

Condena musical en *Os dous renegados*

Musical revenge in *Os dous renegados*

Marina Barba Dávalos
Universidad de Alcalá
marina.barba@uah.es

Data de receção: 30/07/2022
Data de aceitação: 30/09/2022

Resumen

El drama *Os dous renegados* reúne al dramaturgo José da Silva Mendes Leal Júnior y al compositor Mathias Jacob Osternold. En este estudio se recordarán sucintamente sus biografías y se analizarán las características románticas del texto y de los elementos de la puesta en escena estableciendo un marco comparativo con otros dramas coetáneos portugueses y españoles. Se destacará explícitamente la funcionalidad de la música en el contexto dramático para poder determinar en qué grado y forma este elemento escénico contribuye al encumbramiento de la esencia teatral. Como anexo, se adjunta una transcripción de la partitura del maestro compositor Mathias Jacob Osternold para el drama *Os dous renegados*.

Palabras clave: Leal-Júnior – Osternold – música para teatro – drama romántico portugués y español.

Abstract

The drama *Os dous renegados* brings together playwright José da Silva Mendes Leal Júnior and composer Mathias Jacob Osternold. In this study, their biographies will be succinctly recalled, and the romantic characteristics of the text, along with elements of the staging will be analysed, establishing a comparative framework with other contemporary Portuguese and Spanish dramas. The functionality of music in the dramatic context will be explicitly highlighted to determine how this scenic element contributes to the heightening of the theatrical essence. As an annex, a facsimile reproduction of the original edition of the score by the master composer Mathias Jacob Osternold for the drama *Os dous renegados* is attached.

Keywords: Leal-Júnior – Osternold – theater music – Portuguese and Spanish romantic drama.

Condena musical en *Os dous renegados*

La Revolución portuguesa de septiembre de 1836 impulsó cambios a nivel social y cultural que repercutieron en la vida teatral, en la creación dramática y en el encumbramiento del drama romántico de configuración histórica que actuó como vehículo para reforzar la identidad nacional. Tres años antes, en 1833, la muerte del monarca español Fernando VII y la regiduría aperturista de María Cristina de Borbón permitieron el regreso de los principales intelectuales exiliados y la explosión del drama romántico en España; vehículo de expresión de los dramaturgos para reflejar la reciente situación de represión social y política envuelta en un fondo histórico.

La reina gobernadora, como se hacía llamar María Cristina de Borbón, se interesó por los problemas concernientes a los derechos de los dramaturgos, al funcionamiento de las escuelas de música y declamación, a cuestiones administrativas y a la dignificación de la profesión de actor. En 1830, aún en vida de Fernando VII, fundó el Real Conservatorio de Música de Madrid confiando su dirección a su profesor de canto el tenor italiano Francesco Piermarini (Montes 1997: 472). La inclusión de la especialidad de dramaturgia en el conservatorio, que pronto pasó a llamarse Real Conservatorio de Música y Declamación, tendría lugar un año más tarde, tal y como se publicó en la prensa (*Cartas Españolas* 10 de noviembre de 1831). Asimismo, María Cristina de Borbón, ya como reina regente, encargó al ministro Javier de Burgos la formación de una comisión para preparar un proyecto de ley que permitiera reorganizar la vida teatral (La Revista Española 22 de noviembre de 1833).

El papel del dramaturgo João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett fue determinante para la reconstrucción de la actividad dramática portuguesa. Ideó un plan de reforma teatral que promovió la fundación de un conservatorio, la creación de una Inspección General de Teatros y Espectáculos y, a instancias de la reina María II, la construcción de un teatro nacional (Santos 2018: 39). Para atenuar la invasión de textos franceses se propuso un concurso anual de piezas originales de teatro donde, en su primera edición de 1839, el drama *Os dous renegados* de José da Silva Mendes Leal Júnior resultó premiado por el Jurado Dramático del Conservatorio Real de Lisboa (Vasconcelos

1997: 95). La regulación de las bases del concurso y la cuantía de los premios se acordó en la Conferencia General del Conservatorio Dramático el 24 de febrero de 1839 (Jornal do Conservatório 29 de diciembre de 1839 y 17 de mayo de 1840) y el parecer del jurado sobre el mérito de *Os dous renegados* para ganar el galardón se publicó en el *Jornal do Conservatório* (26 de enero de 1840).

El objeto del presente artículo es, en primer lugar, analizar las características románticas del texto y de los elementos de la puesta en escena de *Os dous renegados* estableciendo un marco comparativo con otros dramas coetáneos portugueses y españoles para determinar si José da Silva Mendes Leal Júnior sigue los preceptos literarios y escénicos de esta corriente teatral desarrollada prácticamente de manera simultánea en toda la península ibérica. En segundo lugar, se estudiará la música como elemento fundamental de la puesta en escena. Se destacará explícitamente su funcionalidad en el contexto dramático y el uso de los parámetros musicales en relación al carácter de la escena, el contexto histórico y las características de los personajes, para poder concluir si este elemento escénico contribuye al encumbramiento de la esencia teatral. Asimismo, se comprobará si dentro del *corpus* de dramas románticos españoles existe algún caso que presente similitudes en el grado y forma de emplear la música. Por último, los discursos publicados en la prensa, así como el número de representaciones nos permitirán valorar la recepción por la crítica y el público del drama *Os dous renegados*.

El estudio se articula en tres secciones íntimamente ligadas entre sí: una primera, a modo introductorio, donde se recogen los datos del estreno y unas breves reseñas biográficas sobre el dramaturgo y el compositor; una sección central en la que se analizan el texto y la música; y una tercera destinada a conocer la recepción de la obra.

Sobre el estreno y sus autores

El drama en cinco actos *Os dous renegados* de José da Silva Mendes Leal Júnior con música de Mathias Jacob Osternold se representó por primera vez en el Teatro Normal Rua dos Condes el 9 de julio de 1839 (Santos & Vasconcelos 2007). El elenco, según se puede leer al principio de la edición impresa del drama, lo conformaron los siguientes actores y actrices:

Pero Gonçalves, caballero cristiano padre de Isabel: señores Matta y Meirelles.

Lopo da Silva, cristiano convertido al judaísmo al contraer matrimonio con Esther: señores Ventura y Victorino.

Simão Aphonso, criado de la casa de Pero Gonçalves: señor Theodorico.

O pagem mourisco al servicio de Lopo da Silva: señor Sargedas.

Fray Jorge Vogado, inquisidor general y confesor del rey don Manuel: Theodorico Júnior.

Primer inquisidor: señor Rosa.

Segundo inquisidor: señor Tasso.

Fray Gil, dominico inquisidor: señor Ferreira.

Fray João, laico al servicio carcelero: señor Lisboa.

Simeão, judío padre de Esther, Samuel y Benjamin: señores Victorino y Matta.

Samuel, hermano de Esther: señor Epiphanio.

Benjamin, de 10 u 11 años, hermano de Esther: señora Lucile.

Isabel, hija de Pedro Gonçalves: señora Talassi.

Leonor, criada y confidente de Isabel: señoras Maria da Luz y Julia.

Esther, judía esposa de Lopo e hija de Simeão: señora Emília.

Caballeros, damas, inquisidores, oficiales y familiares de la Inquisición (Leal 1839: 1).

