

SOLEARES TRIANERAS. RECUPERACIÓN DE UNA ZARZUELA DE EMIGDIO MARIANI

SOLEARES TRIANERAS. RECOVERY OF A ZARZUELA BY
EMIGDIO MARIANI

POR MARÍA ISABEL OSUNA LUCENA
Universidad de Sevilla, España

Este trabajo supone el redescubrimiento de una zarzuela, *Soleares Trianeras*, compuesta y estrenada por Emigdio Mariani en 1930, de la que conservo posiblemente la única copia, tanto del libreto como de la música. La obra, anclada en el espacio y tiempo, responde a la tipología de los espectáculos convencionales de la Sevilla más tradicional de su época y más que un interés innovador (todo en ella es conservador), contiene la valía de ser una fuente directa para acercarnos a una parte importante de la mentalidad sevillana del momento, tan localista y lejana de las propuestas musicales más vanguardistas que se desarrollaban en otras ciudades españolas y europeas.

Palabras clave: Música, Mariani, Zarzuela, Sevilla, Triana, Soleares.

This work means the rediscovery of a Spanish light opera, “Soleares trianeras”, composed and released in 1930 by Emigdio Mariani, and I keep which probably is the last remaining copy of both the libretto and the original music. This masterpiece, trapped in space and time, follows the same typology of the most conventional lyric shows of old Seville. Everything in that piece is conservative, so rather than an innovative intention, this piece helps us to get even closer to the mentality Seville people had, considerably far away from musical proposals that were being developed along Spain and Europe.

Keywords: Music, Mariani, Zarzuela, Seville, Triana, Soleares.

1. INTRODUCCIÓN

En el verano de 1995 tuve la suerte de contactar con D. Emigdio Mariani, una de las personalidades más significativas para recomponer la vida musical sevillana de la historia reciente. Entre él y su mujer, Mercedes Mena habían almacenado sus documentos profesionales y sus “tesoros” musicales, junto a los de su padre, en un pequeño armario que me ofrecieron para investigar. Poco a poco fui ordenando parte de los documentos y recurriendo a su memoria que, aunque a sus noventa y cuatro años se mostraba muy mermada y selectiva, seguía siendo muy enriquecedora. Conservaba muchas obras de su padre, partituras que relegué para una investigación posterior, una vez que hubiera completado el análisis de las suyas, que él tan amablemente me enseñaba y comentaba

y que suponían una producción musical muy escasa: unos pocos borradores y apenas algunas obras completas. Con una gran modestia él me señaló:

Yo tengo un grave defecto... y es que nunca he dado demasiada importancia a mis trabajos y casi todo lo he perdido. Además, de las obras que yo consideré más importantes como son las zarzuelas, que estrené casi todas en el teatro de El Duque, no pude guardar copias porque me costaba más el sueldo del copista que lo que yo ganaba por derecho de autor; y... siempre pensé que los originales se conservarían mejor en el propio teatro... ¡quién me iba a decir a mí que todo iba a ser destruido!

De todas las obras la única que conservaba completa, incluidas las particellas orquestales, era *Soleares Trianeras*, de cuyo estreno tenía además algunas reseñas de periódicos. Le pedí fotocopiarla y accedió gustoso, y actualmente es prácticamente la única música que guardamos de él. Ignoro si alguno de sus hijos ha conservado el material documental porque, cuando falleció el 22 de diciembre de ese mismo año, 1995, la familia cambió de domicilio o tal vez se marchó de Sevilla ya que, por más que lo he procurado, no he conseguido volver a contactar con ellos.

Poco podía yo decir del preludio y los cinco números musicales que componían esta zarzuela en un acto, salvo que la música, un tanto austera y bien elaborada, reflejaba un ambiente costumbrista y convencional. Pero afortunadamente a primeros de agosto de 2008 y después de varios años de búsqueda, en una librería de “viejos” encontré el libreto (pienso que también el único que se conserva) que muestra el siguiente título (Figura 1):

Carlos Millán y Juan del Pozo.

SOLEARES TRIANERAS

*Sainete lírico en un acto, dividido en un prólogo y tres cuadros, música del Maestro
EMIGDIO MARIANI.*

Estrenado en el Teatro Cervantes de Sevilla, la noche del 15 de Febrero de 1930.

2. LOS AUTORES

2.1. Los escritores

Mientras preparamos la edición crítica (con la consiguiente ampliación documental) y digitalización de la música para su total recuperación y posterior puesta en escena, sólo podemos decir de Carlos Millán y Juan del Pozo que eran autores noveles, tal como se expresa en las reseñas de los periódicos, y que estrenaron otros dos sainetes: “El que las da las toma”, *sainete en un acto* y “El que mucho abarca”, *ensayo de comedia*, como figura en la última página del libreto de *Soleares Trianeras*. En esta misma fuente se especifican varias obras en preparación: “Sangre Cañí”, *zarzuela en dos actos y tres cuadros*; “Sonatina”, *poesía musical en un acto y cuatro cuadros* y

“Pepe Lui”, *juguete cómico en un acto*¹. Los títulos sugieren temáticas costumbristas y seguramente destinados al entretenimiento y la pura diversión, sin más interés creativo. Más adelante volveremos a este punto.

2.2. El compositor

Sobre Emigdio Mariani sí disponemos de más datos, que ya reseñamos ampliamente en un anterior trabajo publicado en esta misma revista *Laboratorio de Arte*, nº 8, por lo que me limitaré a recordar los aspectos de su biografía directamente relacionados con su dedicación a la música². (Figura 2)

Para empezar diremos que fue uno de los fundadores del Conservatorio de Música, junto con Norberto Almandoz, Ernesto Halffter y Telmo Vela, entre otros, y bajo la tutela de Manuel de Falla. Pero esto es sólo una muestra de una vida totalmente entregada a la música y al arte en general, porque no podemos olvidar su faceta de fotógrafo, cuya relevancia ha sido ampliamente reconocida. A él le gustaba señalar que *la fotografía es sólo mi afición, mi auténtica profesión ha sido siempre la música*

Descendía de familias italianas asentadas en Sevilla durante el siglo XIX, y como él mismo comentaba, su nombre era italiano (S. Emigdio, obispo de Ascoli) le fue asignado por un tío de su padre que era beneficiario de la Catedral y que fue la persona que orientó a su padre hacia la música.

