, “una banda de músicos recrea los oídos de tan ilustres invitados” (Donoso, 1837: 3), y “el decoro de la escena cuidadosamente observado hasta en el uso escogido de las voces” (Anónimo, 1837d: 236).

Ese silencio podría evidenciar la falta de conocimientos sobre la materia por parte de los críticos, aparte de que la música que acompañaba a los dramas románticos era considerada menor frente a la ópera que inundaba los teatros, y no se le prestaba la misma atención en las reseñas. Pero también puede ser que varios de los articulistas que

cubrieron el espectáculo no asistieran al estreno y no tuvieran ocasión de disfrutar de la música, pues el propio Roca de Togores, asistente a los ensayos, comentó a Musso y Valiente que ya para la segunda ejecución del drama se habían suprimido los coros, muchos trozos de prosa y la escena última (2004: 248). Más adelante se darán algunas posibles causas de esta decisión.

Haber ideado un drama con canciones suponía un acierto en la época. La música incidental se había convertido en un recurso escénico frecuente en muchas obras, dado el creciente y progresivo gusto del público por los géneros líricos. La mayoría de las intervenciones musicales eran canciones versificadas por los dramaturgos, acompañadas instrumentalmente por la orquesta del teatro situada en el foso, lo que reportaba una falsa diégesis cuando la música formaba parte de la escena. El público romántico, frecuente espectador de ópera italiana, comprendía el convenio teatral tácito de la invisibilidad de la orquesta, aunque su situación en el foso delimitara el espacio entre el patio de butacas y el escenario. Cuando se requería, participaba en las representaciones el coro profesional contratado por las compañías, aunque, por la sencillez de las composiciones, muchas veces los números corales eran interpretados por los propios actores, e incluso alguno de estos, en ocasiones, protagonizaba alguna pieza cantada a solo.

Los dramaturgos otorgaban al componente sonoro un amplio abanico de funciones. Los maestros compositores habitualmente demuestran intentar relacionar el contenido de las escenas y los parámetros musicales: la música recreaba escenarios paralelos en la imaginación del espectador, servía para adelantar o recordar información, acentuaba ciertos efectos o actuaba como contrapunto, creaba atmósferas parentéticas que envolvían situaciones íntimas, incidía en el estado de ánimo de los personajes y, sobre todo, catalizaba las emociones del público (cfr. Ballesteros, 1996, 2003: 131-142; Ribao, 1999, 2001; Barba, 2013).

Uno de los grandes y más experimentados compositores para obras del Romanticismo fue Ramón Carnicer (Tárrega, 24.X.1789 / Madrid, 17.III.1855): desde que fuera requerido en 1827 por dos reales órdenes del monarca Fernando VII, para sustituir a Saverio Mercadante como maestro y director de los teatros de Madrid (AVMS 4/67/86, 2/481/35, 3/478/22), desarrolló una ingente producción en esa línea (cfr. Barba, 2013, 2021a, 2021b, 2022). Él se encargó de las partituras requeridas por este drama.

2. METODOLOGÍA

Los principios básicos de la semiótica han servido en el análisis descriptivo de las partes musicales de la pieza —su gramática— y para establecer su semántica en conexión con el componente verbal, escrito en previsión de una pragmática.

El hecho de que la música no acompañe de continuo a la acción, sino que se ofrezca exclusivamente en tres escenas, impide un análisis semiótico paralelo al que supondría el de la trama, por faltar una *sintaxis* entre las distintas composiciones musicales equivalente a la apreciable en el componente verbal. Por esto, dados los límites de espacio, nos

centramos en la conexión semántica y pragmática entre tales momentos musicales y las escenas de que forman parte.

En cuanto a las partituras, la circunstancia de no hallarse completas las correspondientes a los tres momentos musicales previstos en el drama ha obligado a reducir el estudio a las partes disponibles y a investigar sobre las razones de la ausencia de las demás en los archivos públicos, para lo cual se ha recurrido a los métodos de la historiografía.

3. RESULTADOS

3.1. El himno marcial del primer acto

Roca de Togores ideó introducir música en la segunda escena del drama. Se trataba de un himno marcial con un estribillo de cuatro versos decasílabos con rima abab y dos octavillas compuestas con la misma y contundente métrica y rimas agudas, acorde con el mismo propósito dramático que una arenga de guerra, en contra del otro pretendiente a la corona y como exaltación de la unidad española simbolizada en el pendón y en doña María:

Vítor, Vítor, que al aire tremola
otra vez el morado pendón,
noble signo de gloria española,
dulce emblema de paz y de unión.
A su aspecto mil tercios guerreros
se alzarán en la invicta Castilla,
y el infante que a España mancilla
temblará de mostrarse en la lid.
¿Quién contrasta sus fuertes aceros
si la patria en su ayuda los llama?
Si una hermosa sus pechos inflama,
¿quién resiste a los hijos del Cid? (Roca de Togores, 1837: 10).

El himno en sí funcionaba en 1837 de modo equivalente a las loas compuestas en años anteriores para solemnizar en el teatro eventos como el casamiento de Fernando VII con María Cristina, el nacimiento de Isabel II o la proclamación de esta como princesa de Asturias (cfr. Lafourcade, 2009: 123, 155, 370, 417). Al introducirse el himno en el cuerpo de la obra, en lugar de como preámbulo de la función, se subrayaban con mayor fuerza las equivalencias entre la reina medieval y la contemporánea y contribuía a alentar los ánimos del público a favor de la causa liberal.

Sin embargo, no se ha conservado ninguna partitura en cuyo título o letra se observe conexión con este pasaje de la obra. Pero sí hubo de interpretarse alguna, pues en el manuscrito se ve en un margen “Música prevenida”, para que se acomodasen y estuvieran a punto los encargados (Roca de Togores, 1837a: Cuad. I, 7vuelto), y luego “Música” (Roca de Togores, 1837a: Cuad. I, 8vuelto). En los ejemplares impresos conservados en

la BHMM, se menciona una “Marcha” (Roca de Togores, 1837b: 10) y, anteriormente, en una hojita pegada sobre otra con las indicaciones de foro, se previene una “banda” con los “maceros, reyes de armas” etc. (Roca de Togores, 1837b: 7).