El reparto, con figuras de la talla de Emília das Neves o Joaquim José Tasso en papeles secundarios, aparece acompañado de una nota de agradecimiento del autor a los artistas y a Emille Doux, director de la compañía francesa afincada entre 1835 y 1837 en el Teatro Normal Rua dos Condes y formador de una generación de actores, cuando aún el conservatorio daba sus primeros pasos, quienes por su alta calidad interpretativa ocuparían los espacios teatrales lisbonenses, incluido el futuro Teatro de Doña María II (Gonçalves 2012: 42).

La figura de José da Silva Mendes Leal Júnior

“Poeta lírico, poeta trágico, poeta cómico, novelista, filólogo, crítico, orador académico y parlamentario, historiador, biógrafo y publicista” (Romero 1869: 321). Con estas palabras describe a José da Silva Mendes Leal Júnior el también periodista, político y académico Antonio Romero Ortiz, en una extensa biografía publicada en la prensa española, *Revista Contemporánea*.

José da Silva Mendes Leal Júnior nació en Lisboa el 18 de octubre de 1820. Hijo de un humilde pianista y maestro de música llegó a posicionarse dentro del círculo de los hombres más importantes de Portugal. Su influencia se hizo extensible al país vecino donde fue

nombrado miembro de la Real Academia Española (*La Unión* 11 de enero de 1884).

Romero (1869: 330) ensalza la poesía de José da Silva Mendes Leal Júnior comparando su verso espontáneo y fluido con el de Manuel Bretón de los Herreros o José de Espronceda de quien tradujo su famosa poesía *El Pirata*. Los poemas líricos más reconocidos de José da Silva Mendes Leal Júnior son: *A Rosa Branca*, *Garrett é Camões*, *Ave César*, *Abd el-Kader*, *Vasco da Gama*, *Napoleão no Kremlin*, *A Visão de Ezequiel*, *Suspiros d’Abril*, *A viração da tarde*, *Ao Imperador duque de Bragança*, *A princesa Amélia*, *A Sua Majestade a Rainha a senhora D^a Maria II*, *Um sonho da vida*, *A estátua de Nabuco* y *Flor do mar* (Asquerino 1866: 8).

José da Silva Mendes Leal Júnior expuso en el teatro hechos históricos y tradiciones populares para contribuir a la restitución de la memoria e identidad nacional de su pueblo. A este género pertenecen *O tributo das cem donzelas*, ambientada en el siglo IX; *Alva Estrella* y *Egas Moniz*, en el siglo XII; *Os dous renegados* y *O pajem de Aljubarrota*, en el siglo XV; *O homem da mascara negra*, en el siglo XVI; y *Madre-Silva*, *Maria d’Alencastro* y *A pobre das ruinas*, todas ellas contextualizadas en el siglo XVII (Romero 1869: 351). José da Silva Mendes Leal Júnior cultivó igualmente el género de la comedia con títulos como: *Quem porfia mata caça*, *Quem tudo quer tudo perde*, *A Afilhada do Barão*, *A Herança do Chanceller*, *As tres cidras do amor*, *Um romance por cartas*, *Um apartamento a louer*, *O tio André que vem do Brazil*, *O bombardeamento de Odessa*, *Receita para curar saudades* o *Epitaphio* e *Epithalamio* (Asquerino 1866: 8).

Fue redactor de una gran número de periódicos políticos y literarios altamente acreditados: *A Restauração da Carta*, *O Estandarte*, *Tempo*, *A Lei*, *Imprensa e Lei*, *Archivo Pittoresco*, *Revista Contemporanea de Portugal Brasil*, *O Panorama*, *Revista Universal Lisbonense*, *Opinião* o *A América*, entre otros (Cavaco 2018: 791).

Su carrera política se materializó, más allá de las críticas de opinión que publicaba en la prensa, en la década de los cuarenta. En 1846 es nombrado subsecretario civil junto al duque de Terceira en su misión en el norte de Portugal y en 1847 gobernador de Viana do Castelo, año en el que, a su vez, es admitido en la Real Academia de Ciencias de Lisboa. Tras una pausa en la que regresa a la capital y ocupa los puestos de secretario del Conservatorio de Lisboa y bibliotecario mayor de la Biblioteca Nacional de Portugal, en 1851 es elegido

diputado, y posteriormente ministro, del Gobierno de Costa Cabral. En la década de los setenta representa a su Gobierno en España conquistando grandes simpatías entre el cuerpo diplomático (Ovilo y Otero 1883: 104). Su carisma político, la calidad de sus discursos y los puestos de ministro plenipotenciario consiguieron su congratulación con el pueblo español y sus dirigentes, quienes le obsequiaron con la cruz de Carlos III y lloraron su muerte, el 22 de agosto de 1886, desde los diarios españoles (*La Época* 23 de agosto de 1886).

El maestro compositor Mathias Jacob Osternold

Mathias Jacob Osternold nació en Lisboa el 25 de marzo de 1811. Su padre fue un músico militar alemán que accedió al puesto de instrumentista de trompa en la hermandad de Santa Cecilia en 1802. Dos hermanos de Mathias Jacob fueron también notables músicos: Timotheo, flautista y pianista y José, clarinetista.

Mathias Jacob Osternold comenzó sus estudios de canto, piano y composición en el Seminario Patriarcal y fue admitido en la hermandad de Santa Cecilia cuando sólo contaba trece años. Primeramente, se realizó como compositor de música sacra. Su repertorio en este campo asciende a diez misas festivas, dos misas de réquiem, dos oficios de difuntos, dos *Libera-me*, cuatro colecciones de oficios para Semana Santa, dos *Te Deum*, dos *Pasiones* a tres voces sin acompañamiento orquestal y una gran cantidad de piezas religiosas tales como *Responsorios*, *Salmos* o *Novenas*. Amplió su trabajo a obras instrumentales creando oberturas orquestales, pequeñas fantasías y marchas para banda militar (Vieira 1900: 142-143).

En 1835 principió su trayectoria como compositor de música para escena en los teatros Salitre y Rua dos Condes de Lisboa alcanzando gran popularidad el *Aria* para la comedia *O Camões do Rossio*, escrita por Inácio Maria Feijó en colaboración con João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett, también premiada en la primera edición de 1839 del concurso dramático y estrenada en el Teatro Normal Rua dos Condes el 1 de enero de 1840 (Santos & Vasconcelos 2007). Otra pieza con la que Mathias Jacob Osternold cosechó un gran éxito dentro de su repertorio de música para teatro fue el *Romance* compuesto para el segundo acto del drama *Ruy Blas* traducido del original de Victor Hugo (*Jornal do Conservatório* 16 de febrero de 1840).

Aunque Mathias Jacob Osternold disponía de una elevada técnica compositiva, nunca se dedicó al repertorio sinfónico de gran envergadura por lo que no ha pasado a la historia de los grandes compositores quedando relegado al olvido. Sin embargo, la sencillez melódica de sus piezas las hizo accesibles para el público aficionado portugués y brasileño, entre quien sí encontró un amplio campo divulgativo. Mathias Jacob Osternold falleció el 12 de enero de 1849 (Vieira 1900: 142-143).