Emigdio nació en Sevilla el 5 de abril de 1901, en la calle Plasencia, en el seno de una familia dedicada a la música, siendo el más pequeño de cuatro hijos: Luis Claudio, José Luis, Josefa y él mismo.

Su padre, Luis Leandro Mariani, ganó por oposición la plaza de 2º organista de la Catedral de Sevilla (sólo un representante del clero podía ocupar el puesto de 1º organista), y al mismo tiempo fue un compositor muy apreciado en ambientes locales y desafortunadamente poco conocido a nivel nacional. Casado D. Luis con Dña. Josefa Piazza, a su vez pianista y miembro de una familia propietaria de una importante fábrica de pianos, desarrollan juntos una fecunda labor en torno a la enseñanza musical.

En 1881 Luis Mariani entró como Presidente de la Sociedad Filarmónica Sevillana (Sociedad de conciertos), fundando en ella una Academia de la que fue Director y Profesor de Piano, Armonía y Composición, y su mujer, Josefa Piazza, una de las profesoras de Piano. En 1894 la Dirección General de Instrucción Pública concedió a dicha Academia la autorización para utilizar el nombre de Conservatorio de Música de Sevilla, y la facultad de que se pudieran revalidar en el Conservatorio de Música de Madrid, en un sólo acto, todos los estudios cursados en ella. De ahí que su hijo Emigdio pueda argumentar su formación musical certificada por este Conservatorio

¹ MILLÁN, Carlos / Del Pozo, Juan, *Soleares trianeras*. Imprenta Antonio Herrera. Sevilla, 1930.

² OSUNALUCENA, María Isabel, “Emigdio Mariani Piazza: Trayectoria personal y artística”, *Laboratorio de Arte*, 8, 1995, pp. 293-320.

En un documento del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en la Sección especial de Estadística en el apartado del Censo general de Establecimientos de Enseñanza e Instituciones culturales pudimos leer:

Observaciones: La “Sociedad Filarmónica Sevillana” se fundó el año 1857 formando una Academia para la enseñanza de la Música con el nombre de “Instituto Provincial de Música”. Esta Sociedad se reorganizó el año 1881, y con el nombre de “Academia Filarmónica” y estableció las enseñanzas de Solfeo, Harmonía, Violín, Violoncello, y Piano.

Tiene, pues, esta Academia 76 años de existencia, siendo la Academia de Música de más antigua fundación en Sevilla. Desde la fecha de la reorganización (1881) ha venido prestando enseñanza hasta el presente, contándose actualmente y desde dicha fecha cincuenta y dos años seguidos de enseñanza musical, además de los cursos comprendidos entre su creación y su reorganización.

El 22 de Enero de 1894, y por la Dirección General de Instrucción Pública, mediante oficio fechado en dicho día, la Academia Filarmónica fue incorporada a la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.

En 1905, en virtud de la reforma de su reglamento, aprobada por el Gobierno Civil, adoptó el nombre de Conservatorio de Música de Sevilla. Academia Filarmónica. Sevilla, 30 de Junio de 1933.

Es interesante anotar el auge que tuvo la música en Sevilla por estas fechas tal como recoge en sus artículos la Dra. Gemma Pérez Zalduondo³.

Pero la formación de Emigdio fue más completa:

Además de Música mi padre quiso que hiciera otros estudios oficiales, por lo que estudié el bachiller y Perito Mercantil, lo que me valió después para desempeñar el cargo de Secretario del Conservatorio de Sevilla ya instituido y ocuparme de la habilitación del profesorado.

Al morir su padre en 1925, Emigdio asumió la dirección de la Academia y las enseñanzas por él impartidas, continuando su labor hasta que en 1933 se crea el actual Conservatorio oficial de Sevilla⁴.

³ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, “Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla entre 1900 y 1936”. *Cuadernos de Música Iberoamericana: Actas del Curso de Musicología Sociedades Musicales en España*. Siglos XIX-XX, 8-9, 2001, pp. 323-335.

– “Apuntes para la evaluación de la actividad de las sociedades musicales en España (1921-25)”. *Anuario Musical*, 51, 1996, pp. 203-216.

– “El auge de la música en Sevilla durante los años veinte”. *Revista de Musicología*, XX, nº 1, 1997, pp. 655-668 (*Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, 1997).

⁴ Para conocer más detalles sobre la creación del Conservatorio de Música de Sevilla, véase la monografía *Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla*, J.M. DE MENA, Madrid 1984.

Después de numerosas vicisitudes en torno a la reglamentación de la enseñanza musical a partir de otra de las instituciones consolidadas⁵, el 25 de noviembre de 1935, Emigdio Mariani fue nombrado Catedrático de Armonía del nuevo y definitivo Conservatorio oficial, situado en la Universidad (C/ Laraña) al carecer de edificio propio, y una vez totalmente constituido ocupó el cargo de Secretario como atestigua el acta siguiente:

En la Universidad de Sevilla a nueve de Noviembre de mil novecientos treinta y cinco, ante el Sr. Director del Conservatorio de Música de Sevilla Don Ernesto Halffter y Escriche, asistido del Catedrático del mismo Centro en funciones de Secretario Don Telmo Vela de la Fuente, comparece el Catedrático del propio Conservatorio Don Emigdio Mariani Piazza, nombrado Secretario del Conservatorio de Música de Sevilla, con la gratificación anual de 500 ptas. en virtud de propuesta formulada por el claustro del referido Conservatorio y Orden ministerial del seis del actual.

Leída por mí, el Catedrático en funciones de Secretario, que suscribe, la referida Orden de nombramiento, el Sr. Director de este Conservatorio de Música, dio posesión al Sr. Catedrático Don Emigdio Mariani Piazza del cargo de Secretario del tan repetido Conservatorio de Música de Sevilla. De todo lo cual, certifico: levantándose la presente acta. (Firman Emigdio Mariani y el "Secretario accidental" Telmo Vela)

Desde entonces desarrolló estas funciones hasta su jubilación en 1971.

