

«MI ARPA...ESPOSA MÍA»: LOS SIGNOS ACÚSTICOS NO-VERBALES EN EL TEATRO DE ÁNGEL GUIMERÁ. INSTRUMENTOS MUSICALES

Maridés Soler
Universidad de Trier

RESUMEN

Las relaciones entre literatura y música se desarrollan bajo diversos aspectos, sobre todo en el teatro, donde además de los signos verbales se añaden los visuales, acústicos, quinésicos y proxémicos. La presencia de signos musicales en el teatro guimeraniano tiene lugar bajo diferentes formas, ya sea como ópera, zarzuela, incidencias musicales, bailes, canciones populares y artísticas así como también a través del uso y la función teatral de distintos instrumentos musicales, sobre los que versará este estudio. Normalmente, fuera de contadas ocasiones, estos instrumentos no se utilizarán con finalidad musical, sino que servirán, entre otras funciones, como decoración, atrezzo, evocación de recuerdos personales, apoyo de proclamaciones y acciones bélicas e incluso su sonido se tomará como punto de referencia para indicar distancias, sobre todo fuera del escenario a fin de ampliar el espacio teatral.

PALABRAS CLAVE: instrumentos musicales [en la lit.], teatro catalán, teatro musical catalán, semiótica, Ángel Guimerá.

ABSTRACT

The relations between literature and music present several aspects, especially in the theatre where verbal, visual, acoustic, kinesic and proxemic signs are added in. The presence of music signs in Guimerá's theatre appears under diverse forms, either as opera, zarzuela, music incidences, folk-dances, folksongs and art-songs or through the use and function of different music instruments, about which this article will deal. Normally, except in few occasions, these instruments will not be played with musical aim, but they will be used –among other functions– as decoration, props, evocation of personal remembrances, support of proclamations and war actions, and their sound will often serve as a point of reference in order to suggest distances, especially off-scene to enlarge thus the theatrical space.

KEY WORDS: music instruments [in the lit.], Catalan theatre, Catalan musical theater, semiotic, Ángel Guimerá.



1. EL TEATRO MUSICAL DE ÁNGEL GUIMERÁ

Con nueve años Ángel Guimerá y Jorge (Santa Cruz de Tenerife 1845-Barcelona 1925) abandonó con sus padres las Canarias para trasladarse a Cataluña, de donde su padre era oriundo, y, aunque estuvo siempre en contacto con sus parientes tinerfeños (Miracle 1958: 86), no visitó nunca más las islas¹. En la Cataluña de su época rumoreaba una efervescencia de renacimiento catalanista y, si bien Guimerá era de habla materna castellana, pronto se insertó completamente en la vida cultural del país hasta llegar a ser el dramaturgo catalán más importante de su época e incluso se podría afirmar que, si antes de Guimerá no había teatro catalán a nivel internacional, después de él, no ha existido ningún otro autor de su talla. Sus obras fueron representadas en los teatros más prestigiosos del mundo y en vida se le comparó a Shakespeare (Soler 2012b); el 1904 fue candidato al Premio Nobel y el 1913 se barajó su nombre de nuevo como posible candidato.

Sus primeras obras se alinean en la corriente romántica de temas históricos o pseudo-históricos catalanes, sobre todo medievales. Más tarde se dedicó a temas costumbristas rurales o marítimos como *Tierra baja* y *La hija del mar*, con los que obtuvo un gran éxito internacional, sobre todo con las representaciones de la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Sin embargo, a partir del 1888 se establece el *Modernisme* en las tablas catalanas significando un cambio radical en la dramaturgia, que se mantuvo en voga hasta aproximadamente el 1910. El teatro musical catalán se esforzó entonces de apartarse de la influencia de las zarzuelas castellanas y se orientó más hacia la música wagneriana, que contaba con muchos admiradores en Cataluña. Así el teatro tendía a presentar un «espectáculo total», donde se reuniesen todas las artes: música (también popular), cantos, bailes y escenografía, és a dir la lexis, l'òpsis y la melos de los prerrafaelitas (Cerdà 1981: 20). Aunque la mayoría de los críticos no consideran a Guimerá como modernista, ya desde el principio, mostró especial interés en introducir música en sus piezas y a partir del 1900, sobre todo en *La santa espina* (1906), su única comedia, acopló todos los signos teatrales necesarios para producir un «espectáculo total».

No se sabe con certeza si Guimerá tocaba algún instrumento o tenía preferencia por un determinado estilo musical, aunque más bien parece que no, como se puede deducir de una carta del 15-X-1894 al empresario Francesc Casanovas: «No entiendo nada de este arte tan elevado [...] Repito que no entiendo nada, encontrándome sólo al nivel de la música cuando ésta tiene un sabor marcadamente popular»² (Guimerá 1978: 1476). Lo que sí es indiscutible, es que en su teatro se encuentra una gran presencia de signos musicales, ya sea en las obras, que ya a priori estaban escritas como óperas (*Euda d'Uriac*, *Titaina*, *La loca*), ya sea con música incidental (*La santa espina*, *La reina vieja*, *Las monjas de san Amante*)

¹ Tres meses antes de morir comentó a un periodista: «No olvido nunca que nací en Tenerife, y siempre que se ofrece, proclamo muy alto que soy tan isleño como Galdós» (Miracle 1958: 86).

² Guimerá escribió muchos textos para sardanas (*La santa espina*, *Las hojas secas*, *La sardana de las monjas*).



sin contar que casi la mayoría de sus piezas están salpicadas con cantos y bailes, en gran parte populares. Mientras escribía una obra, ya buscaba contacto con los compositores más famosos de la época para que se la musicaran; en la misma carta a Casanovas, citada más arriba, continua: «se puede hacer el libreto de cualquiera de mis obras que dé lugar para situaciones musicales. [...] *El hijo del rey* me parece que también posee mucha fuerza para lucirse con la música³». Aunque Guimerá procuraba influir a menudo en los compositores con muchos detalles sobre qué clase de música, en qué lugar y, si tenía que ser suave o estruendosa, al final estaba siempre dispuesto a ceder, ya sea alargando o acortando los textos o les dejaba completamente mano libre, como por ejemplo en una carta a Morera del 10-XI-1906 le comunica: «Allí donde me digáis que va bien música, es allí donde digo: Está muy bien» (Guimerá 1978: 1509). Quizás para documentar su interés por la música y a la vez compensar su falta de conocimientos musicales, los instrumentos desempeñan un gran protagonismo en todas sus obras, puesto que la mayoría de ellos adquirieron otras funciones que la de ser simplemente musicados.