No extraña en exceso la ausencia de una partitura correspondiente a este número musical compuesta específicamente para este momento, pues podría deberse a que se empleara una partitura preexistente en el archivo del teatro. Tampoco se conserva para *La corte del Buen Retiro*, en cuyo último acto se apunta la ejecución de un *vals galop* (Escosura, 1837: 102), quizás por interpretarse cualquier pieza del repertorio para baile con que ya se contara (cfr. Barba, 2013: 284). No obstante, a la vista de otras circunstancias, se expondrá más adelante otra posibilidad.

3.2. Los cánticos del tercer acto

La primera intervención musical conservada se corresponde con lo requerido durante un banquete en el palacio de don Enrique de Castilla, cuando, en el tercer acto, este pretende envenenar a doña María para convertirse él en tutor y regente. Antes de proponer el brindis y ofrecerle el licor letal, el anfitrión obsequia a la reina con unos cánticos. La intervención coral está preludiada por la presentación instrumental de la primera frase musical con la que posteriormente comenzará el coro, más cuatro compases que establecen, mediante un diseño descendente sobre un acorde de tónica, la tonalidad principal de la pieza, *la mayor*, dibujo que destila un claro tinte festivo-popular. Este carácter popular encaja bien en uno de los grandes objetivos perseguidos en el trazado de la obra expuesto más arriba, esto es, la exaltación del pueblo y cómo la reina encuentra lealtad auténtica en él, y no entre los cortesanos.

La pieza es un coro para voces masculinas (tenores y bajos) con acompañamiento de orquesta o banda⁴. Aparte de una breve frase recogida en la crítica de Donoso Cortés referida a la representación, ya citada, que habla de “una banda”⁵, no se tiene ninguna otra referencia explícita sobre qué versión se llevó a escena el día del estreno, pero la de banda, además de resultar más acorde con el sentido dramático del momento por el carácter marcial que imprime, facilitaría también la presencia de los músicos sobre el escenario, ya que su instrumentación permite mayor movilidad de los intérpretes. Existe una anotación manuscrita en uno solo de los impresos, “Preparados músicos y el coro

⁴ Este *Coro masculino* se conserva en diecisiete *particellas* que corresponden a la voz del tenor, voz del bajo, violín principal, violín primero, violín segundo, viola, violoncello, contrabajo, flauta, oboe primero, oboe segundo, clarinete primero, clarinete segundo, corno primero, corno segundo, clarín primero, clarín segundo y trombón; más una partitura orquestal general y otra versión para banda: requinto, clarinetes, trompas, clarín, bajos y bombo (Carnicer, 1837a).

⁵ En el manuscrito de la BHMM solo se lee “Música”, y unas líneas que solían significar producirse algún tipo de sonido (Roca de Togores, 1837a: Cuad. 3., 7 vuelto). Asimismo, se observa la línea de supresión del estribillo, pero en este ejemplar manuscrito no se lee la canción entera presente en los impresos —aunque también con marca de eliminación, con la excepción, precisamente de ese estribillo—, mutilada ya desde la segunda función (Roca de Togores, 1837b: 71-72; 1837c: 71-72).

general a la derecha” (Roca de Togores, 1837b: 70)⁶, que corrobora la presencia de los instrumentistas en la escena, por lo que parece más apropiado que fuera la banda y no la orquesta la que interpretara esta pieza. De esta indicación se infiere, además, que sería el coro profesional del teatro el que cantaría y no actores del elenco, aunque las voces de los tenores y bajos se mueven a una distancia de un intervalo de octava entre ellos, en un registro medio cómodo para ambas voces y con un diseño melódico que no presenta grandes dificultades, pues se desplaza por grados conjuntos. Así, no se requerían cantantes profesionales.

La instrumentación tiene sus funciones muy bien delimitadas: el viento madera dobla casi constantemente las voces corales, mientras que el viento metal realiza un diseño rítmico —silencio de semicorchea con puntillo, fusa, dos corcheas— cuando acompaña las dos primeras frases musicales A y A’, y contratiempos reiterados durante las segundas, B y B’.

El estribillo, que responde a la estructura de la copla popular en forma de romance, se interpreta cuatro veces, coincidiendo, cada una, con una de las cuatro frases musicales en las que se divide la pieza: A, A’, B y B’. El texto enaltece a los soldados y así constituye buena arenga para los hombres de armas liberales contemporáneos del autor:

Cantemos al bravo
valiente adalid,
que en pro de las bellas
no teme morir (Roca de Togores, 1837: 71).

A continuación, se muestran las frases A y A’ de los tenores⁷:

Imagen 1. Frase A interpretada por los tenores del coro masculino del drama *Doña María de Molina*.

Imagen 2. Frase A’ interpretada por los tenores del coro masculino del drama *Doña María de Molina*.

Como se puede apreciar en los extractos de la partitura, la estructura melódica es muy ordenada y acorde con los referentes populares: cada verso se corresponde con dos compases siguiendo una prosodia silábica. La frase A se compone de dos semifrases de

⁶ En el manuscrito solo se lee “Música prevenida” (Roca de Togores, 1837a: Cuad. 3, 5vuelto).

⁷ Para simplificar la lectura de la partitura solamente se transcribe la melodía correspondiente a los tenores.

cuatro compases prácticamente iguales que únicamente se diferencian en la línea ascendente con la que culmina la primera invitando a continuar la melodía, frente al dibujo descendente de la segunda, más conclusivo. El material musical de esta segunda semifrase se reutiliza durante los cuatro últimos compases de la frase A'. El diseño rítmico con figuras breves y apuntilladas es común a ambas frases y aporta celeridad y dinamismo a la melodía. Los cromatismos expresivos, a modo de ornamentación de la línea melódica, subrayan dos términos esenciales de la lealtad que se le ofrece a la reina: “valiente” y “teme”, mientras que las reminiscencias populares insisten en el apoyo de la gente común.