Análisis del texto y la música del drama *Os dois renegados*

Desde el punto de vista argumental la acción transcurre en Lisboa en 1498. Lopo da Silva, cristiano convertido al judaísmo para casarse con Esther, ya no la ama y se ha enamorado de una cristiana, Isabel Gonçalves. La familia de Esther, bajo la tutela del fervoroso judío Simeão, vive recluida huyendo de la persecución contra su religión ordenada por el rey don Manuel y la Inquisición. Samuel, hermano de Esther, también se ha enamorado de Isabel Gonçalves. Para casarse con ella se hace pasar por caballero cristiano. Samuel comete el error de confesarle a su cuñado Lopo su amor por Isabel y el engaño incurrido para celebrar próximamente su boda. Lopo, movido por los celos, denuncia públicamente que Samuel es judío y la Inquisición lo hace preso junto a su padre Simeão. Aprovechando su encierro, Lopo se casa con Isabel, abandonando a Esther, quien muere por el dolor infligido. Durante el juicio, Samuel, contrariando las exigencias de su padre de no renegar del judaísmo, prefiere convertirse al cristianismo antes que morir en la hoguera y perder la oportunidad de volver a ver a su amada Isabel. Su padre, Simeão, no accede a abandonar su religión y es condenado a muerte. Tras salir de la prisión, Samuel se precipita al encuentro con Isabel quien, aunque no quiere traicionar el sagrado matrimonio, acepta verlo a escondidas en una capilla subterránea propiedad de su marido. Pero, Lopo, acompañado de su paje, se adelanta al encuentro, apuñala a su rival y secuestra a su mujer dentro de la ermita excavada en el subsuelo para que no le delate. El matrimonio permanece oculto durante dos meses, periodo durante el que Samuel, gracias a la ayuda del paje de Lopo quien no está conforme con la infamia cometida por su amo, se recupera de las heridas. Finalmente, Samuel y el paje acompañados por la Inquisición acuden a la ermita para denunciar al renegado y asesino Lopo. El desenlace

concluye felizmente con la unión matrimonial entre Samuel y su adorada Isabel.

Los dos ejes temáticos de la obra son indudablemente románticos: el amor y la religión. Si bien se presentan sobre un telón de fondo histórico, el autor, en la introducción que precede al texto teatral, incide en que no tuvo ningún interés en realizar un drama histórico, sino que tomó de algunas páginas de la historia los nombres y las referencias sobre las que erigió un drama de inspiración romántica al estilo de las grandes pasiones llevadas a escena por los dramaturgos franceses Victor Hugo, Dumas o Casimir Delavigne (Leal 1839: VI). De hecho, la comisión encargada de evaluar el drama en el Concurso Dramático del Conservatorio Real de Lisboa destacó como una falta grave de sustento histórico el anacronismo de situar la Inquisición durante el reinado de D. Manuel (*Jornal do Conservatório* 26 de enero 1840). José da Silva Mendes Leal Júnior aprovecha este prefacio, según Rebello una imitación del "Prefacio de Cromwell" (1980 citado en Vasconcelos 1997: 95), para disculparse por los errores que pueda haber cometido en esta su primera composición teatral y para esclarecer que, aunque el drama esté escrito en su totalidad en prosa eludiendo la tendencia romántica de alternarla con el verso, su texto resulta más poético que otros escritos en métrica (Leal 1839: VIII).

Una fórmula dramática romántica frecuente es la ruptura de la regla de las tres unidades (Ruiz 1996: 313). El drama de José da Silva Mendes Leal Júnior, aunque en palabras del autor pertenece a esta estética, no cumple rigurosamente los preceptos de la corriente. Se quebranta la unidad de acción ya que en torno a la acción principal gravitan acciones secundarias, y se infringe la unidad de tiempo porque Samuel y su padre Simeão permanecen seis meses encerrados en las mazmorras y el matrimonio conformado por Lopo e Isabel se ocultan en la capilla subterránea dos meses más hasta la reaparición del protagonista. En cambio, se mantiene indemne la de lugar, ya que todas las escenas transcurren en la ciudad de Lisboa.

Para crear expectación adelantando información al público mientras que a los personajes se les oculta, es común en las obras teatrales del Romanticismo el empleo de la anagnórisis (Oliva & Torres 2003: 272). Diverge en este sentido también la catalogación estilística concebida por José da Silva Mendes Leal Júnior de la pieza ya que en *Os dous renegados* no se observa la aplicación de esta técnica en ningún papel. La distribución de los personajes sí resulta acorde a los dramas románticos mas se aprecia una masculinización de los roles si

se compara con el modelo español. La postura férrea del padre o tutor protector que suele impedir el matrimonio entre la pareja de enamorados no tiene relación directa con la protagonista femenina en este drama, sino con el masculino, ya que el conflicto por la conversión religiosa surge entre Samuel y su padre Simeão. La figura del ama de llaves y confidente, Leonor, está ligada al personaje femenino mas, se añade la actuación del paje morisco al servicio de Lopo da Silva quien, aunque su rol sería una reproducción del femenino, no resultará tan fiel a su amo como el personaje del aya, ya que finalmente participará en su inculpación ante la Inquisición.

Tampoco coincide con el modelo español el protagonista masculino, quien lejos de presentarse como un héroe, muestra sin pudor sus debilidades: el engaño y la traición a su convicción religiosa. Esta flaqueza de carácter es asimilable igualmente al personaje del padre en el que José da Silva Mendes Leal Júnior hace confluir temperamentos opuestos: por una parte, dibuja su perfil más duro al preferir a su hijo muerto antes que converso; mientras que muestra su lado más conmovedor cuando vierte sus lágrimas en dos ocasiones en la escena abrumado por el peso de las desgracias: cuando su hijo pequeño le suplica “Meu pae, não chores” (Leal 1839: 7) y cuando habla con su hija Esther “em lágrimas” (Leal 1839: 7). Esta sensibilidad masculina rara vez se encuentra en un drama español.

En una obra en la que se señalan todos los tipos de amor -el del padre, el del hijo, el del hermano- el que resulta más ardiente es el amor de mujer. La primera esposa de Lopo da Silva muere al ser abandonada por su marido e Isabel sufre un aletargamiento cuando supone a Samuel muerto. El amor se muestra ligado a la muerte y esta al personaje de Esther que agoniza silente a la manera de las damas de los dramas románticos españoles: *La conjuración de Venecia, año de 1310* de Francisco Martínez de la Rosa, *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch o *Adolfo* de Fulgencio Benítez y Torres. El dramaturgo evita aunar el final con la muerte trágica concluyendo la obra descargando el peso de la justicia sobre el maligno Lopo da Silva y permitiendo la unión de la pareja de enamorados. Este providencial desenlace, utópico en el caso español donde el final debe manifestar “la imposibilidad de alcanzar lo deseado” (Ballesteros 2003: 41), sí que resulta habitual en otros dramas románticos portugueses como en *O alcaide de Faro* de Joaquim da Costa Cascais, en *O astrologo* de João

d'Andrade Corvo o en *Egas Moniz* también de José da Silva Mendes Leal Júnior.