Durante varios años, en la década de los treinta, fue Director de la Orquesta de la Universidad, Emigdio Mariani comentaba: *Los componentes solían ser alumnos universitarios que a la vez estudiaban música en el Conservatorio.* Desgraciadamente apenas se conservan datos sobre esta actividad.

Otra ocupación fue el encargo de la crítica musical del periódico *Falange Española* durante los años 1938 hasta el 1944. Las críticas suelen ser muy detalladas aportando ideas personales principalmente relacionadas con la estética y la valoración social de la música.

Pero, de todas sus actividades, sin duda la composición quizás fuera su faceta más desconocida y por la que él sentía una cierta predilección.

Como ya he indicado, es muy escaso el número de obras conservadas y sólo nos detendremos en la obra que nos ocupa *Soleares Trianeras*.

3. ANÁLISIS DE LA OBRA

El título completo es: *SOLEARES TRIANERAS*. Zarzuela en un acto dividido en un prólogo y tres cuadros con libreto de Carlos Millán y Juan del Pozo (sainete lírico) y música de Emigdio Mariani Piazza.

⁵ Paralelamente existía en Sevilla otra Institución que ofrecía unas enseñanzas de Música reglamentadas, que era la Sociedad Económica de Amigos del País. Aunque hubo gran revuelo en los ambientes culturales de la ciudad, finalmente fueron nombrados profesores de ambas instituciones para el nuevo y definitivo centro educativo que ha llegado hasta nuestros días.

Fue estrenada en el Teatro Cervantes de Sevilla la noche del 15 de febrero de 1930, y recibió una gran acogida y buenas críticas, haciéndose hincapié en la juventud de los escritores y el prestigio musical del compositor.

3.1. El género

Sainete lírico y Zarzuela. Bajo estos dos títulos aparece consignada esta obra, libreto y música respectivamente. No vamos a extendernos en profundizar en el significado y desarrollo de estos términos, ampliamente investigados en la actualidad debido al auge que la historia de la música escénica española está adquiriendo, sobre todo a partir de la labor realizada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM) y por Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), que están promoviendo numerosas ediciones críticas y por lo tanto actualizando el patrimonio escénico conservado.

Sólo recordaremos que, en España, la ópera italiana tuvo una evolución muy específica hacia géneros que se mezclaron con las tipologías nacionales. Así pues siempre ha sido representativo de lo español la yuxtaposición de partes cantadas y partes habladas y a lo largo de nuestra historia han ido surgiendo una serie de subgéneros o variantes, acordes con las sociedades de cada momento y con objetivos precisos, bien sea con un interés creativo en el más alto sentido del término, o sencillamente destinados a la diversión y el más puro entretenimiento (lugar que paulatinamente ocuparán otras formas de espectáculos, como el cine o los recitales) para un amplio sector de la población, no especialmente culto.

La fecha en la que se estrena esta obra, 1930 es lo suficientemente avanzada como para recoger una síntesis de toda una trayectoria de auges y caídas, reformas y renovaciones de la música escénica en todas sus acepciones. Por lo tanto no es de extrañar que esta pieza de teatro costumbrista revestida de cierto ambiente lírico-popular signifique la síntesis y cristalización de una forma de espectáculo fácil, asequible y concebido para un éxito instantáneo sin más pretensiones artísticas. Es espectáculo-musical de consumo y en esta obra que nos ocupa encontramos unidas las características de la zarzuela como “género chico” y del sainete como evolución del antiguo entremés.

Emilio Casares expone los elementos que conforman las zarzuelas llamadas “menores”, frente a las “mayores” con dos o tres actos, ya establecidos desde la segunda mitad del siglo XIX⁶:

1. Un sólo acto compuesto por cuatro o cinco números musicales, menos frecuentemente por seis. 2. Menor presencia de números corales y éstos frecuentemente al unísono. 3 Una introducción orquestal acompañada de un número coral uniseccional, frecuentemente en compás de 6/8 o similares. 4. A este número suelen seguir otros tres, cuatro o cinco, definidos por su carácter hispano, con la presencia de ritmos, elementos armónicos y

⁶ CASARES, Emilio / ALONSO, Celsa, *La música española en el S. XIX*. Oviedo, 1995, pp. 79-80

danzas típicamente hispanas. 5. Por lo general, los números son más breves, con una polisecionalidad menos compleja. 6 Es común el uso de la forma de canción estrófica, consistente en repetir distinta letra para una misma frase melódica, algo inusual en la obra de gran formato. 7. El número de personajes suele ser reducido, de tres a cinco. 8. Carácter popular y claro predominio de elementos popularizantes en la música: frecuencia de los compases 3/8 y 6/8, dúos en terceras paralelas, decoraciones hispanas con ornamentaciones melismáticas en la melodía, escala andaluza, etc. 9. Uso restringido del virtuosismo vocal y menor exigencia de la extensión de la voz, como fruto de la participación de actores cómicos más que cantantes profesionales. 12. Predominio del texto declamado sobre el cantado. 13. Temática popular y sobre asuntos cotidianos.

Por su parte Ramón Barce establece los parámetros esenciales en el sainete del siglo XVIII y que permanecen casi inalterables hasta la fecha que nos ocupa⁷:

1. La levedad del argumento. 2. La utilización de lo pintoresco local como principal atractivo: lenguaje, maneras, usos, y también vestimenta, onomástica y toponimia menor. El slang y diversas jergas, así como las transcripciones del lenguaje vulgar e incorrecto como de otros idiomas y dialectos. 3. El carácter humorístico de ciertas situaciones, que desde otro punto de vista serían realmente dramáticas, como la mendicidad, etc.

Como hemos dicho estos elementos se mantienen, y en el sainete moderno podemos encontrarnos con una síntesis como la que observamos en *Soleares Trianeras*.

Concretando, los aspectos a destacar en esta obra son:

1. Localización y contemporaneidad (siguiendo con la terminología de Barce). La indicación “época actual” en la acotación de la página que recoge el reparto (Figura 1) refleja que quiere ser trasunto de la vida ciudadana del momento y cada alusión a lo cotidiano, en este caso refiriéndose al barrio de Triana y concretamente a uno de los eventos más representativos como es la velá de Santa Ana, significa un chispazo de comunicación con el público⁸.