Cabe advertir que la diferencia entre las dos frases recae sobre la primera semifrase de A'. Por una parte, por realizar una breve inflexión a la tonalidad de *mi* mayor, mientras que el resto del extracto musical se desarrolla sobre la tonalidad principal de *la* mayor. Por otra parte, porque, si bien ambas frases principian en anacrusa, son distintos sus respectivos intervalos ascendentes: el de sexta ascendente empleado en la anacrusa de la frase A evoca tanto música popular como *bel canto* italiano; en cambio, el intervalo de quinta justa ascendente con el que inicia la frase A' resulta frecuente en el viento metal de las fanfarrias militares y en las partes cantadas de los himnos patrióticos del compositor (cfr. Barba, 2021).



Imagen 3. Frase B interpretada por los tenores del coro masculino del drama *Doña María de Molina*.



Imagen 4. Frase B' interpretada por los tenores del coro masculino del drama *Doña María de Molina*.

El *bel canto* distinguía a las clases acomodadas y particularmente a las aristocráticas en el siglo XIX. Por eso también resulta significativa tal fusión de elementos cultos, populares y militares, por representar musicalmente la adhesión guerrera a la protagonista por parte de toda la sociedad.

A esta fusión se añade otro elemento en absoluto casual: las siguientes frases B y B', ambas en *la* mayor, son prácticamente iguales, pues las variaciones de B' respecto a B hacen referencia a los adornos o al diseño rítmico. Igual que ocurría en las frases A y A', estas finalizan con un cromatismo expresivo, de clara influencia popular, que en la frase

B' se ornamenta jugando con la figuración y las notas de paso, a modo de *ritardando* melódico para concluir con la repetición del último verso “no teme morir”. Frente a las frases A y A', con una dinámica de *forte*, las frases B y B' están escritas para ser interpretadas en *piano*, durante los cuatro primeros compases, y súbito *forte*, en los siguientes. Durante los compases en los que se indica la dinámica *piano*, el viento madera no dobla las voces corales como sí lo hace en el resto de la pieza.

El *tempo* escogido, *Andantino quasi allegretto*, la figuración rítmica breve y rica en puntillos distribuida en un compás ternario 3/8, el tipo de acompañamiento instrumental doblando las voces del coro y con frecuentes contratiempos, el diseño de los cuatro compases que prologan la intervención coral, la distancia de octava entre las voces de los tenores y bajos, junto con la reiteración de la letra como elemento expresivo, apuntan a una sonoridad festivo-popular ratificada con una armonía reducida a una alternancia de tónica y dominante dentro de la tonalidad de *la* mayor, asequible para poder ser cantada por voces poco versadas. Más en concreto, la pieza recuerda a la música popular castellana, factor en perfecta correspondencia con la ambientación dramática. Además, la elección de un coro masculino con acompañamiento de banda y los inicios anacrúsicos de las frases potencian el ímpetu y la vehemencia de la melodía e imprimen a la música el tono castrense acorde con el contexto bélico. Se conjugan así, musicalmente, la alusión al apoyo a la reina por parte de todas las clases sociales y el ritmo adecuado conforme a la previsión pragmática de levantar los ánimos de los espectadores a su favor.

No obstante, este *coro masculino* que aúna el carácter festivo y el marcial en pro de la reina actúa de contrapunto, pues a continuación corre el riesgo de morir envenenada: se percibe entonces como hipócrita la lealtad pregonada por don Enrique a través de la invitación y de los cantos contratados⁸.

Importa resaltar aquí que la parte de la música no conservada se correspondía con el vituperio verbal del partido contrario. Más tarde se retomará esta cuestión.

Don Enrique hace cesar la música, propone el brindis y entrega una costosísima copa a doña María, quien se priva de ella para subastarla y atender con lo obtenido a las urgencias del Estado. Pero ni el abad, ni el arzobispo, ni los nobles, ni siquiera el enamorado Haro ofrecen más que el último en pujar, Alfonso: en un gesto que merece un espontáneo “¡Bravo!” del pueblo, asegura que este es capaz de escatimar hasta en el pan que come para contribuir a la causa. Desde luego, el momento es esencial por insistir en la demostración del apoyo popular a la reina, de modo coherente respecto a lo observado en la composición musical. Ella procura escenificar su gratitud al pueblo ofreciendo cortésmente la copa al mercader para que beba él primero:

⁸ No sería esta la única vez que Carnicer jugara con este tipo de contrastes. Meses después, en su composición para el drama *Adolfo* de Benítez y Torres, también incluyó metales y coro masculino para aportar brillantez y ardor al grito guerrero de los conjurados antes de sublevarse contra el poder autoritario del conde de Rimini (cfr. Barba, 2022: 137-170).

REINA.— [...] y esta unión celebrar quiero
del pueblo con la corona,
y que por ella primero
brindéis vos que mi persona. (*Le da la copa*).

ALFONSO.— ¿Yo, que ni soy caballero?

REINA.— Justo es en vos preceder
a aquellos que aventajáis (Roca de Togores, 1837: 76).

Pero Alfonso, en absoluto vasallo pasivo y sumiso, sino orgulloso y consciente de no desmerecer frente a los nobles, renuncia a beber y derrama el contenido: gracias a su astucia y a desconfiar de los cortesanos, salva a la reina y, si no desenmascara la traición a los ojos de esta, sí la denuncia indirectamente. Por supuesto, los versos de las quintillas referentes al *pretendiente* resultaban fácilmente trasladables a don Carlos María Isidro en el momento histórico del estreno:

ALFONSO.— Compré por razón sencilla
la copa, no lo que encierra,
para que sepa Castilla
que a ningún noble se humilla
un tejedor de mi tierra.
Porque sepa el pretendiente
que producirá más oro
un hilo de la regente
que puede darle el tesoro
de su fanática gente.
Y porque, en fin, si engañar
quiere al pueblo algún traidor,
sepa que la puedeerrar
y se expone a derramar
su sangre como el licor (Roca de Togores, 1837: 77).