En el otro eje temático del drama, el conflicto religioso, sí que se encuentran semejanzas entre los frailes al servicio de la Inquisición en *Os dous renegados*, dibujados como seres perversos y sin sentimientos, y el confesor del rey, Froilán, en *Carlos II, el Hechizado*, personaje en el que Antonio Gil y Zárate reúne un gran conjunto de vilezas: libidinosidad, lascivia, mezquindad y ambición, con la intención de polemizar sobre la Iglesia en unas fechas muy cercanas a la desamortización eclesiástica de Mendizábal (Ribao 2004: 173). Según la trama argumental de *Os dous renegados*, el rey don Manuel no desea perseguir a los judíos ni aplicarles la pena de muerte en la hoguera y es su inquisidor general y confesor, Fray Jorge Vogado, quien le instiga a ello. De la misma manera, Carlos II en el drama de Antonio Gil y Zárate, se ve impelido por su confesor a otorgar potestad a la Inquisición llegando incluso a abandonar en sus garras a una hija suya fruto de una relación de juventud. La religión como elemento diferenciador para designar un enemigo del pueblo fue una temática muy utilizada para reforzar la identidad nacional portuguesa tras la Revolución de Septiembre de 1836, tal y como se puede reconocer en *O cativo de Fez* de António Joaquim da Silva Abranches, en *O alcaide de Faro* de Joaquim da Costa Cascais o en *O astrologo* de João d'Andrade Corvo. En España aparece como tejido argumental la expulsión de los musulmanes del país en *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch y en *La morisca de Alajuar* de Ángel Saavedra, duque de Rivas; mientras que se pueden encontrar expresiones de desprecio hacia la religión judía como la que Manuel Bretón de los Herreros pone en boca del Cid en el drama *Vellido Dolfos*: “ruines como judíos” (Bretón 1839: 233).

El drama *Os dous renegados* se distribuye en cinco actos precedidos, a semejanza con el drama español *El trovador* de Antonio García Gutiérrez, por un título significativo de la esencia de la escena: Acto I *A leitura da Bíblia*, Acto II *O Noivado*, Acto III *O Julgamento*, Acto IV *Um por outro* y Acto V *O Ressuscitado*. Estos encabezamientos están acompañados de citas textuales extraídas por José da Silva Mendes Leal Júnior de la biblia, de los textos de Metastasio *Demofonte* y *Artaserse*, de *El espejo de la muerte* de Carlos Bundeto y de los poemas *Henriada* de Voltaire y *Odisea* de Homero.

Los actos tercero y cuarto están divididos en dos cuadros resultando un total de siete escenografías detalladas por el autor en las

didascalias que los preceden. Acto I, Cuadro I, casa del judío Simeão: “A casa do Judeu Simeão, simples mas acuradamente mobiliada” (Leal 1839: 5); Acto II, Cuadro II, casa de Pero Gonçalves: “Grande e magnifico salao em casa de Pero Gonçalves. Portas lateraes. Portas ao fundo. Alguns criados se occupam em dispor cadeiras, tamborettes... Tudo parece em movimento. São tres horas da tarde” (Leal 1839: 35); Acto III, Cuadro III, convento de los Dominicos de Lisboa: “Um subterraneo no convento de S. Domingos de Lisboa. Aos lados portas chapeadas de ferro das quaes sam practicaveis duas á direita e uma á esquerda do espectador” (Leal 1839: 59); Acto III, Cuadro IV, sala de los juzgados:

A Salla do Julgamento, armada de negro. Ao fundo um estrado sobre o qual está uma meza cuberta tambem de negro, em roda assentos rasos para os Inquisidores, e, no topo, cadeira de espaldas para o Inquisidor principal, ao lados do estrado tocheiros com grossos brandoes de cera amarella accesos. A’ esquerda da grande meza está, no extremo do estrado, o Notário da Inquisição tendo diante de si outra meza pequena, e sobre esta vários pergaminhos em ordem (Leal 1839: 79).

Acto IV, Cuadro V, dormitorio de Isabel en casa de Lopo da Silva:

O quarto de Isabel em casa de Lopo da Silva. Duas portas lateraes. As paredes cubertas de tapeçarias. Os moveis e armação devem de ser magníficos, segundo a epocha. Isabel está sentada n’um tamborete, defronte um espelho de mediana grandeza, com larga moldura lavrada e dourada, ao lado sobre uma pequena mesa, de pés torneados, uma caixinha com joias. Leonor, de pé, juncto d’ella arrajando-lhe os cabellos, que tem espalhados sobre as costas, e formando-lhe o penteado. Isabel está vestida magnificamente. Ao erguer do panno dous pagens tem vindo collocar sobre uma mesa duas serpentinas douradas com vellas accesas (Leal 1839: 95).

Acto IV, Cuadro VI, capilla subterrânea en casa de Lopo da Silva:

A Capella subterranea. Ao fundo, altar um pouco arruinado, e sobranceiro a este um retabulo com a imagem da Virgem, em parte, desbotado pela humidade, uma arcada divide a scena, de modo que deixa gosar distinctamente o fundo. Ao lado esquerdo do altar, mas no mesmo plano um corredor abobadado e escuro, que leva ao interior. Do mesmo lado mais ao meio da scena, outro corredor igual ao primeiro. Uma lampada de bronze pende da abobada em frente do altar. A scena é fracamente allumeada. Um tumulo singello, e simples á direita do altar, e sobre este um capacete, uma

espada, e um escudo. Uma muralha, ennegrecida pelo tempo, fecha a scena d'este lado: por entre as fendas das pedras veem-se alguns musgos dos que gera humidade. Um aspecto de abandono e tristeza se manifesta por toda a scena. No centro da abobada se vê um largo tubo (Leal 1839: 117).

Acto V, Cuadro VII, capilla subterránea en casa de Lopo da Silva dos meses más tarde:

A mesma decoração do sexto quadro. Unicamente a entrada do primeiro corredor é substituída por um tumulto negro sem ornatos: vêse-lhe na frente uma caveira encrusada com um punhal em relevo branco. O tubo, mencionado no quadro antecedente, serve agora como de uma especie de claraboia para dar ao subterraneo uma luz fruxa, mas bastante a gosar-se distintamente a scena. Têm passado dous meses (Leal 1839: 131).

Prácticamente todos los cuadros son escenas íntimas, oscuras y sombrías según se describe en la iluminación de la escena que propone José da Silva Mendes Leal Júnior. La chancillería del tercer acto estaría alumbrada con los rescoldos de antorchas de cera amarilla, el dormitorio de Isabel del quinto cuadro con velas doradas, una lámpara de bronce pendida de la bóveda iluminaría pobremente la capilla subterránea en el sexto cuadro, mientras que en el siguiente y último cuadro séptimo la luz provendría de una claraboya (Leal 1839: 79, 95, 117, 131). Esta penumbra aparece recurrentemente en los dramas románticos españoles para recrear escenas nocturnas -desde festividades hasta encuentros en panteones- o para crear atmósferas de ensueño como en la segunda parte de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (Gies 1990: 9). Asimismo, la elección de dos ambientes de clausura -la prisión en el convento de S. Domingos de Lisboa y la capilla subterránea- son símbolos románticos del enterramiento en vida (Peers 1967: 321).

Como contrapunto a esta sordidez en el segundo cuadro se muestra con gran esplendor la boda frustrada entre Isabel y Samuel con gran número de personajes y movimientos actorales coreografiados, habituales en los dramas románticos (Ruiz 1996: 314). En este acto se hace alusión al magnífico vestuario del protagonista y de los invitados, mientras que las únicas referencias al atuendo de Isabel se encuentran en los cuadros quinto y séptimo (Leal 1839: 95, 131). Al final del drama Isabel viste conforme al modelo de dama romántica a imitación de las cantantes de ópera italiana quienes, cuando quieren mostrar su turbación, se presentan indefectiblemente vestidas de blanco y con el

cabello suelto (Simón 1984: 176): “está Isabel de vestidos brancos, e cabelos soltos” (Leal 1839: 131). Esta imagen de languidez se repite en el vestuario que presentan las protagonistas femeninas de los dramas españoles *La conjuración de Venecia, año de 1310* de Francisco Martínez de la Rosa o *La corte del Buen Retiro* de Patricio de la Escosura. Además de las explicaciones de cómo ha de ser la escenografía, la iluminación y el vestuario, José da Silva Mendes Leal Júnior contempla frecuentemente en sus acotaciones directrices actorales.