Las óperas, para las que, ya de entrada o a posteriori, Guimerá escribió el libreto, no obtuvieron éxito, pero sus dramas inspiraron a compositores extranjeros: *Tierra baja* fue musicada por dos compositores: uno francés, Fernand Le Borne (*La catalane*) y otro alemán, Eugen d'Albert (*Tiefland*); esta última figura todavía a menudo en los carteleras alemanas, siendo la ópera más representativa del Verismo alemán. También *La hija del mar* sirvió de base para dos óperas, una alemana (*Liebesketten*) del mismo compositor de *Tiefland* y otra italiana (*La nereide*) de Ulisse Trovati. Para celebrar el primer centenario de *Mar y cielo*, en 1988 la compañía teatral barcelonesa Dagoll Dagom estrenó un musical homónimo, que obtuvo un gran éxito e incluso fue llevado a las tablas de la Opernhaus de Halle/S. en las temporadas de los años 2006-07 y 2007-2008.

2. MÚSICA Y TEATRO

A diferencia de un texto dramático, el hecho teatral –con excepción de la pantomina, que ya de entrada se reduce simplemente a signos no-verbales– está formado por signos verbales y no-verbales, que le confieren así una dimensión visual y acústica que no está presente en el texto escrito. Uno de los signos no-verbales más representativos es la música, la cual en determinadas situaciones adquirirá incluso un significado más importante que el lenguaje. La música como signo teatral puede inscribirse en todos los géneros y formas teatrales y a menudo se halla representada, práctica o simbólicamente, por instrumentos musicales, los cuales aparecen ya sea

³ Todas las citas y títulos de las obras han sido traducidas del catalán por la autora de este artículo, ya que no existe ninguna edición de las *Obres completes* de Guimerá en castellano.





como signos verbales (en el texto principal o secundario⁴) quinésicos y acústicos, ya sea como parte del espacio teatral. Las funciones «prácticas» de la música se pueden convertir también en funciones «simbólicas», por ejemplo un sonido de cuerno evoca una cacería, una marcha fúnebre, un entierro, y a veces ambas funciones aparecen juntas en simbiosis. De aquí que los signos musicales se encuentran por ello en posición de actuar como signos teatrales para significar secuencias de situaciones sociales (Fischer-Lichte 1983: 176). La diferencia entre teatro hablado y teatro musical reside en que el proceso teatral del primero puede desarrollarse sin música sin mermar su significado, ya que la música en principio no es «necesaria» y, si se utiliza, desempeña un «elemento» significativo bien delimitado (Fischer-Lichte 1983: 249 nota 384), mientras que en el teatro musical le faltaría su dimensión expresiva principal.

La música como signo teatral se puede producir bajo tres formas: la que es tocada por un actor en el escenario o por los músicos de la orquesta en el foso o por los técnicos fuera de escena. A su vez el contacto de un actor con los signos musicales tiene lugar ya sea cantando, tocando o simulando tocar un instrumento. Francès (1972: 299) ha observado con acierto el parentesco entre el esquema rítmico y melódico y los esquemas gestuales, que acompañan el comportamiento de los actores, como uno de los elementos fundamentales del lenguaje expresivo de la música. Este significado se basa en códigos culturales, por lo que de ningún modo tienen un valor universal, por ejemplo en nuestra cultura los sonidos altos se interpretan como claros y alegres mientras que los bajos como serios, lóbregos y tristes, mientras que en otras culturas, por ejemplo la árabe, tienen una connotación contraria (Fischer-Lichte, 1983: 173).

Como ya hemos visto más arriba, la música viene representada en el escenario bajo diferentes signos, que en muchas ocasiones denotarán las posibilidades de un significado no-verbal en el desarrollo de la acción. También los ruidos forman parte de los signos no-verbales, pero a diferencia de la música, estos ya de entrada denotan exactamente la causa concreta de su origen, mientras que la música designa más bien una procedencia abstracta. Este estudio se centrará solamente en los instrumentos musicales que tengan un cierto protagonismo o desempeñen una función «práctica» o «simbólica» dentro de la obra, siendo tocados únicamente por actores o actrices y no músicos profesionales en ocasión de una fiesta al margen de la acción, dejando aparte las interacciones entre el signo musical y el verbal, ya sea para acompañar una canción, un baile o simplemente una pequeña incidencia musical.

3. INSTRUMENTOS MUSICALES

Guimerá recurre con frecuencia a signos musicales mediante instrumentos para introducir un mensaje no-verbal (funciones, signos y simbolismo) detallando exactamente cuáles, cuándo, dónde y cómo se tienen que utilizar, ya sea en las

⁴ Ingarden (1972: 221) distingue entre texto principal, es decir los signos verbales insertados en los diálogos, y texto secundario, en las acotaciones.

acotaciones (texto secundario), ya sea en los diálogos (texto principal). Esto es importante para la lectura de un drama, pero para el espectador sobra cualquier aclaración complementaria, ya que los puede ver en las tablas y en la mayoría de los casos también escucharlos. Los instrumentos, que aparecen en el teatro guimeraniano, se pueden clasificar en las siguientes categorías en cuanto a su morfología⁵:

-arpa	-cascabel	-corneta	-dulzaina	-tamborín
-bocina	-cencerro	-cornetín	-flauta	-trompeta
-campanilla	-címbal	-cuerno	-guitarra	-viola
-caracola	-clarín	-cuerno	-piano	-violín
-caramillo	-clarinete	-marino	-tambor	

A su vez, según su mecanismo, se podrán catalogar en:

- viento: bocina (se utiliza como sinónimo de cuerno), caramillo, clarín, clarinete, cuerno, cuerno marino (típico de los pueblos marinos), corneta, cornetín, caracola (se utiliza como sinónimo de cuerno marino), dulzaina, flauta, trompeta.
- cuerda: arpa, guitarra, viola, violín.
- teclado: piano.
- percusión: campanilla, cascabeles, cencerro, címbalo, tamborín, tambor.