3.3. Un coro de religiosas en el acto cuarto

Don Enrique se alía con el infante don Juan para amenazar de nuevo a la reina, esta vez secuestrando a Fernando IV. En la iglesia de las Huelgas de Valladolid, de noche, los conjurados se reúnen para coronar a don Juan y posteriormente acceder, por un pasadizo que une el palacio con la iglesia, a los aposentos del rey niño. El abad, don Tello, don Juan y Tubal oyen un ruido y se sobresaltan:

DON PEDRO.— Mas primero miremos... (*Abre la puertecilla*)
nada. Escuchad, el canto
(*Se oye un arpa*) lejano de un laúd os turba tanto.

ABAD.— Ciento que el himno resuena:
cómo dulcifica el alma
su loor.

DON JUAN.— Ah, cuál disipa mi pena.
ABAD.— Cuál torna al pecho la calma
del Señor (Roca de Togores, 1837: 112-113).

Roca de Togores apostó por la lira en un primer momento de la escena y más adelante, en el fragmento expuesto, por la estrofa manriqueña, cuya musicalidad procura cierto color medieval, si bien la tonalidad asociada al tema de la muerte, conjugada con el deje de melancólica serenidad, se traspasa desde las conocidas coplas a un momento de orden diferente, lo cual puede llegar a resultar chocante: la actitud miedosa de los conjurados asombra hasta resultar cómica y don Pedro ostenta una fiereza poco indicada para el tipo de estrofa elegida.

Por otro lado, es a través de la pequeña puerta anexa al altar por donde se oyen los cantos, situación similar a la del *Coro de religiosos del convento de Atocha*, compuesto por Carnicer meses después, para el drama de Gil y Zárate *Carlos II el Hechizado*. En esta obra, la pieza se interpreta desde fuera de las tablas durante los monólogos de dos personajes: el del confesor del rey admitiendo sus pensamientos lascivos y el del propio monarca claudicando en favor de Felipe V de Anjou (cfr. Barba, 2013: 331-342). Por supuesto, el primer antecedente romántico en España lo suponía el coro de religiosos que doña Leonor escucha desde fuera del convento en la jornada segunda de *Don Álvaro o La fuerza del sino*. En todos los casos, la música es diegética, pues influye en los personajes desde fuera de escena: tranquiliza a los conjurados de *Doña María de Molina* y a Leonor, quien con ella acaba de resolverse para vivir como ermitaña, mientras que martirizará al confesor de Carlos II haciéndole consciente de su luxuria, y será comprendida como señal del cielo por el último de los Austrias para abdicar. Con todo, en estas otras obras la música acompaña y facilita la reflexión solitaria de los personajes, mientras que en *María de Molina* se presenta en una escena grupal.

Además, en el drama sobre el que venimos tratando, proporciona un momento de paz en contraste con el estrépito y alboroto posteriores, según recurso habitual en el Romanticismo: el romance con acompañamiento de arpa que interpretaría meses después Matilde Díez en el papel de Inés en *Carlos II, el Hechizado* responde a la misma técnica de contraste, para reforzar lo nefasto de sucesos posteriores con un prólogo plácido. De otro orden, pero similar, actúa la canción de la gitana Azucena, a modo deertura, en la tercera jornada de *El trovador*, como catalizadora de la tensión dramática, estimulando el sentido premonitorio del público y anticipando la fatalidad (cfr. Carnicer, 1837b; Barba, 2013: 226, 228-234, 342-348). En *Doña María de Molina*, al no existir ninguna indicación sobre cuándo cesa la música, esta podría acompañar toda la coronación del de Castilla, y así potenciaría el efectismo al desplomarse el cuadro que cubre el nicho del retablo y aparecer la reina tras él, escoltada por el pueblo.

Carnicer utilizó un acompañamiento de arpa para la intervención musical que nos ocupa, denominada laúd por don Pedro: este instrumento era habitualmente mencionado por los dramaturgos del momento, aunque en la puesta en escena se utilizara el arpa, como también queda claro en los impresos con notas —en cambio, no en el ejemplar manuscrito, donde se omite todo lo referente a la música— (Roca de Togores, 1837a: Cuad. 4; 1837b: 106, 110, 112; 1837c: 106, 110, 112). El abad define el género de la pieza como himno, cuestión que se ratifica con la letra que se canta —los primeros versos del

“Dios salve a la reina”— y con la indicación de la portada de la partitura: “Versículo del salmo *Domine salvum fac regem* en el drama *Doña María de Molina* con acompañamiento de arpa” (Carnicer, 1837a).

La música para este momento es una breve pieza litúrgica entonada por un coro femenino⁹. Dentro de un compás de 4/4, que favorece el deambular de las religiosas a quienes se supone pertenecer las voces, el compositor utiliza el diseño rítmico propio del *domine*, respetando perfectamente la acentuación de la letra que procede de los primeros versos del famoso himno patriótico “Dios salve a la reina”. El texto, inexistente en la edición impresa, parece una elección propia del compositor o una directriz última dada en los ensayos. La obra está escrita para dos voces de tiples que, tras una breve introducción del arpa *a piacere* con arpegios sobre los principales grados de la tonalidad de *la bemol* mayor, cantan a una distancia constante de un intervalo de tercera:

Imagen 5. Coro de religiosas del drama *Doña María de Molina*.

El coro finaliza con una cadencia al relativo menor, *fa* menor, realizada por el dibujo de la primera voz a modo de melisma. El diseño melódico, básicamente desarrollado sobre una única nota emulando el canto gregoriano, está supeditado al texto destacando, mediante el reposo sobre una figuración de blanca, solamente el vocablo *regem*, fundamental en el significado del texto y acorde al momento dramático. Un proceso cadencial del arpa en el modo menor pone fin a la intervención potenciando el recogimiento. Aunque no existe ninguna indicación explícita *da capo* que invite a repetir la pieza, su estructura permitiría reinterpretarla tantas veces como fuera necesario en el caso de que, como se ha apuntado anteriormente, se quisiera prolongar hasta la irrupción de la reina y, con ella, la interrupción de la coronación de don Juan. El *tempo* sugerido por Carnicer es “despacio”, más similar a una indicación teatral que a una musical por estar en castellano, de lo cual se desprende una intención de alargar la duración de la pieza al máximo.