Es en el quinto acto donde mejor se reconoce la espectacularidad romántica con los efectos especiales que simulan rayos y truenos tormentosos y la música. Preciso es destacar que no resulta habitual que un drama esté acompañado por un único momento musical ya que, por ejemplo, en otras obras del autor su presencia es mucho más prolifera. En *Egas Moniz* con música de Joaquim Casimiro Júnior (1862) existen cinco intervenciones y en *O templo de Salomao* con música de Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1849), veinte. En general, aunque el grado y forma de la presencia de la música en las obras teatrales depende de las exigencias del dramaturgo y de cómo los compositores interpreten las directrices dramáticas para transformarlas en música, se aprecia que en los dramas portugueses las intervenciones musicales son mayores en cuanto a duración y número que en los dramas españoles que suelen tener un máximo de tres. Esta diferencia cuantitativa se justifica por los entreactos que se emplean en los teatros portugueses para amenizar los cambios de escenografía y restaurar la atención del público, cuestión que se elude en el ámbito español.

Por lo tanto, se infiere que el requerimiento excepcional de José da Silva Mendes Leal Júnior de una única pieza musical en el conjunto del texto de *Os dous renegados* responde a la necesidad de enfatizar el momento de máxima intensidad dramática. La primera escena del quinto acto principia de la siguiente manera:

(No fundo, sentada sobre os degraus do altar, está Isabel de vestidos brancos, e cabelos soltos. Tem nas mãos uma harpa em que preludiva. A' frente da scena, Lopo de olhos espantados, aterrado pelo susto, e pelos remorsos. Ao erguer do panno ouvese o trovão rolando imminente, e a luz dos relâmpagos penetrando pelo tubo acima dicto.)

LOPO: Ah! (vendo o relâmpago) é a luz das chammas infernaes!
(ouvindo o trovão é o bramir dos demonios da vingança! (ouve

um preludio de harpa.) Sempre estes sons, mais teriveis ainda que os da tormenta... Sempre estes sons espedaçadores... (com agonía). Vai a cantar a sua xacara favorita!... e eu que não tenho forças para a fazer calar!... Pobre Isabel!

ISABEL canta a xacara seguinte, con voz melancólica, e espedaçadora, de modo que deixe ouvir distintamente as palabras.

XACARA

Nobre donzel, Dom Gutterres,
 Dom Gutterres, o infanção,
 A gentil, donosa moura
 Alma deu e coração;
 E por lograla se fez
 Infiel, sendo Christão

Mas em breve, arrependido,
 Porque o Demonio o tentava,
 Por amores de Christã
 Antiga affeição trocava,
 E, co'a esposa innocentinha,
 Pae e mae assassinava.

Porem, quando a virgen leva
 Ao altar o condenado,
 Da vingança estalla o raio,
 Ergue o inferno horrivel brado:
 Morte e afronta ao assassino
 Morte e afronta ao renegado!

(Leal 1839: 131-132).

La *Xacara* (Osternold 184-185-) es una pieza para voz con acompañamiento de arpa, elección instrumental muy acertada desde el punto de vista del contexto histórico además de resultar acorde con la estética visual de la escena y de la protagonista. Esta intervención es una falsa diégesis ya que, aunque fuera interpretada, por exigencias dramáticas, dentro de la escena por la actriz Carlota Talassi en el papel de Isabel cantando e imitando tocar un arpa, el sonido del instrumento acompañante provendría del exterior del escenario. Los actores y actrices tenían la obligación, cuando no supieran interpretar algún instrumento que la escena requiriese, de emular la forma de tocar: "Sempre que o Actor tem de tocar em scena algum instrumento, cuja execução ignora, e que por essa causa é suprido por um Instrumentista (occulto convenientemente), deve elle Comediante imitar todos os

movimientos do tocador" (*O Dramático* 1844: 61 citado en Gonçalves 2012: 62).

El momento dramático donde tiene lugar la intervención musical se desenvuelve de la siguiente manera. Desde que Lopo apuñaló a Samuel, Isabel está retenida por su marido en la capilla subterránea y se ha dejado morir en vida. Únicamente, desde un estado ausente y alejado de la realidad, canta repetidamente la *Xacara* cuya letra reproduce, en otros personajes y otros tiempos, la infamia cometida por su marido. Es la venganza de Isabel hacia Lopo al recordarle que es un asesino y un cobarde por haber renegado de su religión en dos ocasiones: la primera para contraer nupcias con Esther a quien posteriormente abandonó, y la segunda para casarse con ella después de haber acusado y entregado a su rival a la Inquisición. Lopo repite los últimos versos como si fueran su condena: "Morte e afronta ao assassino / Morte e afronta ao renegado!" (Leal 1839: 133).

La belleza de la melodía actúa como contrapunto al mensaje sórdido que acompaña. La estructura de la pieza se divide en cinco partes: una breve introducción instrumental que previene al personaje de Lopo de que Isabel va a cantar de nuevo, dos pasajes de voz con acompañamiento que se corresponden con las dos primeras estrofas, un *recitativo* que la actriz canta a solo con la letra de la tercera estrofa y otra repetición más de esta última estrofa de nuevo con acompañamiento. Aunque las dos primeras estrofas resultan melódica y armónicamente prácticamente iguales, se distingue una diferencia en el acompañamiento de la segunda al proponer el compositor figuras atresilladas enfrentadas a la melodía de subdivisión binaria. Esta contraposición rítmica crea en el espectador cierta inquietud acorde con el significado del texto literario que acompaña.

La relación entre los versos de las dos primeras estrofas y las frases musicales es muy equilibrada destinándose una frase musical de ocho compases para cada par de versos. La musicalización de la letra no siempre se realiza siguiendo una prosodia silábica lo que dificulta la interpretación. La melodía, profusa en ornamentos, se mueve por grados conjuntos en un registro cómodo para una actriz, presentando únicamente un salto de octava justa ascendente y otro de quinta justa descendente para destacar el aspecto conclusivo de la melodía. Todo el material musical que acompaña a estas dos primeras estrofas está armonizado sobre la tonalidad principal de la pieza, *la menor*, con alguna breve modulación a su relativo mayor. Esta sencillez armónica

y melódica dentro de una métrica cuaternaria y un *tempo Andante* aportan verisimilitud a la escena simulando que el personaje de Isabel lo único que es capaz de hacer de manera consciente es repetir esta música como si fuera una tonada popular, aunque su estilo se aleja de este registro asimilándose más al *bel canto* de la ópera italiana. Sin embargo, el *recitativo* empleado para la tercera estrofa no resulta tan acorde dramáticamente. La dificultad de sus numerosas cadencias, que implican una gran pericia interpretativa más propia de una cantante que de una actriz, y su estilo plenamente romántico, desvincula la música con el siglo XV donde se desarrolla la trama. Tras este paréntesis desacertado, la intervención musical recupera su sentido dramático con la réplica de la tercera estrofa con acompañamiento instrumental, a modo de gran proceso cadencial, donde los dos últimos versos que más tarde duplica Lopo en su texto se reiteran precipitando el final e incidiendo en el estado de ánimo del personaje: “Morte e afronta ao assassino / Morte e afronta ao renegado! / ao renegado! / ao renegado!” (Osternold 184-185-).