Como ya se puede observar a primera vista, predominan los instrumentos de viento y, en menor cantidad, los de percusión y cuerda, debido sobre todo a que la mayoría de las obras tienen un contenido histórico-bélico. A pesar de que algunas piezas están situadas en escenarios orientales y tienen lugar bailes explícitamente con mujeres moras, Guimerá no prescribe nunca la presencia de instrumentos exóticos de aquellos países⁶.

Por regla general, Guimerá indicará en el texto principal o en el secundario el uso de un solo instrumento para una determinada situación, que se tocará o no; a veces concurrirán dos o más instrumentos lo que por su interrelación permitirá presentar a la vez una connotación diferente, ya sea correlacionando, ya sea entrando en diálogo e incluso discordando. Así para denotar alegría concurrirán la trompeta, el arpa y el címbalo: «Gualbes: si el rey muestra alegría [...] las trompetas suenen a los cuatro vientos, arpas y címbalos alaben a los desposados [...] pero si se muestra severo, ningún clamor; no suene ni tan sólo un instrumento» (Guimerá 1975: 654).

Los instrumentos musicales presentan un mensaje doble: a nivel objetivo, el instrumento en sí es un significante con todas sus denotaciones y connotaciones, a nivel subjetivo, a través de su uso puede connotar en cada actuación una expresividad

⁵ No se incluyen las campanas, que por su extensión ocuparían demasiado espacio.

⁶ En *Liebesketten*, la versión operística alemana de *La hija del mar*, el compositor d'Albert recurre a melodías orientales a través de solos de violín, juego de timbres (Glockenspiel) y celesta a fin de realzar el origen exótico de la protagonista.



diferente de acuerdo con el comportamiento del actor. Como veremos más abajo, la finalidad primaria de estos signos musicales no será la música propiamente dicha, sino su significado o simbolismo dentro del contexto de la obra. Así la música no es aquí un arte autónomo, sino que se halla siempre en correlación con una situación social y un género musical.

4. FUNCIÓN

La música define y a la vez subraya el papel que los actores representan, por ejemplo indicará si un personaje se halla en un estado de ánimo alegre o deprimido o denotará de un modo no-verbal una acción psíquica (sentimientos, pensamientos), que no se captaría sin ella. El significado de la música tiene lugar principalmente a nivel subjetivo (Fischer-Lichte 1983: 177), si bien sus diferentes funciones se hallan estrechamente entrelazadas con el desarrollo de la acción, con los personajes o con un ambiente específico conferido por un instrumento determinado. Por regla general, existe una correlación entre una situación social y un instrumento musical, cuyas funciones constituyen unos significados mediante simples acordes o con su mera presencia. Estos significados no-verbales hacen referencia automáticamente a los caracteres, estado de ánimo, humor, emoción y quinesia de los protagonistas, al espacio teatral, a un lugar determinado, a objetos, a sucesos, a una situación o actividad y también a una idea (Fischer-Lichte 1983: 172).

El uso de la música se desarrolla siempre bajo funciones determinadas, las cuales se refieren al contexto de otros signos (Fischer-Lichte 1983: 172). En el teatro guimeraniano la música instrumental, como acompañamiento, procederá en primera línea del foso de la orquesta, mientras que en el escenario desempeñará generalmente un papel secundario unido a otra función; en algunas ocasiones, un actor o actores tocarán efectivamente alguna melodía para acompañar una canción o un baile, si bien a menudo solo se hablará de música sin llegar a tocarla o simplemente se oír fuera del escenario. En general, los instrumentos predilectos y aptos para una obra teatral serán los que sean más fáciles de musicar y también de transportar, por ejemplo el caramillo (Guimerá 1978: 528; 721; 726), la flauta (Guimerá 1978: 826), la guitarra, cuyo rasgueo melódico sirve para acompañar el camino de los vendedores (Guimerá 1978: 1006) o la viola, que en realidad no aparece en escena y que Peret se niega a tocarla, ya que ha subido de categoría social en el palacio y no quiere «rebajarse» a ser un simple músico⁷, por lo que solo se menciona en el «texto principal» (Guimerá 1978: 865). La mayoría de los instrumentos no requerirán de ningún o escasos conocimientos musicales para arrancar algunas notas, lo que permite muy bien su incorporación en una obra, donde un actor puede tocarlos sin ser profesional.

⁷ En la Edad Media y hasta finales del s. XVIII, los músicos de la corte no gozaban de gran prestigio siendo considerados como simples «servidores» y a menudo iban incluso uniformados.



En cuanto a la interacción entre el instrumento y el actor, que por regla general no es músico, se pueden producir diferentes relaciones mediante la quinesia y proxemia del actor: a menudo solo mimará como si efectivamente lo tocara, si bien el signo musical participará activamente en el desarrollo de la acción; en otras ocasiones, el actor arrancará solo algunos acordes tímidos o la función del signo musical se limitará simplemente a ser la de un atrezzo o decoración, ya sea como signo de un medio social determinado, por ejemplo un piano, denotará clase media alta burguesa y una guitarra, un ambiente artístico, bohemio o popular, ya sea para indicar otras denotaciones, por ejemplo para caracterizar a un personaje. En caso de ser necesario tener que tocarlo, por ejemplo para que alguien cante o baile, el actor podrá ser un músico profesional en el escenario o en el foso y en la actualidad la música podrá ser también producida por técnicos mediáticos detrás del escenario.