⁹ Este coro femenino se presenta en tres *particellas*, una para la voz de tiple primero y otra para la del tiple segundo y otra con acompañamiento de arpa (Carnicer, 1837a).

Además de recrear el ambiente de la iglesia de las Huelgas y suscitar serenidad antes del conflicto, la música responde a otra funcionalidad facilitada por la procedencia oculta de las voces y del arpa: insinuar el espacio latente donde se recluyen las monjas. Este recurso había ya aparecido en varios dramas románticos, entre ellos en la mencionada jornada segunda de *Don Álvaro o La fuerza del sino* (Ballesteros, 1996: 164, 185-198; 2003: 89-96; 2014: 22-23; 2017a: 193-197; 2017b: 29-32) o en la *barcarola* compuesta por Carnicer para *La conjuración de Venecia, año de 1310*, en que la voz de tenor del supuesto barquero procedente del interior del escenario favorecía la simulación del acercamiento y posterior alejamiento de la góndola, con lo que se invitaba al espectador a imaginarse los canales de Venecia (cfr. Barba, 2013: 168-180). En el texto de *Doña María de Molina* se puede encontrar otra coincidencia con la *barcarola* del drama de Martínez de la Rosa: don Pedro, cuando insta a Haro a confesar su amor por la reina, menciona la leyenda de Rugiero atravesando el mar para encontrarse con su amada, la misma historia cantada en aquella *barcarola* (Roca de Togores, 1837: 35).

Por otra parte, no parece aleatoria la elección del espacio representado donde sucede esta parte de la acción. Como señala don Enrique respecto a doña María y numerosas voces en la España de la época respecto a María Cristina, muchos creyentes católicos dudaban sobre si adherirse a la causa de estas mujeres, cuando tantos religiosos apoyaban al bando contrario:

DON ENRIQUE.— Mas las ciudades
se rebelan do quier, y los prelados
al grito aterrador de la conciencia
proclaman a don Juan.
REINA.— Dios es más justo [...].
Sí; cual cristiana
debo al vicario obedecer de Cristo:
como reina del pueblo castellano
no es mi rey el Pontífice romano (Roca de Togores, 1837: 47, 49).

La reina defiende la disociación Iglesia-Estado condenada en la encíclica de 1832, sin que eso la convierta en anticristiana. De ahí la conveniencia de sacar a escena a doña María con hábito religioso, ostentar la iglesia fundada por ella y subrayar cómo la apoya el arzobispo, representante de la Iglesia, mientras que el abad que conspira contra ella está excomulgado. Así, los espectadores observaban que no por contar con ciertos miembros del clero eran los del bando contrario los auténticamente fieles católicos, pues otra parte del clero con mayor autoridad favorecía a la soberana. Musso y Valiente, espectador en la segunda fila de lunetas del teatro durante el estreno, captó este aspecto del drama con suma precisión, pero reconocía que el “bendito público no lo entendió bien anoche, pero más adelante lo entenderá si quiere” (2004: 248). La música de Carnicer subraya ese contenido religioso favorable a doña María, aún importante al reponerse la pieza en 1844, año en que María Cristina se entrevistó con el papa y se sancionó su segundo matrimonio, nulo hasta entonces.

Al aparecer la reina de modo imprevisto en medio de la coronación de su rival, Tubal arrebata la espada a don Pedro e intenta asesinarla. Entonces los espacios latentes se convierten en visibles para el público y se presenta el pueblo para defender a su reina, como modo de exteriorizar ese refuerzo de la gente corriente, que se arma cuando se la necesita:

Tubal arranca a don Pedro la daga del cinto, y se dirige a la reina. Al mismo tiempo ambos canceles caen: gran multitud del pueblo aparece con hachas encendidas, palos y toda especie de armas. Las tribunas se iluminan también, y se ven las religiosas detrás de las rejas. Por la puertecilla de junto al altar sale Alfonso con la espada en la mano, y tres o cuatro que le siguen: hiere a Tubal casi cuando llega a asesinar a la reina (Roca de Togores, 1837: 119).

Finalmente, se manifiesta una diferencia radical entre la forma de gobierno propuesta por esta mujer y lo que se insinúa como propio de épocas anteriores y del primitivismo del pueblo. Es la reina misma la que contiene al pueblo cuando este pide la muerte de los conjurados: “No, que los guarda la ley” (Roca de Togores, 1837: 120). El drama se encamina hacia una batalla entre ambos bandos con la victoria de los partidarios de doña María, lo que sin duda habría de animar hasta el entusiasmo al público madrileño de 1837, según unas previsiones que se verificaron.

4. SOBRE LA MÚSICA EN EL ESTRENO Y EN LAS FUNCIONES SUCESIVAS

Cabe preguntarse las razones para no haberse conservado varias partituras exigidas por el drama. Ya se ha indicado, respecto al himno del primer acto, que quizás se aprovechó una partitura del repertorio para la puesta en escena. Por su parte, Ribao concluyó, a la vista de ciertos corchetes en los apuntes conservados, que esos fragmentos se suprimieron en la puesta en escena de 1837 (2001: 118; 2002: 185). La ausencia de la partitura correspondiente parecería confirmar esta circunstancia. Ahora bien, gracias a los diarios personales de Musso y Valiente, puede afirmarse que tales cortes, como asimismo los coros, se verificaron no el día del estreno, sino en las funciones posteriores (2004: 248).

Aunque sin mayor especificación, el crítico del *Semanario Pintoresco Español* escribió una frase que parece referirse a los cantos: “el decoro de la escena cuidadosamente observado hasta en el uso escogido de las voces” (Anónimo, 1837d: 236), cosa que no podía extrañar, con Carnicer como director y empresario.