Esta intervención musical instaura una atmósfera a medio camino entre el mundo de los vivos y el de los muertos a la vez que somete a un juicio privado los delitos de Lopo da Silva. Contribuye a recrear una estética puramente romántica del lugar y realza la figura etérea de Isabel quien, con su voz, transporta al espectador a un estado de placidez contrastante con el significado de los versos que acompaña y con la tortura que provoca en su marido. El autor da a entender que Isabel canta la *Xacara* en cada ocasión en la que recupera momentáneamente la lucidez, de manera que Lopo escucha su condena insistentemente durante su encierro en la capilla subterránea. Es la revancha femenina en forma de música.

Dentro del conjunto de dramas románticos españoles se encuentra un caso similar de venganza musical, la *Canción de Zulima*, en *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch¹. Ambos dramas poseen una única intervención musical localizada en el momento de mayor intensidad dramática de la obra y emplean la

¹ La música para esta obra, según el catálogo realizado por Pagán y Vicente (1997: 268), estaría compuesta por Ramón Carnicer, pero la partitura manuscrita que debería custodiarse en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid está desaparecida al menos desde 1986. Sí que se encuentra una versión editada de la partitura en los fondos de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid sin firmar por lo que, aunque se puede aseverar que la música es la compuesta para *Los amantes de Teruel*, no es posible ratificar la autoría de Ramón Carnicer (Barba 2013: 266).

misma formación, voz con acompañamiento de arpa. Según la anotación del manuscrito “Bravo” se deduce que la actriz que interpretaba el papel de Zulima, Catalina Bravo, cantaría también esta pieza, que no requiere gran virtuosismo interpretativo ya que está escrita en un registro cómodo para una voz femenina media (Hartzenbusch 1846). Y gracias a otro apunte del mismo manuscrito “cantan dentro” se infiere que tanto la voz como el arpa estarían situados fuera del campo visual del espectador, tal y como lo requiere la dramaturgia, ya que en el entorno agreste de la escena no se podría justificar la presencia del instrumento (Hartzenbusch 1846)². A pesar de que la intervención musical se lleve a cabo desde fuera de las tablas es diegética ya que repercute de manera directa en las emociones del personaje que la percibe. Marcilla refleja los sentimientos que le produce escuchar la voz de la venganza de tal manera que se podría inferir que es la música la que une a los personajes en la escena recreada en el imaginario del público.

Desde el punto de vista argumental la intervención musical acontece al inaugurarse el cuarto acto. Marsilla ha sido retenido por los esbirros de Zulima para que no llegue a tiempo a Teruel y pueda impedir la boda entre Isabel y don Rodrigo de Azagra. Mientras el protagonista permanece atado a un árbol se escucha el sonido de la campana de la iglesia anunciando el comienzo de la ceremonia de matrimonio que pone término al plazo que tenía Marsilla para enriquecerse y conseguir la mano de Isabel. En ese momento canta Zulima saboreando su venganza: “Ni ciencia ni caudales / ni el mando ni el amor / placeres dan cabales: / hay un placer mayor. / Postrar a sus enemigos / su dicha deshacer, / ser de su mal testigo, / ¿este sí que es placer!” (*Canción de Zulima*).

Juan Eugenio Hartzenbusch asigna textualmente al personaje de Zulima cierta peligrosidad asociada a su origen oriental: “Mira que es poco prudente / burlar a tu soberana / que tiene sangre africana, / y ama y odia fácilmente” (Hartzenbusch 1836: 98), que musicalmente se expresa según las sonoridades que los oídos europeos asociaban con Oriente en el siglo XIX (Scot 1998: 300). Frecuentemente, Oriente se

² Se conservan tres manuscritos de la obra en cinco actos de Hartzenbusch fechados en 1836, 1841 y 1846 respectivamente. Posteriormente, en 1849, el autor redujo el drama a cuatro actos que es la versión editada que ha llegado hasta nuestros días. La intervención musical únicamente se recoge en las versiones de cinco actos del drama, es decir, en los manuscritos, por lo que se ha elegido el último para referenciar.

identifica con el erotismo y lo sensual, a la vez que se considera un puente con el cante jondo español (Palacios 2021: 73). Esta concepción de la música oriental constituida desde Occidente se refleja en la pieza a partir de elementos propios del repertorio alhambrista (Sobrino 1996): presencia del intervalo de segunda aumentada en el discurso melódico, empleo de tetracordos descendentes vinculados a la cadencia andaluza, tonalidad de *la* menor con alternancia al modo mayor y utilización de floreos. A su vez, la obra coincide con la *Xacara* de *Os dous renegados* en la presencia de gestos musicales heredados de la ópera italiana.

Esta amalgama musical aporta frivolidad al resentimiento de unos versos en los que Juan Eugenio Hartzenbusch convoca la pasión, la venganza, la lujuria y el erotismo del personaje de Zulima. El canto es el despecho de la sultana por haber sido rechazada por Marsilla. Desde perspectivas opuestas, ya que mientras Zulima se mantiene en una posición de poder Isabel es rehén de su esposo, ambas composiciones musicales refuerzan la dramaturgia siendo sus melodías vehículos transmisores de la *vendetta*.

La recepción

Las primeras sensaciones que inspiró *Os dous renegados* quedaron reflejadas en una extensa reseña publicada tras el estreno donde, tras elogiar el drama y a su joven autor, se señalaron algunos aspectos no tan convenientes. Según el crítico, al primer acto, a pesar de su ingeniosa exposición de los hechos y su buena recreación, le sobraban las dos últimas escenas por resultar redundantes. En el segundo acto, sin defecto dramático destacable, el articulista hubiera agradecido el empleo de sinónimos que hubieran enriquecido el vocabulario. En su opinión, el tercer acto perdió interés al retrasar tanto el interrogatorio al que se somete a Simeão, mientras que el cuarto fue el mejor de todos con su final pleno de acción, belleza y efectos románticos. En el quinto acto considera que hay lances admirables mas señala como negativo el exceso de apartes burlescos del paje que interrumpen y distraen del monólogo de Lopo, y la *Xacara*. Sobre la intervención musical solamente vierte juicios negativos. Critica su excesiva duración y estima que debería haber sido interrumpida porque no resulta verosímil que una mujer dolida sea capaz de encadenar un discurso de ideas tan prolongado. Reprueba asimismo la falta de coherencia de la pieza musical con el contexto dramático ya que las cadencias empleadas en el recitativo son totalmente modernas:

No 5º ha lances admiráveis; mas a chacara pareceu-nos demasiadamente prolixa, e pensamos que não deveria acabar no seu fim, mas ser interrompida, porque não é verisimil, que uma doida siga per tanto tempo um fiar de ideas, e as remete concertadamente. A musica não é má até ao *porém*... mas d'ahi em diante é totalmente imprópria de chácara, e contradictoria com o tempo a que o drama se refere: no tal *-porém-* começa um *recitativo*, o que é um verdadeiro anachronismo e seguem se depois cadencias no gosto moderno, havendo até uma *volata -nem que fora modinha de Schiopta*: a musica simples, monótona, e sentimental é que á chacara compete, (o que bem se vê nas que a tradição nos há conservado) e não essas mudanças de tom que estão a mostrar artifício aonde tudo deve ser natural (*O Elenco* 15 de julio de 1839).