Guimerá entrelaza la presencia, la función y el simbolismo de los instrumentos con los diálogos y/o las acciones de los actores. A excepción del piano, los demás instrumentos son fácilmente transportables y acompañarán sin problemas la actuación de los personajes adaptándose perfectamente a su quinesia. Las funciones de los instrumentos del teatro guimeriano son múltiples y se pueden estudiar bajo los siguientes aspectos:

4.1 ANTROPOMORFISMO

De entrada, el arpa presenta una connotación bíblica (David) y normalmente se la asocia con un medio social culto y refinado. Por su forma y altura puede interpretarse simbólicamente como la de una persona humana estilizada (mujer), puesto que permite abrazarla físicamente. En *Judit de Welp*, cuyo tiempo diegético está situado en la Edad Media, se utiliza una arpa relativamente pequeña, típica de aquella época, que tenía una altura como máximo de 75 cms; para tocarla se sostenía en las rodillas, se podía transportar fácilmente e incluso sacarla del escenario sin gran esfuerzo. En esta pieza se utiliza bajo dos significados: en primer lugar, como instrumento musical, por ejemplo, mientras Gisembert la afina, arranca sonidos muy suaves, sobre los que la reina comenta: «Esta noche el arpa no me place» (Guimerá 1975: 116), y en segundo lugar, como símbolo emocional, cuando Gisembert exclama mientras se acerca al instrumento: «Mi arpa, yo a tí sí que te quiero, esposa mía» y, a continuación, pasa a asociar cada cuerda con una connotación sentimental: «esa cuerda es el placer, esa la queja, todas las cuerdas en conjunto es la humanidad» (Guimerá 1975: 124).

En *En el corazón de la noche* encontraremos de nuevo otro signo instrumental relacionado con el sentimiento de un personaje. El afecto, que Quirze, un pastor, sentía hacia la mujer amada, lo transferirá no como en el caso anterior a una arpa debido a su forma, sino que aquí será la melodía de un caramillo, la que le recordará a «su mujer». El pastor expresaba su amor a su enamorada a través de los trinos de su caramillo, que ella no entendía y se burlaba de él de tal manera hasta llegar a tirar el instrumento al suelo. Ante esa «blasfemia» el enamorado, desconsolado, reaccionó apartándose de su «mujer», quien fue sustituida desde aquel mismo momento por el caramillo (Guimerá 1978: 725).



4.2 METONIMIA

Un instrumento representa no tan solo el objeto en sí mismo, sino que también denota indirectamente al músico que lo toca. De acuerdo con esa convención corriente en círculos musicales, los organizadores de una fiesta popular de *El Pólvora* (el título ya indica la actividad revolucionaria del protagonista) a la hora de repartirse los músicos para alojarlos en sus casas, los nombrarán por sus instrumentos: el flauta, el clarinete, el violín o el cornetín, por ejemplo: «Tú, Vileta, alojarás al clarinete» (Guimerá 1975: 1278). Esta costumbre, en sí usual, se convertirá en un signo cómico cuando el «flauta», a quien no le gusta ser llamado por su instrumento, cada vez, que es nombrado así, corregirá recordando que se llama Joan Lladons (Guimerá 1975: 1278). Aquí ningún instrumento aparecerá en escena, sino que todos son sustituidos por el signo verbal.

4.3 OFICIO

La vestidura de los actores denota ya de entrada el papel determinado que representarán, lo que Fischer-Lichte (1983: 186) denomina el signo de la «aparición exterior». Desde la Edad Media los cascabeles se utilizan como elemento de los trajes para bailes populares y también como signo de los bufones. Una indumentaria extravagante abigarrada junto con el gorro típico serán de entrada los signos exteriores de un bufón, cuyos pasos y cabriolas irán acompañados por el tintineo de los cascabeles. Fischer-Lichte (1983: 159) distingue entre atrezzo y decoración, por ejemplo los cascabeles serán un elemento de decoración del vestido mientras Bernadot lo lleve puesto (Guimerá 1975: 256), pero, cuando al cabo de muchos años el rey, que lo ignoraba, lo reconoce como a su hijo, le hace quitar en seguida los ropajes. Estos se hallan todavía en el suelo, ahora como atrezzo, puesto que ya no forman parte del traje de bufón (Fischer-Lichte 1983: 151) y, cuando el rey tropieza con ellos, el sonar de los cascabeles despertará una connotación dramática, que le recordarán la desgraciada situación de su hijo (Guimerá 1975: 295). En el «texto principal», un noble recurre al signo verbal de los cascabeles para humillar a Bernadot de su pasado juglaresco, a lo que este le responde con agudeza: «No necesitáis el ropaje para ser bufón. Sois modesto: incluso cuando habláis, oigo los cascabeles» (Guimerá, 1975: 298).

4.4 ASOCIACIONES

Un signo acústico puede correlacionar una situación diegética actual con una anterior, por ejemplo una melodía de un instrumento connota un lugar, una época o una actividad determinada, por lo que a nivel subjetivo se evocan recuerdos personales asociados con ellos. En *el corazón de la noche*, Georgeta no se acuerda si sus padres, fallecidos cuando ella era pequeña, eran pastores, pero en su corazón conserva los



signos acústicos del caramillo y tamborín⁸, típicos de aquel oficio, por lo que, al oír aquellos sonidos, los asocia con ellos estableciéndose así una correlación entre un género musical y una situación determinada: «han venido a mi pensamiento aires de caramillo y un sonido de tamborín, que son los únicos que quedaron aquí dentro [...] sentí en el corazón como un redoble de tamborín (Guimerá 1978: 520).