2. La escasez de números musicales, y al mismo tiempo la continua aparición de la copla que en esta ocasión asume el hilo argumental, aumentando la familiaridad y por tanto la complicidad dramática con el espectador.

3. Un argumento simple, con un desenlace feliz y moralizante, que conduce al inevitable y unánime aplauso final.

⁷ BARCE, Ramón, “El Sainete lírico (1880-1915)”, en *La música española...* op. cit, pp. 195-244

⁸ La Velá de Santa Ana tiene su origen en la romería que tenía lugar en la Parroquia de Santa Ana desde finales del siglo XIII en honor a la patrona del barrio. Es una fiesta tradicional ligada a Triana y se celebra en el mes de julio desde el 21 hasta el 26, día de Santa Ana. Aún en la actualidad cuenta con una marcada personalidad y goza de una gran participación popular.

3.2. El asunto

Quizás lo más ingenioso de esta obrita, propuesta principalmente como entretenimiento popular destinado a provocar la risa fácil y la empatía de emociones sensibleras, sea precisamente el título *Soleares Trianeras*.

Este título tiene diversas lecturas porque en él encontramos varios significados. En primer lugar vamos a detenernos brevemente en el *palo* flamenco de las *soleares*. De todas las definiciones que hemos recogido, aportamos ésta que escribe José Luis Guevara en el volumen IV de la *Historia del Flamenco*⁹:

“La soleá o soleares es un cante que esencialmente expresa el pensamiento hecho copla desde lo más jondo del corazón...Encierra un bloque de temarios que encarnan vivencias personales. Su fundamentación ética asume valores literarios, poéticos, religiosos o sociales. Su métrica se conforma a partir de la copla romanceada de cuatro versos con rima consonante y del tríptico asonante de tres versos, siempre octosílabos. Su aparición cabe cifrarla durante el primer tercio del siglo XIX.

Por su estructura musical y línea melódica, se observa una gran variedad de estilos y modalidades...caben señalar cinco grandes zonas geográficas: Triana, Cádiz, Jerez, Utrera y Alcalá... sus diferencias se contrastan en la exposición o conclusión de sus tercios, pero sobre todo es su cadencia y su aire lo que define su singularidad. Triana es la escuela más rica en modalidades estilísticas y, con las de Cádiz y Utrera son las más antiguas.”

Siguiendo estas premisas, hemos de ver el hilo conductor de las “soleares trianeras” que van tejiendo el transcurso de la acción. (figura 3)

En segundo lugar y teniendo en cuenta la referencia a la actualidad del momento, que es una de las características de este tipo de espectáculo, hemos de reseñar que había una canción, cantada por Imperio Argentina y Concha Piquer, que corresponde a lo que se entiende como “copla española” y que probablemente tiene su origen en las coplas de la tonadilla escénica, que se titulaba “Triana, Triana”, cuyo estribillo comienza con los versos: *Soleares trianeras / quejíos del alma son*. El tema de esta copla no tiene nada que ver con el asunto de nuestro sainete, pero sin duda eran versos que resonaban por las calles y que el público podría perfectamente recordar, ya que estas cantantes tuvieron un auge muy significativo en la década de los veinte, cuando se escribió y se estrenó esta obra. Más tarde las hermanas Bernarda y Fernanda de Utrera, dos de las más “grandes” del flamenco adaptaron esta copla a sus cantes y la interpretaron por

⁹ SOLER GUEVARA, Luis “Las soleares, la caña y el polo”, *Historia del Flamenco*, t. IV., Sevilla 1995, pp. 353-364. También se pueden consultar: RIOS RUÍZ, M.: *Introducción al cante Flamenco*, Madrid. 1972, pp. 76-78, con una curiosa teoría etimológica sobre el término *soleá*, haciéndolo derivar de los cantos realizados a pleno sol; CABALLERO BONALD, J.B.: *Luces y Sombras del Flamenco*, Sevilla, 1988, pp. 107-109. Aquí también se señala al barrio de Triana como uno de los centros de los que irradiaba este cante, posiblemente vinculado al baile en sus inicios, y se califica como “el más rico y dinámico género del arte flamenco”.

bulerías. La última versión se debe a la cantante Rosa Marín, recordando los tiempos gloriosos de Concha Piquer¹⁰.

Y en tercer lugar señalamos la referencia fácil a la soledad y el encuentro de los dos protagonistas, vecinos de Triana. Y así se expresa en la escena final:

Juan: Tu soleá y la mía pueden sé soleares dichosas que en vé de quejaos de un arma desastrosa se ha convertío en suspiros de cariño que salen der corazón. La copla lo sise. Ya puede usté cantá, que er cante consuela en la pena. (Dentro cantan)

Soleares trianeras / suspiros del arma son

Que se escapan por la beca / ar salí der corazón.

¿Oye usté Soleá? ¡Esa es la copla! ¡La copla salía del arma de una soleá trianera, pero que no es un lamento, ahora es un suspiro de alegría, al encontrarse con otra soleá y juntarse con ella pa sé dichosa!

Por lo demás el libreto está plagado de tópicos tanto por los escenarios típicos de Triana: una fábrica de Cerámica, el corral de vecinos y la taberna; como por las ocupaciones de los personajes; los temas de sus conversaciones (la velá de Santa Ana); el trasunto de los amoríos, con la nota sentimental de la madre soltera y del niño no reconocido; y los episodios más o menos cómicos adobados por lo jocoso de la exageración del acento francés y los nombres de los personajes: Santiago, Ana, Rocío.

Sin duda el punto más interesante, sin dejar su condición de tópico, es la presencia y evolución de la copla que va rubricando las situaciones como fuente y destino de la conciencia y la sabiduría popular.

3.3. La Música

En general la música tiene un carácter familiar al oído. Los pocos números musicales presentan una escritura esencialmente funcional al servicio del texto. Las voces se mueven en una tesitura cómoda, sin grandes lucimientos y con melismas puntuales recordando el típico estilo andaluz.