Respecto al recorte de ciertos fragmentos de prosa¹⁰, seguramente tuvo que ver con la recepción del público, como días después, aún en cartel la obra, habría de consignar el anónimo articulista del *Eco del Comercio*:

¹⁰ Tales fragmentos no se comentan aquí, por apartarse de la intención central de este artículo.

[...] encontramos frialdad en algunos finales de actos y languidez en varias escenas, que por demasiado sutilizadas se hacen en extremo largas. Esto nace de haber estudiado menos el teatro que las crónicas; [...] [el] público que se cuida regularmente más de sensaciones y efectos sorprendentes que de ciertas minuciosidades que son muy buenas para leídas, pero que en el teatro fatigan al impaciente espectador (1837c: 1).

Para entender los motivos generales de los cortes musicales, deben exponerse las circunstancias del momento. Por un lado, podría suponerse que se renunció a las partes de los solistas por carecer de intérpretes dignos. Sin embargo, los teatros principales contaban en 1837 con una compañía de ópera completa, difícil de parangonar con la habida otros años, contratada por Carnicer y su yerno, pues, por subrogación, los coliseos estaban a su cargo aquella temporada (cfr. Ballesteros, 2012: II, 299-306; 369-373; Lafourcade, 2009: 241-245). Ciertamente, desde mediados de junio de 1837 el calor resultó inaguantable, apenas se acudía al teatro (Anónimo, 1837a: 1) y se haría difícil hacer ensayar una función nueva a los cantantes sin poder obtener réditos. De hecho, la empresa consiguió del Ayuntamiento, para el día de la onomástica de la reina, sustituir la especial iluminación interior del teatro, propia de las solemnidades, por otros adornos, pues el número de bujías empleadas en tales casos aumentaba el calor hasta el punto de sofocar a los espectadores y producir un tufo insoportable, aparte del riesgo que corrían los trajes de quienes ocupaban las plateas, por la cera derretida. Por otra parte, con el exceso de luz en la sala, se vería peor el escenario y las decoraciones que iban a estrenarse (AVMS 2/481/22)¹¹.

Pero habría sido una excepción celebrar una conmemoración así sin el concurso de los mejores intérpretes de la compañía. Además, no había llegado el mes de julio, cuando actores y cantantes se turnaban varias semanas para salir a provincias (cfr. Ballesteros, 2012: I, 707-708). De hecho, siguieron representándose óperas durante aquel verano, como *Lucia di Lamermoor* de Donizetti, el 2 de agosto (Lafourcade, 2009: 244). Ahora bien, con la función en honor a la reina era suficiente: ascendían mucho los gastos con la música, y la empresa podía evitar abonar a los solistas por más funciones, como asimismo a los coros. También convenía acortar la obra en sucesivas funciones por el problema del calor.

Por lo que respecta a la partitura que falta, debe tenerse en cuenta que, siendo Carnicer el empresario aquel año, no se encontraba obligado a depositar en los fondos municipales los ejemplares de las obras abonadas por él, ni tampoco sus trabajos. Sí podía aportarlos, en caso de convenirle, como asimismo las decoraciones adquiridas, lo cual podría redundar a su favor en el inventario efectuado al concluirse el arriendo, para compensar los desperfectos sufridos en los efectos prestados por el Ayuntamiento según las cláusulas de la contrata. Siendo Carnicer muy celoso de su trabajo, pudo sentirse con derecho a guardar personalmente las partituras compuestas aquel año, tanto esta como la de *La corte del Buen Retiro* citada anteriormente (Carnicer, 1837a: 1).

¹¹ Asombra por eso que en una reseña se afirme haberse iluminado el edificio por fuera y por dentro (Anónimo, 1837b: 1).

Respecto a la duda de por qué entonces sí se han conservado en los archivos públicos dos de las partituras, debe considerarse también que el drama se representó dieciséis veces durante la primera guerra carlista (cfr. Barba, 2013: 379), —aunque no se puede saber con exactitud cuántas de ellas se ejecutaron con acompañamiento musical—, y se repitió para celebrar el cumpleaños de María Cristina de 1844, de vuelta en Madrid un mes antes, ya vencido Espartero y con los moderados en el poder (cfr. Navarro, 2013: 152). Aquel año Carnicer no era el empresario de los teatros, sino un empleado de Juan Lombía, por cesión de Julián Romea para la temporada 1844-1845. Lombía pagaba a Carnicer por sus trabajos y, por lo tanto, se convertía en dueño de ellos.

Lo lógico era haber reutilizado las partituras y que Lombía se quedara con ellas. Pero parece bastante probable que en 1844 no hiciera falta la partitura que se echa de menos ahora, por el siguiente motivo: era costumbre por entonces cercenar los fragmentos más comprometidos en las obras de propaganda política anticarlista estrenadas entre 1833 y 1840, como se ha estudiado exhaustivamente respecto a muchas piezas de Bretón de los Herreros (Ballesteros, 2012). Precisamente los textos cuya partitura no se conserva habían perdido en 1844 la razón propagandística para escribirse. Por entonces, muchos carlistas se habían reincorporado a la vida nacional y se juzgaba poco digno insultarles una vez vencidos. Los versos mencionaban a un infante “que a España mancilla”, al que se llamaba “perjuro”:

CORO.— Vitor, vitor, que al aire tremola
otra vez el morado pendón,
noble signo de gloria española,
dulce emblema de paz y de unión.
UNA VOZ.— A su aspecto mil tercios guerreros
se alzarán en la invicta Castilla
y el infante que a España mancilla
temblará de mostrarse en la lid.
¿Quién contrasta sus fuertes aceros
si la patria en su ayuda los llama?
Si una hermosa sus pechos inflama,
¿quién resiste a los hijos del Cid? [...]
OTRA VOZ.— Tiembla, temble a su vista el perjuro
que insensato cadenas ostenta [...] (1837: 10).