4.5 DECORACIÓN

Como hemos visto más arriba, Fischer-Lichte (1983: 145-55) distingue entre decoración y atrezzo, si bien no siempre resulta fácil de establecer una clara línea entre ambos conceptos: como decoración, un signo formará parte del decorado o del vestido; como atrezzo, adquirirá una función. A través de las acciones de los actores, los elementos decorativos se convertirán en atrezzo, por ejemplo, cuando hemos estudiado el arpa, al principio esta se encuentra apoyada en la pared como signo de decoración (Guimerá 1975: 114), pero más tarde, cuando Gisembert la coge en sus brazos (id. 124), la apoya en sus rodillas arrancándole unos sonidos y la nombra su esposa, se convertirá entonces en atrezzo. De entrada, el espectador no sabrá todavía qué protagonismo va a representar el arpa, por lo que al principio la considera como símbolo de una corte medieval ilustrada; en *Cerca de la tierra*, un piano, como decoración, presidirá el escenario por lo que primero se puede interpretar como signo de bienestar y lujo (Guimerá 1978: 54) esperando que quizás más tarde tenga lugar un concierto. Sin embargo, no será ese el caso, sino que Rafael se paseará indolentemente por el escenario cantando a media voz; más tarde, con una mano tocará solo de pasada algunas teclas como pasatiempo sin ya cantar⁹; y en *Las monjas de San Amante*, unos cuernos de caza junto con una antorcha y unas armas colgarán de la pared como decoración en el castillo señorial de Venafur como signo de las actividades propias de un castillo feudal de la Edad Media (Guimerá 1978: 863).

4.6 AMBIENTE

Un espacio viene determinado no tan solo por signos visuales, sino también por acústicos, los cuales connotan automáticamente un lugar o situación determinada, por ejemplo un paso doble taurino se asociará con una corrida de toros, un caramillo, con un pastor y un cuerno, con la caza. Muchos de los dramas guimeranianos están situados en ambientes rurales y en dos ocasiones los signos musicales de un instrumento campestre contribuirán a confirmar este espacio, por ejemplo un cencerro, instrumento típico de alta montaña,

⁸ Típica de la música popular catalana es la combinación de caramillo y tamborín tocados por un solo músico.

⁹ En caso de que hubiese cantado simultáneamente, hubiese tenido lugar lo que Fischer-Lichte (1983: 180) denomina «adaptador», es decir, el gesto de una mano para acompañar otra actividad, por ejemplo, en ese caso, cantar.



convocará a los obreros a entrar o salir de la fábrica (Guimerá 1978: 234); Guimerá pone así en contraste dos mundos que de entrada ya chocan entre sí: por una parte, pone de manifiesto la incipiente industrialización textil de un pueblo de alta montaña, donde un molino se ha transformado en una fábrica, y, por la otra, la impotencia de los molineros para frenar la destrucción de sus estructuras rurales. Otro instrumento popular de viento es la dulzaina, que según las acotaciones se tiene que tocar suavemente para definir el carácter y la postura de un profeta a la vez que confronta la música cortesana con la rural, es decir los nobles palaciegos frente a los discípulos del profeta, la mayoría campesinos. Sorprendidos los cortesanos ante ese instrumento para ellos hasta entonces desconocido, uno comentará: «¿Qué instrumentos más extraños!», a lo que otro noble responderá: «Son de la Montaña» (Guimerá 1978: 464). Como hemos visto más arriba en el apartado *Asociaciones*, el simple sonido de un caramillo y un tamborín bastarán para despertar en Georgeta el recuerdo de sus padres, quienes reviven de nuevo en una casa de la alta montaña: «debían ser pastores; no lo sé [...] y el día que entré en esa casa sentí en el corazón un sonido de tamborín» (Guimerá 1978: 520).

4.7 FIESTA, JOLGORIO, BURLA

Los signos musicales añaden una nota no-verbal a los personajes o a la acción connotando a la vez alegría o tristeza; normalmente para demostraciones festivas correlacionan más de un instrumento para aumentar el efecto jocoso. Los instrumentos más adecuados para denotar alegría serán los más estrepitosos, por ejemplo en *El alma muerta* serán en primer lugar las trompetas, que tendrán que sonar a los cuatro vientos para anunciar el matrimonio del rey (Guimerá 1975: 654); en *El camino del sol*, Kir Miqueli ordenará que, cuando él levante la copa, resuenen clarines por todas partes, a lo que las campanas responderán doblando a fiesta (Guimerá 1975: 1024); una función del cencerro –instrumento típico del costumbrismo popular poco utilizado para uso musical–, será la de hacer una cerrada, cuya finalidad se halla completamente apartada de un signo musical: cuando por la noche Pere Màrtir baja a escondidas de una ventana después de una cita con su ex-novia, los marineros le esperan abajo haciendo sonar los cencerros a fin de ponerle en ridículo (Guimerá 1975: 512); para señalar la inminente llegada de la comitiva real de *La reina vieja* empieza a oírse primero música ligera, la cual irá aumentando de tono hasta que todo el seguimiento se encuentre en el escenario (Guimerá 1978: 1072), mientras que la música alegre con que finaliza el cuadro segundo se transformará paulatinamente en armonía de rezo como anuncio del próximo fin de la reina (Guimerá 1978:1078).

4.8 Uso UTILITARIO

La campanilla pertenece al grupo de instrumentos de percusión, que no requiere de ningún conocimiento musical para tocarla; en la mayoría de los casos, su función se reduce a un uso utilitario, ya sea para llamar a alguien, para reclamar la atención,



por ejemplo de un auditorio, ya sea como sustituto del timbre de una puerta. En el teatro guimeraniano encontramos dos clases de funciones: la una, como objeto portátil encima de una mesa, para solicitar la presencia de los nobles o servidores (Guimerá 1975: 269;512) y la otra, como campanilla de la puerta, antecesora de los timbres eléctricos, si bien en otras ocasiones, Guimerá ya en las acotaciones menciona el timbre. En *La farsa* utiliza a menudo el sonido persistente de la campanilla para indicar la insistencia y frecuencia de las visitas, que un maestro, candidato a las elecciones, recibe en su piso particular (Guimerá 1978: 806; 809; 834; 836).