El único y cortísimo episodio coral es al unísono y también es unísona la frase con la terminan René y Rocío en el terceto cómico. (figura 4)

Los compases son fáciles, 3/4 en la mayoría de las ocasiones o buscando el típico efecto de la alternancia del 3/4 y el 2/4 para remarcar el ritmo de las palabras.

Quizás lo más señalado es el acompañamiento orquestal, aunque siempre se mantiene contenido y fiel al contexto en el que está inmerso.

En definitiva, la música responde a la reiteración estereotipada de un modelo con éxito, siendo avalada por el prestigio de que gozaba Emigdio Mariani en los ambientes culturales de Sevilla y que hemos señalado más arriba al anotar su perfil humano y profesional.

¹⁰ Agradecemos a D. Hipólito Lucena, gran aficionado a la Copla, los datos aportados.

4. DESARROLLO DE LA OBRA

4.1. Personajes Principales

La Soleá (personificación de la copla). A lo largo de la obra la copla de la soleá va reforzando el asunto y el transcurrir de las situaciones. Como hemos indicado es un reflejo de la sabiduría popular.

Soleá. Protagonista de la historia, enamorada de Manuel y madre soltera de un hijo de éste. Es operaria de la fábrica de Santiago y vecina de su familia.

Manuel. Capataz del muelle, mujeriego, bebedor y poco amigo de ataduras.

Santiago. Maestro alfarero de una fábrica de cerámica. Padre de Rocío y un buen hombre.

Ana. Mujer de Santiago y madre de Rocío. Una buena mujer.

Rocío. La otra protagonista que representa el lado amable y feliz de la vida. Es operaria pintora en la fábrica de su padre. Enamorada de René.

René. Un suizo visitante de la fábrica. Enamorado de Rocío, representa el lado jocoso de la obra por su exagerado acento del francés tópico (resumen de “lo extranjero”).

Juan. Otro vecino de la misma casa que Soleá y la familia de Santiago. Serio y honrado está enamorado de Soleá y está indignado por la manera que tiene Manuel de tratarla, pero se mantiene al margen por no tener familia ni apellidos. Termina casándose con Soleá.

4.2. Argumento

La acción se desarrolla en el conocido y popular barrio sevillano de Triana. En el reparto se indica *La acción en Sevilla. Época actual*.

Prólogo:

Con un escenario vacío en el que aparecen un velador y una silla con una guitarra encima, iluminado sólo con el foco, es la “soleá” personificada la que comienza recitando, sobre un fondo de guitarra, unas coplas en las que se refiere a si misma como cantante recurrente para múltiples situaciones: enamorados, presos, madres durmiendo a sus hijos... Termina este recitado aludiendo al melodrama que se va a representar y dando paso a la copla que servirá como hilo conductor.

Soleares trianeras / quejíos del arma son

Que por la boca se escapan / ar salí der corasón

Cuadro primero:

Se ilumina el escenario y aparece un taller de pintura en una Fábrica de cerámica de Triana. Las operarias Julia, Pepita, Isabel y Rocío están pintando bajo la supervisión de Santiago, maestro alfarero y padre de Rocío. Éste organiza el trabajo y se muestra disgustado por la continua charla y alboroto de las muchachas.

Entre sus comentarios aluden a la “velá” de Santa Ana. Santiago se marcha al taller a llevar un dibujo a otra operaria, Soleá. Ellas llaman al vendedor de flores que han oído pregonar y así distraerse un poco.

El florero les canta su pregón y ellas le compran un ramito que se están colocando cuando vuelve a aparecer Santiago enfadado por la poca seriedad en el trabajo. Vuelve a poner orden y se marcha otra vez.

Siguen comentando sobre su cansancio por su asistencia hasta altas horas de la noche en la velá y se refieren por primera vez a la “desgracia” de Soleá, madre soltera y sin familia. Relatan que Manuel, capataz del muelle, aún no ha reconocido a su hijo y sólo quiere aprovecharse del amor de Soleá.

En medio de la conversación las tres compañeras le dicen a Rocío que un conocido suizo, que suele visitar la fábrica, está enamorado de ella y es de esperar que al casarse con él, su situación social se verá visiblemente mejorada.

Entra el suizo con expresiones cómicas debido al exagerado acento francés, le informan de la “velá” y le hacen hablar sobre su posible amor.

Rocío, en verso, le explica lo que es la “velá” y terminan bailando una sevillana para Don René.

Entra Santiago y se encuentra con la algarabía. Envía a las muchachas al taller de azulejos y saluda al suizo. Este le comenta que en cuanto ha vuelto de su viaje ha venido a la fábrica porque le gusta una de las pintoras, pero no sabe cómo decirselo. Santiago se ofrece para indicarle cómo debe hacerlo, sin sospechar que es su hija Rocío la pretendida por René.

Finalmente Santiago se marcha otra vez (percatándose de la situación) y se quedan a solas Rocío y René, que le confiesa su amor, con gran comicidad debido a su exagerado acento y las posibles interpretaciones. Los dos se citan para más tarde y acuerdan no decirlo a nadie.

Se van y entran Soleá y Manuel. Conversan y Soleá le muestra su amargura y le pide que se case con ella para reconocer al hijo de ambos. Él le promete que va a reconocer a al niño y cantan una romanza en la que se declaran su amor y se citan para la noche. Cuando se va Manuel ella se reprocha a sí misma la debilidad de su voluntad.

Cuadro segundo:

En una taberna sevillana se oye cantar una copla sobre la que hablan Manuel y Curriqui, bastante bebidos:

*Mujé que ha sío deshonrá / por culpa de su indesensia
hay que tenerle clemencia / y la deben perdoná.*

Se van hacia dentro para seguir bebiendo y aparecen René y Santiago que charlan sobre toros y sobre la “tragedia” de Soleá. Santiago le comenta que duele más porque es su vecina y la conoce desde pequeña. Se suceden episodios y diálogos chistosos y alguien canta otra copla de una soleá:

*Mira si seremos malo / desgrasiamo a la mujé
con nuestro farso queré / y luego la despresiamo.*

Siguen las ocurrencias y se marchan mareados.