Asimismo, el crítico hace referencia a la escasa calidad interpretativa musical de la actriz Carlota Talassi y sugiere que Emille Doux debería haberla sustituido por una corista del Teatro Sao Carlos para evitarle desempeñar un oficio en el que no está versada. Manifiesta el cronista que Carlota Talassi desafinó, cantó fuera de tono la repetición y que el acompañante continuó sin transportar el arpeggio de manera que hubiera podido disimular o, al menos, no hacer tan evidente el error de la actriz:

A chacara não produz bom effeito cantada pela Sr.^a Talassi: é para sentir que a esta grande actriz, cujo officio não é cantar, se deve o desempenho d'uma cousa, que muito bem podia ser cometida a qualquer outra pessoa, assim era mais fácil ao Sr, Doux, ajustar uma Corista de S. Carlos, ou outra qualquer curiosa, para ir cantar a chácara. A Sr.^a Tallasi, tal vez em consequencia de perturbação desafinou um pouco, e o acompanhador continuou sem ao menos transportar o arpejo, disfarçando assim aquelle transtorno (*O Elenco* 15 de julio de 1839).

Respecto a su actuación dando vida al personaje de Isabel todo fueron elogios, los mismos que recibió el señor Epiphanio encarnando el papel de Samuel. Destacó notablemente la interpretación del señor Ventura en el personaje de Lopo ya que sobre su rostro vio desfilan un enorme juego expresivo que abarcó un amplio abanico emocional: el remordimiento, los celos, el amor burlado y la desesperación (*O Elenco* 15 de julio de 1839).

Unos meses después se pudo leer en los medios escritos otra publicación referida a la calidad interpretativa de algunos componentes del elenco. El papel de Simeão estaba repartido entre los señores

Victorino y Matta y la prensa se inclina por la actuación del primero. Al señor Matta, al que reconocen su valía actoral en otros papeles y en otras obras, le recomiendan que, en el tercer acto, cuando maldice a su hijo Samuel por renegar de su condición de judío, sea más solemne, que trabaje con la efectividad de la voz, pero sin llegar a gritar como un ave rapaz. Sobre la interpretación de la actriz Carlota Talassi, quien tan buenas actuaciones les ha regalado, comentan que durante el cuarto acto miraba más al público que a sus compañeros de escena restándole verisimilitud a la interpretación (*Jornal do Conservatório* 15 de diciembre de 1839).

En este mismo medio se reveló la opinión de los miembros del tribunal que juzgó la conveniencia de premiar el drama en el concurso dramático del Conservatorio Real de Lisboa. Los señores del jurado Augusto Frederico de Castilho, Sebastiao Xavier Botelho y Joaquim Larcher plasmaron sus impresiones en el *Jornal do Conservatório* en el que analizaron la obra desde tres perspectivas: la literaria, la dramática y la histórica. Literariamente apreciaron la riqueza de lenguaje señalando, sin embargo, los descuidos gramaticales y la abundancia de galicismos. Desde el punto de vista dramático valoraron gratamente las pasiones vivas y verdaderas, la claridad en la exposición argumental, la belleza de los finales de actos, la perfecta disposición de los efectos escénicos y el respeto y la delicadeza a la hora de tratar cuestiones morales, religiosas y políticas. En cambio, la escena donde participaba el rey D. Manuel no resultó de su agrado considerándola fría y superflua. Desde la vertiente histórica, como ya se ha comentado previamente, se criticó el anacronismo de situar el tribunal de la Inquisición durante el mandato de este monarca (*Jornal do Conservatório* 26 de enero de 1840).

Las sombras apuntadas desde la prensa no erosionaron el mérito de la primera pieza teatral de José da Silva Mendes Leal Júnior; y las luces encumbraron la obra como referente romántico. Con motivo del estreno de *O homem da mascara negra* se cuestionó si el drama alcanzaría la calidad dramática de *Os dous renegados*: “Pareceu-nos que o drama não chega a ter o merecimento de seu irmão mais velho, *Os dous renegados*” (*Jornal do Conservatório* 8 de marzo de 1840: 112-113).

Os dous renegados de José da Silva Mendes Leal Júnior con música de Mathias Jacob Osternold se repuso en cuarenta ocasiones, aval de su buena recepción: en el año teatral de 1839 los días 10, 11, 14, 16, 18, 21, 23, 24, 25, 28 y 30 de julio; 1, 4, 13, 15 y 18 de agosto;

10 y 12 de septiembre; 17, 19, 21, 24 y 26 de noviembre y 8 y 31 de diciembre; en 1840 el 29 de marzo, el 31 de mayo y los días 26 y 29 de diciembre; en 1841 el 2 y 6 de mayo, 1 de agosto, 4 de septiembre y 2 de octubre; en 1842 el 17 de abril, 19 de mayo y 12 de junio; y en 1843 el 29 y 30 de abril y el 24 de agosto (Santos & Vasconcelos 2007).

Conclusiones

La primera obra dramática de José da Silva Mendes Leal Júnior fue todo un éxito por resultar premiada por el Jurado Dramático del Conservatorio Real de Lisboa en 1839, por sus cuarenta reposiciones, por la calurosa acogida del público y por las buenas críticas que recibió desde una prensa que tiempo después aún cuestionaba si los nuevos estrenos del dramaturgo estarían a la altura de *Os dous renegados*. La música también cosechó su propio éxito como lo acredita el hecho de que una versión reducida para su comercialización e interpretación en el ámbito doméstico fuera editada y publicada por la Sociedade Redactora do Semanario Harmônico. Esta versión para piano y canto se conserva en la Biblioteca Nacional de Portugal y se presenta, anexa a este trabajo, una transcripción de la partitura.

Os dous renegados, sin ser catalogado por el autor como un drama histórico, emplea como telón de fondo ciertas características en los personajes y las acciones que ambientan la obra en épocas anteriores y sustentan las pasiones románticas. Sí que se engloba en esta corriente, tanto portuguesa como española, mas con ciertas licencias, de la misma manera que la música que lo acompaña no responde a los patrones formales, armónicos, melódicos, expresivos o texturales del Romanticismo musical, pero presenta influencias del *bel canto* propio de la ópera italiana que inundaba los teatros españoles y portugueses decimonónicos.

Existe una indudable relación entre el tipo de escena y la *Xacara* compuesta por el maestro Mathias Jacob Osternold en cuanto a la recreación del ambiente, su funcionalidad incriminatoria desde el contrapunto de una bella melodía, la adecuación al carácter del personaje y su ubicación dentro del conjunto del drama. Sin embargo, hay que mostrar conformidad con la crítica emitida en la prensa sobre la falta de coherencia de la pieza musical, sobre todo en el *recitativo*, con el contexto dramático.

Una gran diferencia en la recepción por los medios escritos es que los portugueses emitían largas y fundamentadas críticas sobre el

estilo de las obras musicales y su pertinencia en el conjunto dramático, mientras que en España, más allá de señalar que los dramas estaban acompañados por música, no se otorgaba mayor trascendencia a este elemento escénico por considerar estas intervenciones musicales obras menores.

La ubicación de un único momento musical dentro de una pieza teatral interpretado por dos actrices que por mandato del dramaturgo enfatizan sus emociones musicalizando sus textos permite equiparar *Os dous renegados* con el drama español *Los amantes de Teruel*, si bien en este último el estilo musical de la composición resulta más acorde con el contexto dramático. Se puede concluir que ambas intervenciones musicales tienen una funcionalidad dramática común: vehicular desde la feminidad la venganza o la condena psicológica.