4.9 USO INADECUADO

En dos ocasiones encontramos una función obsoleta de un instrumento musical; en ambas se trata de un caramillo, el cual no requiere de ningún conocimiento especial para tocarlo y quizás por su pequeño formato permite mejor maltratarlo. Debido a ese uso inadecuado tales escenas podrían denotar signos cómicos, cuando en realidad, quizás como contraste, tienen lugar en un contexto dramático. En *el corazón de la noche*, Georgeta da un golpe al caramillo, que toca Tomasot para que cese de tocarlo y la escuche (Guimerá 1978: 517); como signo grotesco para contribuir a una escena fantasmagórica nocturna con brujos y brujas, parodia de un aquelarre, en *La santa espina* las brujas tocarán redobles destemplados de tambores (Guimerá 1978: 1009-11; 1031-32) y en *Por derecho divino*, como hemos visto más arriba, la enamorada de Quirze será quien tirará el caramillo de este al suelo.

4.10 USO MUSICAL

Como ya hemos visto anteriormente, las funciones de los instrumentos musicales son más o menos secundarias, si bien el instrumento en sí incorpora cierto protagonismo o simbolismo en el desarrollo de la acción, por ejemplo, el arpa o el caramillo representarán una función simbólica como mujer amada. Al levantarse el telón del segundo acto de *Judit de Welp*, Gisembert estará tocando, más o menos profesionalmente, el arpa en el fondo del escenario y así también terminará la escena séptima, cuando abandona el escenario con aquella arrancando a la vez algunas notas (Guimerá 1975: 150;167). Al empezar el primer acto de *Indíbil y Mandonio*, Ornech hace sonar varios toques secos de un cuerno marino o caracola: se trata de una nueva música para bailar en corro, que la enseña a sus compatriotas ilergetes y que, según Guimerá, sería la antecesora de la sardana (Guimerá 1975: 1130), un signo de cultura catalana, que sin más significantes se reconoce ya de antemano.

4.11 PROCLAMACIÓN

Los instrumentos de viento más estrepitosos (clarín, cuerno, trompeta, bocina, corneta) son los más idóneos para realzar o anunciar momentos y sucesos festivos o dramáticos comprensibles para todo el mundo. En una carta al compositor Morera,





Guimerá (1978: 1513) le recomienda que «para hacer más efecto al final del segundo acto de *La reina vieja* se tocasen en el escenario clarines o trompetas o lo que sea al estilo de aquellos toques de la caballería tan espeluznantes», y efectivamente serán las trompetas las que anunciarán la llegada inminente de la soberana (Guimerá 1978: 1071) en un pueblo de alta montaña, cuyos habitantes quedarán perplejos ante la llegada pomposa de la comitiva. A menudo los clarines indicarán escenas de batalla, avisarán de la llegada de alguien o proclamarán un suceso memorable, por ejemplo en *El hijo del rey*, los clarines anunciarán que el juglar es nombrado sucesor del rey (Guimerá 1975: 291-92); en *La santa espina*, los toques de clarines indicarán que los magnates del reino de las Abacandarias¹⁰ vienen a buscar al príncipe Arnold para proclamarlo rey (Guimerá 1978: 1033-34); a menudo el toque de un clarín (signo no-verbal) correlacionará con una proclamación de viva voz (signo verbal), por ejemplo en *Andrónica*, Demetri notificará al son de clarines: «Al pueblo se hace saber que hemos resuelto...» (Guimerá 1975: 1039) o más tarde los clarines anunciarán la llegada del emperador, cuyos toques le acompañarán hasta que se haya sentado al trono (Guimerá 1975: 1053-54); en *Jesús de Nazaret*, los clarines advertirán que llevan a Jesús al calvario al mismo tiempo que recalcarán las aclamaciones a favor de Barrabás junto con el arrepentimiento tardío de Judas (Guimerá 1975: 876; 890; 898-99). Guimerá era siempre muy minucioso en detallar exactamente tanto el lenguaje de sus protagonistas como su quinesia, por ejemplo recurrirá a expresiones y lexicología marítima para pescadores o rural para montañeses, y para introducir cierto color local en *Jesús de Nazaret* mencionará explícitamente en el «texto secundario» el signo no-verbal de las trompetas de Jericó, símbolo de los tiempos bíblicos (Guimerá 1975: 808); también la ausencia de un signo musical puede contribuir a realzar un suceso fatal, así por ejemplo, cuando un heraldo proclama la condena a muerte de Mandonio, en las acotaciones Guimerá (1975: 1241) indicará explícitamente: «Ningún clarín anunciador».

4.12 SEÑAL

Para emitir una señal, los instrumentos serán los mismos que en el apartado anterior, a diferencia de que aquí el signo ya habrá sido de antemano convenido y por ello solo comprensible para los iniciados, no siendo necesaria ninguna aclaración complementaria, y a veces se entablará incluso un verdadero diálogo entre diferentes instrumentos. Mientras que el cuerno se asociará en primer lugar con la caza, o como señal de peligro, típico para vigías, los clarines y las trompetas con sus tonos más altos serán los pregoneros de algún suceso esperado: en *El alma muerta*, un toque de clarín será la señal para atacar a los guardias (Guimerá 1975: 705); en *Gala Placidia*, un cuerno anunciará la llegada de la reina al palacio (Guimerá 1975: 33)

¹⁰ En este nombre de un reino ficticio se ha querido ver una indicación críptica de las Canarias ([Abran]can[d]arias) (Soler 2012a: 265 nota 21).