Muy a su pesar Soleá entra en la taberna para buscar a Manuel y a decirle que necesita dinero para una medicina, ya que su hijo está enfermo. Al mismo tiempo le reprocha su indiferencia para con el niño. Él le quita importancia y la quiere obligar a que entre y cante una soleá para diversión de todos.

Se oye el cante de otra copla:

Yo comparo con las piedra / a la mujé desgracia

Que se vé desampara /sin tené quien la defienda.

Manuel insiste en forzarla para cantar y sale Juan para defenderla, aludiendo al último verso de la copla. Juan ayuda a Soleá para que se vaya y le dice que le dará el dinero para curar a su hijo. Manuel no se decide a enfrentarse a Juan y éste se marcha mientras se oye otra copla que parece salida del corazón de Soleá:

Verte er corazón quisiera / pa sabé tus intensione.

Tienes tan malas arsiones / que pareses una fiera.

A la que Manuel responde con otra:

¿Qué tiene esa soleá / que se ma clavao en er pecho / como si fuera un puñá?.

Cuadro tercero:

Nos situamos en un patio de una casa de vecinos. Soleá está cosiendo y sale Ana (la madre de Rocío) que le pregunta por el niño. Entra Juan y también se interesa por el niño. Los tres comentan la mala reacción de Manuel, pero Soleá lo defiende y se marcha.

Ana se da cuenta de que Juan quiere a Soleá, y él le confiesa su sufrimiento por no poder conseguirla, por el cariño de Soleá por Manuel y porque él no tiene “padres ni apeyíos” y por tanto nada que ofrecer. Juan deja bien claro que siempre defenderá a Soleá aunque le cueste la vida.

Llegan René y Rocío y, ante la insistencia de permanecer su madre mientras ellos charlan (“pelan la pava”, es la expresión con la que se conocían las visitas entre los novios), René propone un ardid para deshacerse de su futura suegra. Simulan una pelea de enamorados y consiguen quedarse a solas para besarse, en presencia de Santiago, sin que ellos se den cuenta. Cantan un terceto cómico. Santiago busca a Ana, pero la situación que aparece es de normalidad por lo que esta le acusa de estar demasiado bebido. Santiago invita a René a tomar unas copas y se va con él. (figura 5)

Aparece Soleá cantando una nana a su niño y se le acerca Manuel. Hablan sobre su comportamiento del día anterior en la taberna y él se disculpa por su embriaguez. Soleá le perdona y entonces Manuel le propone que mientras se casan, ya que ha oído rumores de que Juan la quiere, ella se vaya a vivir a un piso que tiene en el Postigo (en el centro de Sevilla). Ella se ablanda y cede, pero entonces él le pide que deje al niño en la “casa cuna” para evitar rumores. Soleá se da cuenta de las malas intenciones y le suplica que se vaya. En medio de la tensión aparece Juan que vuelve a defenderla y echa de allí a Manuel. Ella se da cuenta de que ha dejado de quererlo por intentar deshacerse de su hijo y Juan le confiesa su amor y su intención de casarse y reconocer al niño. Juntos se dan las manos y se oye cantar la copla inicial, pero con una letra de esperanza:

Soleares trianeras / suspiros del arma son,

que se escapan por la boca / ar salí der corazón.

La copla, que era un lamento, se convierte en suspiro de alegría y Juan termina la obra rubricando con estas palabras:

Suspiros del arma son, soleares trianeras, que salen del corazón.

4.3. Orquesta

Siguiendo las indicaciones de las partituras, la orquesta se componía de:

Flautín, flauta, oboe, clarinetes (Sib), fagot, trompetas (Do), trompa (Fa), trombones, bajo (metal), caja, timbales, bombo, platillos violines 1ºs, violines 2ºs, violas, chelos, contrabajo.

Con los datos de que disponemos, sólo podemos suponer que la orquesta sería la contratada comúnmente por el teatro.

4.4. Números musicales

La obra sólo presenta cinco números musicales y un preludio, aunque la participación de la guitarra como música de fondo y la interpretación de *las soleares* está continuamente presente en el devenir de la acción. Son los siguientes:

- Preludio orquestal para la orquesta que hemos indicado.
- Pregón del florero y coro:

“Quién quiere flores, aquí está el florero” (Florero, Julia, Rocío, Isabel y Pepita). El florero está interpretado por una soprano y el coro por sopranos al unísono y solos.

- Dúo:

“Ay Soleá de mi vía, no dudes nunca de mí...” Manuel y Soleá. Tenor y Soprano respectivamente.

- Intermedio orquestal. A él aluden las críticas, pero no se ha conservado la partitura.
- Terceto cómico:

“Quisiega sabeg vida mía...” René (tenor cómico), Rocío (soprano cómica) y Santiago (barítono).

- Romanza (o nana) de Soleá:

“Duerme tranquilo lusero, duerme tranquilo la nana...” (figura 6)

5. CRÍTICAS Y RESEÑAS APARECIDAS EN LA PRENSA SEVILLANA

Finalmente vamos a aportar las críticas y reseñas aparecidas en la prensa, que nos dan una visión contemporánea del interés y la valoración de la representación.

EL SEVILLANO 16 de Febrero 1930.

SOLEARES TRIANERAS

Espectáculos.

Estreno, en Cervantes de “Soleares trianeras”

Anoche, en Cervantes, asistimos a un estreno que se sale de lo habitual en este género de producciones. “Soleares Trianeras”, obra de noveles. De unos noveles que vienen pegando y arriban a las tablas con valores suficientes para jerarquizarse rápidamente entre los primeros, entre los de talla consagrada.

La obra es verdaderamente una joyita lírica. Sobre el ambiente de sainete andaluz, graciosa y hábilmente trazado, discurre una acción de vida, de luz y de color. El diálogo es una maravilla, y las costumbres andaluzas que, con pincelada maestra, se describen, son una revelación de lo que pueden llegar a escribir estos jóvenes, que se llaman Carlos Millán y Juan del Pozo.