Bibliografía

- Asquerino, Eusebio (1866): "Vizconde d'Almeida Garrett y José María da Silva Mendez Leal", *La América*, n. 13, pp. 7-8.
- Ballesteros Dorado, Ana Isabel (2003): *Espacios del drama romántico español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Barba Dávalos, Marina (2013): *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*. *Cartelera teatral romántica (1834-1844)*, [tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid].
- Bretón de los Herreros, Manuel (1839): *Vellido Dolfos*, Madrid, Repullés.
- Canción de Zulima*, (s. f.), Madrid, Bernabé Carrafa.
- Cartas españolas*. (10 de noviembre de 1831).
- Cavaco, Suzana (2018): "Mendes Leal na revista *A América* (1868-1871): o jornalista entre a política e a maçonaria", *Actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*, Universidade do Porto, Asociación de Historiadores de la Comunicación, pp. 785-799.
- Casimiro Júnior, Joaquim (1862): *Egas Moniz*, Música manuscrita. Partitura [16 f.] 220 x 288 mm. Biblioteca Nacional de Portugal: M. M. 37 / 1 y M. M. 45 / 11; Archivo del Teatro Nacional Doña Maria II: F.11.

- Gies, David Thatcher (1990): "Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia", *Hispanic Review*, n. 58, pp. 1-17.
- Gonçalves, Isabel Maria Dias Novais (2012): *A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)*, [tesis doctoral, Universidade Nova de Lisboa].
- Gonçalves, Isabel Maria Dias Novais (2016): "A Música Teatral ao serviço do esclarecimento e da afirmação nacional: regra ou exceção no contexto da reforma teatral liberal portuguesa? - Uma reflexão em volta do drama histórico O Alcaide de Faro, de Costa Cascais com música de Santos Pinto (Lisboa, Teatro D. Maria II, 1848)", *Atas do Congresso Internacional Música, Cultura e Identidade no bicentenário da elevação do Brasil a Reino Unido*, Lisboa, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira (Caravelas) - CESEM NOVA FCSH, pp. 195-209.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio (1836): *Los amantes de Teruel*, Madrid, Imprenta de D. José María Repullés.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio (1846): *Los amantes de Teruel*, Manuscrito [26]h; [30]h; [23]h; [33]h; [18]h; 21 x 15 cm. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: TEA 1-7-5, c.
- Jornal do Conservatório*. (15 de diciembre de 1839).
- Jornal do Conservatório*. (29 de diciembre de 1839).
- Jornal do Conservatório*. (26 de enero de 1840).
- Jornal do Conservatório*. (16 de febrero de 1840).
- Jornal do Conservatório*. (8 de marzo de 1840).
- Jornal do Conservatório*. (17 de mayo de 1840).
- La Época*. (23 de agosto de 1886).
- La Revista Española*. (22 de noviembre de 1833).
- La Unión*. (11 de enero de 1884).
- Leal Júnior, José da Silva Mendes (1839): *Os dous renegados*, Lisboa, Tipographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis.
- Montes, Beatriz (1997): "La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid", *Revista de Musicología. Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología: La*

- investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones I*, n. 20, pp. 467-478.
- O Elenco*. (15 de Julio de 1839).
- Oliva, César / Torres Monreal, Francisco (2003): *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- Osternold, Mathias Jacob (184- 185-): *Xacara*, (s. l.), Sociedade Redactora do Semanario Harmonico.
- Ovilo y Otero, Manuel (ed.) (1883): "Don José da Silva Mendes Leal", *Escenas contemporáneas. Revista bibliográfica*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, n. 3, p. 104.
- Pagán, Víctor / Vicente, Alfonso de (1997): *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*, Madrid, Editorial Alpuerto, Fundación Caja Madrid.
- Palacios, María (2021): "Flores, fragancias y perfumes en la crítica musical de Adolfo Salazar: música moderna y nueva masculinidad en los felices años veinte", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 34, pp. 57-81.
- Peers, Allison (1967): *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos.
- Pinto, Francisco António Norberto dos Santos (1849): *O templo de Salomao*, Música manuscrita. Partitura [7 f.] 217 x 296 mm. Biblioteca Nacional de Portugal: M. M. 293 / 10.
- Ribao Pereira, Montserrat (2004): "El poder y la tiranía en Carlos II el Hechizado, de A. Gil y Zárate", *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 7, pp. 163-184.
- Romero Ortiz, Antonio (1869): "Mendes Leal", *Revista Contemporánea*, 12, pp. 321-361.
- Ruiz Ramón, Francisco (1996): *El teatro del siglo XIX. Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra.
- Santos, Ana Clara (2018): "Pour une histoire du spectacle portugais au XIXe siècle: répertoires de théâtre et médiation culturelle luso-française", *Synergies Portugal*, 6, pp. 37-46.
- Santos, Ana Clara / Vasconcelos, Ana Isabel (2007): *Repertório teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Scout, Derek B (1998): "Orientalism and Music Style", *The Musical Quarterly*, 82 (2), pp. 300-335.

- Simón Palmer, María del Carmen (1984): "Ecos románticos en la prensa de la época", *Romanticismo*, n. 2, pp. 175-179.
- Sobrino, Ramón (1999): "El alhambrismo en la música española hasta la época de Manuel de Falla", en Louis Jambou (ed.), *Manuel de Falla. Latinité et Universalité. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996. Collection Musiques/Écritures*, París, Université Paris X, pp. 33-46.
- Vasconcelos, Ana Isabel (1997): "O drama histórico contemporaneo de Garrett: teorias dramáticas", *Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa*, n. 14, pp. 85-103. <http://hdl.handle.net/10400.2/4306>
- Vieira, Ernesto (1900): *Diccionario biographico de musicos portugueses*, Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.

Xacara

para voz con acompañamiento de piano forte en el drama
Os dous renegados puesta en música por
Mathias Jacob Osternold

Andante

Canto

Piano

No bre don zel

Dom Gut ter res Dom Gut ter res o in fim cito

a gen til do no za mou ra al ma deu e co ra çao

a gen til do no za mou ra al ma deu e co ra

çao e por lo gra la se fez in fi el sen do Chris

tao si in fi el sen do Chris tao Mas em bre ve

ir - re - pen - di - do porque o De - mo - si - o o ten - ta -

- va pelo a - mor d' - u - ma Chris - ta an - tga af - fei - ça - o tro -

- ca - va pelo a - mor d' - u - ma Chris - ta an -

- si - ga af - fei - ça - o tro - ca - va e co' - a es - po - za in - no - cen -

- si - nha Pae e Mai as - sas - si - na - va Pa - e e

Recitativo
Mai as - sas - si - na - va Po - rem quando a vir - gem le - va ao altar o con - dem -

- na - do da vin - gan - ca es - tal - la, o -

- na - do so Ergue o in - fer - no hor - ri - vel bra - do mor - te e af -

- fron - tu no as - sas - si - no mor - te e af - fron - ta ao re - ne - ga - do Po -

- rem quan - do a Vir - gem le - va ao al - tur o con - dem - na - do da vin -

- gan - ca es - tal - la, o ra - lo Er - gue o in - fer - no hor - ri - vel

bra - do mor - te e af - fron - ta ao as - sas - si - no mor - te e af - fron - ta ao re - ne -

- ga - do mor - te, af - fron - ta ao as - sa - si - no mor - te, af - fron - ta ao re - ne -

- ga do ao re - ne -

- ga do