y la de Teudia en *El hijo del rey* (Guimerá 1975: 217-18); un cuerno inesperado dará la orden de virar al navío pirata de Saïd en *Mar y cielo* (Guimerá 1975: 397), lo que sorprenderá a los marineros, quienes de todos modos ejecutarán la orden; en *Indibil y Mandonio*, la señal convenida será que los cuernos, signo inequívoco de los ilergetes, retruenen tres veces para señalar el principio del ataque (Guimerá 1975: 1171;1174) o un peligro inminente (Guimerá 1975: 1202-03) y, mientras los clarines, signo musical de los romanos, se oyen lejos, los ilergetes podrán disfrutar tranquilamente de un respiro, pero, cuando ya resuenan ante las murallas, sabrán que han perdido la batalla (Guimerá 1975: 1233) y un toque largo de clarín indicará que Mandonio es ejecutado (Guimerá 1975: 1243); en *Las monjas de san Amante*, un cuerno denotará la proximidad de gente, que se ha extraviado durante el temporal, por lo que Roger ordenará que se responda de la misma manera desde la cima de la torre de homenaje (Guimerá 1978: 873) y durante las cruzadas se oirá un cuerno lejano, que los campesinos interpretan en seguida que no es un toque como siempre, sino que ahora señala que se tienen que congregarse (Guimerá 1978: 959-60); en *La santa espina*, el sonido de un cuerno será el signo ya sea para retirarse a dormir, ya sea de alarma (Guimerá 1978: 1021;1027); en el «texto principal» de *Por derecho divino*, el rey Hildebrand ordenará que se busque por la ciudad a la misteriosa Elda al toque de trompetas, cuyo sonido representa un signo de poder y de charanga (Guimerá 1978: 693). A veces correlacionarán más de un instrumento para reforzar su mensaje, por ejemplo en *El alma muerta*, las trompetas, arpas y címbalos denotarán una boda feliz o triste (Guimerá 1975: 654) y en *La reina joven*, el redoble de tambores y toques de trompetas tendrán un significado doble: por una parte, proclamarán a los cuatro vientos el estado de sitio de todo el Reino (Guimerá 1978: 439) y, por la otra, a través de ellas se podrá calcular la proximidad o lejanía del ejército enemigo (Guimerá 1978: 439).

4.13 GUERRA

En medio del fragor de una contienda un signo musical desempeñará diversas funciones: por una parte, sus aires marchosos sirven para levantar los ánimos de los combatientes e incitarlos al ataque, por la otra, se utiliza también como signo de comunicación, ya sea en el mismo bando o con la facción contraria. Al final, un signo musical proclamará quién ha conseguido la victoria. En general, Guimerá identificará el cuerno con los habitantes de Cataluña, ya sean ilergetes, godos, cruzados o almogávares, por ejemplo en *Indibil y Mandonio*, el cuerno será el signo de los ilergetes y los clarines, de los romanos; en *El camino del sol*, el cuerno denotará a los almogávares y los clarines, a los griegos (Guimerá 1975: 969; 974; 995; 1024; 1029). Otro instrumento, que por su volumen de sonido, se presta también muy bien para acciones marciales es el tambor, el cual por ejemplo se utiliza para indicar la inminente presencia del ejército enemigo en *La reina joven* (Guimerá 1978: 439) o como parodia en la escena cómica con las brujas de *La santa espina* (Guimerá 1978: 1008-11; 1031-32).



En la concepción espacial del teatro los trasfondos fuera del escenario amplían la distancia, ya sea con signos verbales o no-verbales (Fischer-Lichte 1983: 142-44) y, sobre todo los instrumentos más idóneos para indicar un signo de lejanía o proximidad, serán los clarines y cuernos con sus sonidos estridentes (Guimerá 1975: 540; 544; 899; 1029; 1033-34; 1086). El sonido de un instrumento señala el punto desde donde se toca y esta música indicará el movimiento de su recorrido, ya sea que se va aproximando (Guimerá 1975: 33; 217-18) o alejando (Guimerá 1975: 969; 974; 1029). Del centro del sonido hasta el punto de interés teatral existe un espacio más o menos distante, que algunos críticos lo dividen en dos zonas: el primer plano (escenario) y el fondo (detrás del escenario) (Schafer 1977: 157) y otros, en tres partes: próximo, medio y distante (Leeuwen 1999: 15).

Por motivos prácticos de la dramaturgia, sobre todo antes de la incorporación de los medios visuales en el teatro, las batallas solían tener lugar fuera del escenario por lo que los signos musicales eran los únicos recursos para poner al espectador al corriente del desarrollo de la contienda. Guimerá recurre a menudo a signos musicales para indicar el alejamiento o cercanía de un ejército o simplemente de una persona o grupo: «se oyen muy lejos los tambores y trompetas [...] se oyen más cerca los tambores y trompetas» (Guimerá 1978: 439). Como hemos visto más arriba, además de indicar la distancia, en *Indíbil y Mandonio* se podrá seguir el proceso de la batalla entre los ilergetes y los romanos: la proximidad de los clarines será el signo inequívoco que los ilergetes han sido derrotados (Guimerá 1975: 1131; 1202-03; 1227; 1233; 1241); en las acotaciones el dramaturgo indica exactamente qué signos musicales se tienen que utilizar para indicar el movimiento de avance o retroceso, de tal modo que el espectador puede seguir el desarrollo de la acción fuera del escenario: «se oyen cuernos lejos, que rápidamente se oyen más cerca», «a distancia un cuerno de guerra», «otro cuerno más cerca», «se oye un cuerno lejano» (Guimerá 1975: 1166; 1191-92; 1202) y solo en una ocasión Guimerá prescribe explícitamente que el cuerno suene en el mismo escenario (Guimerá 1975: 1200); al caer el telón final de *El alma es mía*, cornetas anunciarán la partida de Alí Paixá, que se va alejando del centro del escenario (Guimerá 1978: 581); en *Las monjas de san Amante*, un cuerno o bocina (que utiliza como sinónimos) denotarán la llegada de Euda y más tarde su partida (Guimerá 1978: 873; 889; 959); el cuerno, como señal para anunciar el reposo en el castillo del príncipe Arnolt, se oirá repetidamente a diferentes distancias para indicar la magnitud del edificio (Guimerá 1978: 1021); cuando Gisembert marcha con el arpa fuera del escenario se irán perdiendo las notas indicando la distancia del espacio escénico (Guimerá 1975: 165) y en *En el corazón de la noche*, el sonido estridente de un caramillo señala la proximidad y la aparición en escena de Tomasot (Guimerá 1978: 517).