De la Música diremos que supera al libro, porque se trata de algo verdaderamente excepcional. El joven compositor “Emilio” Mariani, que une a una profunda cultura musical la más riente inspiración, ha compuesto una página de altísimo valor, que fue comprendida por los inteligentes y llegó al alma de todo el público que, con sus ovaciones, hicieron la jornada triunfal y apoteósica para los jóvenes debutantes y el genial maestro.

La enorme erudición musical de Mariani no ha perjudicado a la partitura que, en todo momento, está llena de jugosidad y teatralidad, de lirismo y expresividad, henchida, en suma, de vida y calor y palpitación popular.

El fundamento básico de ritmo popular no es luego repetición de motivos aplicados orquestalmente. Sirve solamente el folklore para dar matiz y colorido a la frase melódica que luego se remonta, graciosa, segura y magistral, hasta las más puras cumbres de la originalidad y la inspiración.

Hay en la bellísima partitura del joven compositor momentos en que la riqueza de las gamas se desborda como un chorro de lirismo, que a duras penas contiene la técnica orquestal en un alarde de sabiduría. El preludeo, por ejemplo, es algo magnífico, no sólo por haber dado al cello categoría y papel excepcional y acertadísimo, sino por la superposición del “leit motiv”, siempre girovago y cambiante a través de la sólida estructuración sinfónica.

En suma: “Emilio” Mariani, que ya goza de un merecido prestigio como compositor de gloriosa estirpe y clara raigambre, logró anoche un triunfo definitivo, que nosotros nos congratulamos de reseñar.

En la interpretación de “Soleares trianeras” se distinguieron primeramente María Marco, y después las señoritas Campoamor, Pozuelo y Sra. Artero. De ellos, Villa, Segura, Rodríguez y Marco.

Los jóvenes y ya ilustres autores teatrales, tuvieron que saludar innumerables veces desde el palco escénico, recibiendo calurosas ovaciones.

Nuestra más cordial enhorabuena.

POLONIO.

EL LIBERAL, 16-2-1930.

CERVANTES

“Soleares Trianeras”

Dos noveles autores y un joven músico que ya ha logrado varios éxitos como compositor, han compuesto un sainete de ambiente andaluz, valiéndose los libretistas de hábiles procedimientos para conseguir el éxito, que se inició en las primeras escenas, pues el asunto interesó al numeroso público que asistió al estreno.

Para llegar más a la sensibilidad de cuantos gustan de asuntos en que intervienen el amor y los celos, surge la copla -"la soleá"- como medio de expresión el más adecuado en esta clase de obras en las que, al fin, triunfa el cariño por cima de cuanto se opone a que dos que se quieren logren lo que soñaron.

Emigdio Mariani ha compuesto para el sainete unos cuantos números a base del "violoncello", confirmando sus ya probadas aptitudes como compositor, destacando principalmente en los efectos orquestales, plenos de expresión y colorido, si bien la obra no le ofrece muchos motivos en que inspirarse. El intermedio fue aplaudidísimo.

Buena parte del éxito del sainete correspondió a María Marco, señoritas Campoamor, García y Quirós, y a los señores Villa, Segura y Rodríguez.

Durante la representación y al final de "Soleares trianeras" los señores Mariani, Millán y Del Pozo fueron repetidamente llamados a escena, con los intérpretes de la obra que ya decimos que obtuvo gran éxito.

ABC- 16-Feb-1930

"SOLEARES TRIANERAS"

"Inspirado en ambiente sevillano, escrito con fluidez y sentido con emoción, el sainete "Soleares Trianeras", dado a conocer anoche en el Cervantes, revela en sus jóvenes autores, los señores Carlos Millán y Juan del Pozo, muy felices disposiciones para el teatro de costumbres. La gracia natural del diálogo, cuando no la buena exposición de los trances sentimentales, dentro de la humana sencillez del asunto agradaron obre manera al público, que, con sus aplausos impulsó hacia plena confirmación la buena esperanza que entrambos noveles comediógrafos hicieron alentar con la obra tan discreta".

Para dar más lozanía al esfuerzo significado en "Soleares Trianeras", otro joven, el ya celebrado D. Emigdio Mariani, aparecía en los carteles como autor de la partitura. El Sr. Mariani ha avalorado el sainete con unos bellos números, que, admirablemente orquestados, realizados por la llama de la inspiración, desarrollan y comentan, sin servirlos servilmente, los aires populares andaluces. Con ello, el Sr. Mariani ha alcanzado un éxito legítimo, concedido anoche por la fervorosa acogida otorgada a su obra, donde el triunfo no ha sido buscado -como otras veces se ve- por el fácil sendero que es el plagio del acervo folklórico.

Numerosas llamadas a escena señalaron la favorable sanción por el público dictada. Con los libretistas y el compositor, compartieron las ruidosas felicitaciones María Marco, la señorita Campoamor, los señores Villa, Segura y Marcos y los restantes intérpretes de "Soleares Trianeras".

LA UNIÓN 15-2-1930

"Soleares Trianeras"

El estreno de esta noche en el Teatro Cervantes.../... La partitura de "Emilio" Mariani es una de las más bellas producciones de este joven maestro sevillano que por entero tiene consagrada su actividad a la composición y a la enseñanza de estudios superiores. Su vida, de austeridad espartana, está totalmente entregada al arte, y a los veinte y pico de años posee un sólido bagaje cultural y su personalidad artística es respetada y promete sólidas y triunfales afirmaciones para el mañana.../.... En la música de "Soleares Trianeras" todo es original y no existe copia ni arreglo de ningún canto popular, como debe ser en un plano de honradez artística.../...

LA UNIÓN 17-2-1930

LOS TEATROS---CERVANTES

El Estreno de “Soleares Trianeras” constituyó un éxito lisonjero.

“El sábado se estrenó en el teatro Cervantes “Soleares Trianeras”. Los autores del libreto, los jóvenes Millán y Del Pozo, daban su primer paso en firme por el sendero del éxito en esta empresa, guiados por un legítimo afán de acierto. Su programa quedó plenamente conseguido. En las escenas del honesto y simpático sainete, vuelcan sus condiciones de autores teatrales, dejando concebir las más legítimas esperanzas.

“Soleares Trianeras” es un sainete cuidado y pulcro, en el que campea una gracia feliz, diestramente distribuida a base de una observación fina y certera.