En el manuscrito y en los impresos empleados por los apuntadores, tales versos llevan a la izquierda una línea vertical como señal de supresión (1837a: Cuad. 1, 8vuelto-9recto; 1837b: 10; 1837c: 10). Solo se mantuvo, manuscrita, la palabra “marcha” —militar—.

Además, celebrar los días de María Cristina ya no requería denostar al partido de don Carlos. Así, el drama se acompañó del *Himno militar que el ejército dedica al feliz regreso de la Reina Gobernadora*, compuesto por Carnicer, para interpretarse con un coro de grandes dimensiones y con los seiscientos músicos de las trece bandas de la capital (Carnicer, 1844). Este himno quizás convertía en inútil el de la pieza y podría tratarse de un indicio de que el compositor no depositara en los archivos todo el material realizado

por él en 1837, sino solo la parte que volvió a emplear en 1844: de este modo, la partitura usada en esta reposición pasó a Lombía y luego quedó en el repertorio del teatro (AVMC 2/128/82).

Para los cantos del tercer acto, Roca de Togores concibió dos voces solistas, una de varón y otra de mujer (1837: 71-72), con intención de que fueran interpretadas entre las diferentes intervenciones del coro e intercaladas en el diálogo, lo que incrementaba la funcionalidad de la música. Pero la letra se refería claramente a una guerra civil, a una mujer en el trono —cuando María Cristina ya no lo ocupaba y se había declarado la mayoría de edad de su hija— y a un pretendiente vencido en 1844 —hasta que volviera a levantarse en la persona del llamado Carlos VI—.

La canción estaba compuesta por una serie de octavillas de versos hexasílabos, como los del estribillo, si bien, como en el caso del himno del primer acto, tampoco en estos quedan libres los versos primero y quinto:

SOLISTA.— Cuán dulce, cuán santo,
tras noble querella
de mano tan bella
la palma tomar.
¿Qué ofrece entre tanto
el vil parricida?
La sangre vertida
con hierros premiar. [...].
SANCHO.— Mal hace quien da la vida
por un tirano follón.
SOLISTA.— En pro de tiranos
¡oh mengua, oh desdoro!
De sangre y de lloro
asaz se vertió.
Dejad, mis hermanos,
dejad la cuchilla,
que reina en Castilla
un ángel de Dios (Roca de Togores, 1837: 71-72).

En 1837, en cambio, la canción presentaba la antítesis entre la reina y el pretendiente, y además adquiría un segundo sentido cuando inmediatamente se produce el atentado: las alusiones al vil parricida y a doña María como ángel, a las que esta corresponde con gratitud, aportaban un matiz a la intervención, pues no solo suponen una exaltación de la reina y una promesa de lealtad, sino una advertencia del peligro que corre.

A favor de esta idea, debe consignarse que el cuadernillo manuscrito donde se recoge el tercer acto de la obra, aunque conservado con el primero, donde aparece la fecha de 1837, solo reza el estribillo, tras el cual don Enrique despidió a los músicos (Roca de Togores, 1837a: 7vuelto). Carece, por tanto, de la canción completa. En los impresos con anotaciones a mano los versos correspondientes aparecen con una vertical a la izquierda, que era la marca habitual de supresión (Roca de Togores, 1837b: 71-72; 1837c: 71-72).

5. CONCLUSIONES

La música compuesta por Carnicer para acompañar los momentos en los que se atenta contra la vida de la reina y de su hijo contribuye a vivificar la escenificación de *Doña María de Molina*. La partitura conservada no responde a los patrones formales, armónicos, melódicos, expresivos o texturales del Romanticismo musical. En cambio, presenta influencias de la música popular española y de la religiosa, en perfecta correspondencia con las ideas esenciales que el autor quiso imprimir en su drama, con una intención pragmática lograda, a la vista del número de representaciones habidas en Madrid.

De este modo, el drama, tal y como estaba concebido y ejecutado en cuanto a su componente musical, cumple una vez más la tesis de que, en los dramas del Romanticismo, los distintos componentes teatrales se orientan hacia una misma semántica desde sus diferentes lenguajes, en este caso el verbal y el musical.

La música enriquece sutilmente el drama y ofrece diferentes funciones, como el contrapunto, en el caso del coro masculino, interpretado durante el banquete en el que se intenta envenenar a doña María de Molina, o la recreación de la atmósfera de la iglesia de las Huelgas, cuando se pretende secuestrar a Fernando IV. Los cánticos de lealtad y los litúrgicos, aunque trasladan al espectador a un entorno histórico castellano gobernado por una mujer en riesgo de sufrir una muerte trágica y de fracasar en sus aspiraciones, pero que cuenta con el amparo del pueblo y de las autoridades eclesiásticas, sonaban en la época del estreno a modo de arenga patriótica que favorecía la adhesión a Isabel II y a la reina gobernadora.

Al cercenarse gran parte del componente musical y el correspondiente texto cantado después del estreno, necesariamente hubo de perder cierto atractivo, que no se recuperó al reponerse la pieza en 1844. El que las partes no conservadas se correspondan con fragmentos de la obra dedicados a denostar la figura de otro pretendiente al trono permite llegar a conclusiones semejantes a las habidas respecto a otras obras de la época con circunstancias similares.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes archivísticas

Archivo de Villa de Madrid

Sección Secretaría (AVMS)

- 4/67/86: Escritos del gobernador militar de Cataluña a Carnicer en los que le conmina a partir hacia Madrid.
- 2/481/35: Escrito del gobernador militar de Barcelona que confirma el traslado forzoso de Carnicer a Madrid.

- 3/478/22: Contrato de Ramón Carnicer.
2/481/22: Teatros. 1837. Sobre que las iluminaciones se coloquen en la fachada exterior del teatro.
4/6/58: Festejos para el recibimiento de S. M. la Reina María Cristina de Borbón.

Sección Corregimiento (AVMC)

- 2/128/82. 1846. El intendente de rentas pregunta quiénes fueron los empresarios de los teatros principales en 1844.