5. CONCLUSIONES

Las funciones de los instrumentos musicales en la obra guimeraniana se pueden resumir en los siguientes puntos:



- 5.1 En primera línea los instrumentos musicales no serán utilizados para producir música, sino que adquirirán otras funciones: el arpa, por su forma, será símbolo de una mujer; los cascabeles denotarán el oficio de bufón; una melodía puede transportar a un determinado lugar o época y conferir así asociaciones del pasado; un piano o un cuerno colgado en la pared pueden servir de decoración; unos sonidos estridentes acompañarán una fiesta, una proclamación o servirán de signo de comunicación ya sea para dar una señal, marcar una distancia o informar del proceso de una contienda.
- 5.2 Con excepción del piano, que sirve prácticamente de decoración y solo se tocan algunas teclas de pasada, todos los demás instrumentos son transportables.
- 5.3 Sobre todo en las obras de tema bélico, que son la mayoría de las tragedias de la primera época de Guimerá, los instrumentos más frecuentes serán los clarines y los cuernos simbolizando cada uno una etnia determinada.
- 5.4 En total aparecen 23 instrumentos, que en general tienen pocas funciones musicales, las cuales serán más bien simbólicas o con un mensaje no-verbal.
- 5.5 Algunos instrumentos no serán tocados nunca ni tampoco aparecerán en escena como tales, sino que serán citados sencillamente como signo verbal ya sea en el texto principal o secundario, por ejemplo como elementos cómicos: el clarinete, el cornetín, el violín y la flauta (Guimerá 1975: 1278) o la viola, que un músico se niega a tocarla por haber ascendido de «clase social» (Guimerá 1978: 865).
- 5.6 Con excepción de las brujas de *La santa espina*, que aparecen como tamboreras como signo cómico y la Georgeta de *En el corazón de la noche*, que enseñó a tocar el caramillo a Tomasot, solo serán hombres, los que harán sonar instrumentos musicales.
- 5.7 Algunos instrumentos solo serán privativos de un drama determinado, donde se utilizarán ya sea para denotar a una persona o a una acción concreta. Por ejemplo, en *El Pólvora*, el clarinete, el cornetín, el violín y la flauta, donde aparecerán solo como signos verbales; en *El alma es mía*, la corneta; en *Jesús que vuelve*, la dulzaina; en *La santa espina*, la guitarra; en *Cerca de la tierra*, el piano; en *En el corazón de la noche*, el tamborín; en *Las monjas de san Amante*, la viola; y en *El hijo del rey*, los cascabeles.
- 5.8 Muchos instrumentos no requieren de ningún o escasos conocimientos musicales para arrancar algunas notas, lo que permite muy bien integrarlos en cualquier obra, ya que los actores y actrices puede tocarlos sin ser músicos.
- 5.9 En algunas ocasiones encontraremos ya sea un uso inadecuado (tirar al suelo el caramillo), ya sea sencillamente el uso utilitario (campanilla).

RECIBIDO: agosto de 2014; ACEPTADO: diciembre de 2014



BIBLIOGRAFIA

- ASTON, Elaine y George SAVONA (1991): *Theatre as Sign-System*, London: Routledge.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1973): *La semiótica como teoría lingüística*, Madrid: Gredos.
- CERDÀ, Maria Àngela (1981): *Els preraphaelites a Catalunya*, Barcelona: Curial.
- ESSLIN, Martin (1987): *The Field of Drama*, London: Methuen.
- FÀBREGAS, Xavier (1971): Àngel Guimerà. *Les dimensions d'un mite*, Barcelona: Ed. 62.
- (1972): *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona: Curial.
- FISCHER-LICHTER, Erika (1983): *Semiotik des Theaters, I. Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Narr.
- , Wolfgang GREISENEGGER y Hans-Ties LEHMANN (eds., 1994): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Tübingen: Narr.
- y Christoph WULF (2004): *Praktiken des Performativen*, 13, 1, München: Oldenburg.
- FRANCES, Robert (1972): *La perception de la musique*, Paris: Vrin.
- GUIMERÀ, Àngel (1975): *Obres completes, 1*, Barcelona: Selecta.
- (1978): *Obres completes, 2*, Barcelona: Selecta.
- INGARDEN, Roman (1972): *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen: Niemeyer.
- KOWZAN, Thadeusz (1975): *Littérature et spectacle*, La Haya: Mouton.
- LEEUEWEN, Theo Van (1999): *Speech, Music, Sound*, London: Macmillan.
- MIRACLE, Josep (1958): *Guimerà*, Barcelona: Aedos.
- SCHAFER, Murray (1977): *The Tuning of the World*, Toronto: McClelland&Steward.
- SCHRAMMER, Helmar (2003): «Ritual und Instrument», en Christel Weiler (ed.), *Szenarien von Theater und Wissenschaft. Festschrift für Erika Fischer-Lichte*, Berlín: Theater der Zeit, 215-224.
- SOLER, Maridés (2012a): «Un somni de festa modernista: «La santa espina» d'Àngel Guimerà», *Zeitschrift für Katalanistik*, 25: 259-281.
- (2012b): «La influència de «Somni d'una nit d'estiu» de William Shakespeare en «La santa espina d'Àngel Guimerà»», *Journal of Catalan Studies*: 29-51. Revista electrònica.
- (2014): «El teatre musical d'Àngel Guimerà», *Revista de llengües y literatures catalana, gallega y vasca*, 19:109-132.
- STEGE, Hugo (1971): *Philologia Musica. Sprachzeichen, Bild und Sache im literarisch-musikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Harfe, Rotte und Fidel*, München: Fink (Münstersche Mittelalter-Schriften, 2).
- VELTRUSKY, Jiri (1964): «Man and Object in the Theater», en Paul Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure, and Style*, Washington: Georgetown University Press, 83-91.