Los señores Millán y del Pozo, con este afortunado ensayo, han dado motivo para que el maestro Emigdio Mariani consolide su prestigio de excelente compositor. Salvando las escasas ocasiones en que los libretistas le dan ocasión al lucimiento, el aplaudido maestro ha escrito una inspiradísima partitura, pletórica de frases admirablemente orquestadas. Todos los efectos están conseguidos con felicidad plena, descubriéndonos una educada disposición para el teatro, ya iniciada en anteriores obras. El intermedio, verdadero compendio folklórico, habla muy de veras de la destacada personalidad del joven maestro, quien condensa en la lozanía de su inspiración un modo de hacer limpio y bello. El dúo del primer cuadro, verdadero acierto musical, fue escuchado con sincera emoción por todos, generalizando el beneplácito del respetable en el curso de la obra”.

“Con “Soleares Trianeras” Mariani ha dado un paso firmísimo como compositor de altos vuelos, ajustándose a los gustos del público sin olvidar el respeto a sus convicciones artísticas de indiscutible y rancio abolengo”

“En la interpretación se distinguieron de manera extraordinaria María Marco y la señorita Campoamor, y los señores Villa, Segura, Marcos y Lino Rodríguez, que estuvo a la altura de sus merecimientos y graciosísimos de veras”

“A las felicitaciones recibidas por los jóvenes autores, unimos las nuestras”. A.

6. CONCLUSIÓN

El interés que encierra esta obra es doble:

En primer lugar el haberse podido conservar la música por muy escaso papel que tenga, ya que, como comentaba el propio Emigdio Mariani, se ha destruido la casi totalidad de piezas representadas, quizás por la consideración de elemento efímero que ha tenido generalmente la música, sobre todo en España, hasta el advenimiento de la investigación musicológica y el interés político cultural.

Y en segundo lugar porque significa uno de los últimos ejemplos de espectáculos masivos y populares antes de la irrupción en la escena del cine, como señala en su artículo Carolina Ramos Fernández en su estudio sobre los teatros en Sevilla durante la exposición de 1929¹¹:

Teatro Cervantes

Baúl de sastre de la oferta espectacular, el teatro Cervantes, ubicado en la calle Amor de Dios, acogía en una misma temporada espectáculos de ópera, zarzuelas, teatro, circo o variedades.

Su único criterio era sorprender al espectador y mostrar lo más novedoso o las creaciones más rancias de éxito asegurado. Poco a poco fue cediendo espacio al cine. De hecho, el propio

¹¹ RAMOS FERNÁNDEZ, Carolina, *Notas sobre el teatro en Sevilla durante la Exposición Iberoamericana del año 1929*. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por cortesía del editor, 2008, pp. 298-299.

Joaquín Gonzalo, propietario del teatro, anunciaría en septiembre de 1930 la próxima inauguración de un cine-teatro de talante monumental en la ciudad, pero sin adelantar su localización ni el presupuesto que manejaba para ello. Sin embargo, lo que acabó ocurriendo fue que acondicionó el local a las nuevas necesidades de los espectadores para proyecciones de cinematógrafo.

Así pues, en estos momentos de interés por recuperar y analizar la música escénica española, como lo atestiguan los congresos y las publicaciones que están apareciendo y la, cada vez más y mejor programada, zarzuela en sus variadas vertientes, este sainete, con todos los convencionalismos que encierra, viene a completar nuestra visión del gusto y preferencias sociales de una etapa de la historia española.

Finalmente en estas *Soleares Trianeras* hemos visto cómo ha sido reutilizado un material sonoro y literario, siguiendo unas pautas convencionales fruto de una trayectoria histórica y que responde fielmente al interés sociocultural de una buena parte de la burguesa sociedad sevillana de 1930. (figura 7)

Fecha de recepción: 20 de agosto de 2012

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2012

REPARTO

Personajes	Actores
La Solcá	Sra. Marco, María.
Soleá 20 años	
Rocío 18 »	Sra. Campoamor.
Ana 40 »	Sra. Artero.
Pepita 18 »	Sra. Pozuelo.
Julia 18 »	» García.
Isabel 18 »	» Quirós (L.)
Manuel 25 »	Sr. Segura.
Juan 25 »	» Villa, Manuel
Santiago 50 »	» Rodríguez, Lino
René 25 »	» Marco.
Florero 15 »	Sra. Bernaldo de Quirós
Montañés 20 »	Sr. Martín.
Curriqui 20 »	» Lalina
Andarín 25 »	» Navarro.
Mendigo 20 »	» Boluda.

La acción en Sevilla. Epoca actual.
Derecha e izquierda las del actor.

Nota.—Las coplas serán cantadas por una mujer.

Figura 1 Libreto de *Soleares Trianeras*.



Figura nº 2 D. Emigdio Mariani Piazza.

Dúo de Manuel y Sonia

(Sobre Soleá)

Ay, veu Soleá de mi vía no du-des nunca de
 lo de porque no mirarme los ojos me desent-

Manuel mi que te siempre eras mía y yo siempre parte de no
 Soyam y por tu boca al hablar me me dices que no me gustas ay

de porque descan-fi-as de mi quere verda-dero de solo porque sou-
 de-me que tu me quieras ay de-lo por caridad que ya crees en mi

Dúo “Ay Soleá de mi vía, no dudes nunca de mí...”.



Figura nº 4 Página manuscrita de *Soleares Trianeras*.
Terceto cómico “Quisiega sabeg vida mía...”.



Figura nº 5 Página manuscrita de *Soleares Trianeras*.
Romanza de Soleá “Duermes tranquilo lusero, duermes tranquilo la nana...”.

A manuscript page of musical notation for 'Soleares Trianeras'. The page features multiple staves of music, including a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: 'Duerme tranquilo lusero, duerme tranquilo la nana...'. The page is numbered 8 through 16 at the bottom.

Figura nº 6 Página manuscrita de *Soleares Trianeras*.
Romanza de Soleá “Duerme tranquilo lusero, duerme tranquilo la nana...”.



Figura nº7: Teatro de El Duque, Representación de la zarzuela *Soleares Trianeras*.