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHMM)

- ANÓNIMO (1836). *Canción de la gitana*. Partitura manuscrita. Mus 15-4.
CARNICER, R. (1834). *Música en la tragedia La conjuración de Venecia*. Partitura manuscrita. Mus 744-20.
____ (1837a). *Coro masculino y Coro de mujeres en el drama Doña María de Molina*. Partitura manuscrita. Mus 743-18 y Mus 23-13.
____ (1837b). *Coro de religiosos en el drama Carlos Segundo. Romance con acompañamiento de arpa en el drama Carlos Segundo*. Partitura manuscrita. Mus 8-14.
____ (1844). *Himno militar que el ejército dedica al feliz regreso de la Reina Gobernadora*. Partitura manuscrita. Mus 742-13.
ROCA DE TOGORES, M. (1837). *Doña María de Molina*. Madrid: José María Repullés.
____ (1837a). *Doña María de Molina*. Manuscrito. Tea 1-60-7A.
____ (1837b). *Doña María de Molina*. Madrid: José María Repullés. Con notas manuscritas. Tea 1-60-7a1.
____ (1837c). *Doña María de Molina*. Madrid: José María Repullés. Tea 1-60-7a2.

Fuentes bibliográficas

- ANÓNIMO (1837a). “Teatro de la Cruz”. *El Porvenir*, 23 de junio, 1.
____ (1837b). “Museo crítico semanal”. *El Porvenir*, 26 de julio, 1.
____ (1837c). “Teatro del Príncipe”. *Eco del Comercio*, 29 de julio, 1.
____ (1837d). “*Doña María de Molina*, drama original en 5 actos; por D. Mariano Roca de Togores”. *Semanario Pintoresco Español*, 30 de julio, 235-237.
BALLESTEROS DORADO, A. I. (1996). *Imaginación y percepción sensible del drama romántico español*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid.
____ (2003). *Espacios del drama romántico español*. Madrid: CSIC.
____ (2005). *Larra, Bretón de los Herreros y otros escritores anticarlistas*. Palma de Mallorca: Calima.
____ (2012). *Manuel Bretón de los Herreros. Más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

- ____ (2014). “Doña Leonor de Vargas entre censuras”. *Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral* 33, 11-30. Disponible en línea: <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/13> [25/09/2025].
- ____ (2017a). “Montajes teatrales en la televisión franquista: la escenografía en el grabado dramático de *Don Álvaro o La fuerza del sino* (1967)”. *Bulletin of Spanish Visual Studies* 1-2, 193-218.
- ____ (2017b). “*Don Álvaro o La fuerza del sino* en Italia: análisis semiológico de los cambios escenográficos en una versión italiana de 1870”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 26, 15-42. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol26.2017.19964> [25/09/2025].
- BARBA DÁVALOS, M. (2013). *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*. Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en línea: http://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660374/barba_davalos_marina1.pdf?sequence=2&isAllowed=y [18/10/2024].
- ____ (2021a). “*Grito santo de paz y contento*: los himnos de Ramón Carnicer en el entorno de la regencia de María Cristina de Borbón”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 27, 167-192. Disponible en línea: http://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2021.i27.09 [18/10/2024].
- ____ (2021b). “Venganza femenina y oriental en la música de *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch (1806-1880)”. *Nassarre* 27, 129-147.
- ____ (2022). “La música de Ramón Carnicer para el drama novel *Adolfo* de Fulgencio Benítez y Torres”. *Hecho Teatral* 22, 137-170.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1837). “Teatro del Príncipe”. *La España*, 27 de julio, 1.
- CARMONA RUIZ, M. A. (2022). “María de Molina en la historiografía y en la literatura”. En *María de Molina. Gobernar en tiempos de crisis (1264-1321)*, F. Arias y M. Reguero (coords.), 25-51. Madrid: Dykinson.
- CORTÉS, D. (1837). “*Doña María de Molina*. Drama original en cinco actos, por don Mariano Roca de Togores”. *El Porvenir*, 28 de julio, 1-4.
- D.[URÁN], A. (1837). “Dª. María de Molina. Drama en 5 actos. Representado últimamente en el teatro del Príncipe”. *Observatorio Pintoresco*, 30 de julio, 99-101.
- ESCOSURA, P. (1837). *La corte del Buen Retiro*. Madrid: Hijos de doña Catalina Piñuela.
- GARCÍA MÍNGUEZ, T. (2006). “El drama histórico de *Doña María de Molina* en el Diario de José Musso Valiente”. En *Actas del Congreso Internacional José Musso Valiente y su época, (1785-1838). La transición del Neoclasicismo al Romanticismo*, S. Campoy *et al.* (coords.), 1, 487-496. Murcia: Universidad de Murcia y Ayuntamiento de Lorca.
- LAFOURCADE SEÑORET, O. (2009). *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en línea: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/12529> [18/10/2024].

- MARTÍNEZ PLAZA, P. J. (2020). “María de Molina y las diferentes lecturas sobre una mujer heroica en la España del siglo XIX”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 26, 273-289. https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2020.i26.12 [20/09/2025].
- MATEOS SÁINZ DE MEDRANO, R. (1996). *Los desconocidos infantes de España*. Casa de Borbón. Barcelona: Thassàlia.
- MUSSO Y VALIENTE, J. (2004). *Obras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- NAVARRO LALANDA, S. (2013). *Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878)*. Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en línea: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/661874> [18/10/2024].
- RIBAO PEREIRA, M. (1999). *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*. Pamplona: EUNSA.
- ____ (2001). “Música y cantos en los dramas románticos españoles: pertinencia espectral y funcionalidad semántica”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 9, 103-119. Disponible en línea: <https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/337> [20/09/2025].
- ____ (2002). “La teorización política en el drama *Doña María de Molina* de Mariano Roca de Togores”. En *Actas del VIII Congreso Los románticos teorizan sobre sí mismos*, 179-192. Bologna: Il Capitello del Sole.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Las firmantes del artículo se responsabilizan de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 13/01/2025

Fecha de aceptación: 01/10/2025