



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA



CARDENIO EN

LA VENTA ENCANTADA DE MIGUEL PLANAS (1826-1891):

ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE UN ROL PARA LA VOZ DE TENOR

EN UNA ÓPERA MEXICANA DEL SIGLO XIX

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN MÚSICA-CANTO

QUE PRESENTA:

Jorge Rodríguez Sánchez

ASESORA DE TRABAJO ESCRITO:

Dra. Áurea Amparo Maya Alcántara

ASESORA DE PRESENTACIÓN PÚBLICA:

Dra. Verónica Murúa Martínez Saldaña

Xicotécatl #126, Col. Del Carmen, Coyoacán, C.P. 04100, Ciudad de México. 2025

Investigación realizada gracias al Programa

UNAM-PAPIIT IN400824



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi familia, por su amor siempre presente.

A Nesto, por facilitarme el tiempo, el espacio y el apoyo necesario para llevar a término este proyecto.

A mis profesores, por inculcarme la devoción al canto, el gusto por la investigación y el anhelo de interpretar repertorio mexicano dentro y fuera del territorio nacional.

A la Divinidad, por concederme llegar hasta este momento rodeado de personas maravillosas que, libres de egoísmo, han compartido conmigo parte de su invaluable saber.

Resumen

La presente investigación se centra en una metodología mediante la cual cualquier intérprete lírico profesional podría abordar un personaje operístico, en este caso particular, el rol de Cardenio en la ópera *La venta encantada* de Miguel Planas, tomando como base el enfoque de Stanislavski. Para lograr una interpretación informada y, por ende, objetiva, el intérprete debe investigar varios aspectos: la vida y obra del compositor y del libretista, el contexto en el que se creó la ópera, posibles referencias sonoras, la trama y estructura de la obra, y los requisitos vocales e histriónicos del personaje mismo. Este proyecto también pretende contribuir a la recuperación del repertorio operístico mexicano, e incentivar a los cantantes coterráneos a llevar las obras líricas olvidadas nuevamente a los escenarios actuales.

Palabras clave: Cardenio, Miguel Planas, *La venta encantada*.

Abstract

*This research explores a methodology for professional lyric interpreters to approach operatic characters, specifically the role of Cardenio in Miguel Planas's opera *La venta encantada*, based on Stanislavski's method. To achieve an informed and objective interpretation, interpreters should investigate several aspects: the life and works of the composer and librettist, the context in which the opera was created, possible musical audio examples, the plot and structure of the work, and the vocal and dramatic requirements of the character. This project also aims to contribute to the revival of Mexican operatic repertoire and encourage local singers to bring forgotten lyrical works back to contemporary stages.*

*Keywords: Cardenio, Miguel Planas, *La venta encantada*.*

Índice

Introducción

Justificación y planteamiento del problema.....	p. 01
Miguel Planas, una incógnita de inicio a fin.....	p. 03
Sobre la obra operística de Miguel Planas.....	p. 08
Registros sonoros y de video de las óperas de Planas.....	p. 13

Capítulo I. *La venta encantada*

<i>Dramatis personae</i>	p. 15
Sinopsis	p. 17
Estructura general musical	p. 20

Capítulo II. Cardenio en *La venta encantada*

Antecedentes: «el Roto» cervantino.....	p. 22
Análisis del aria de Cardenio.....	p. 23
El Cardenio de Planas.....	p. 35

Reflexiones finales	p. 37
----------------------------------	-------

Anexos	p. 39
---------------------	-------

Referencias	p. 43
--------------------------	-------

Introducción

La interpretación de personajes en la ópera exige una comprensión profunda del rol que se va a desempeñar, así como una inmersión total en la obra que se representa. Según Stanislavski (1994, p. 150), el verdadero arte surge cuando un intérprete logra armonizar los impulsos del personaje en su conciencia y emoción, además de expresar fielmente el carácter y las emociones en la escena. Esta tesis se centra en aplicar esta filosofía al rol de Cardenio para la voz de tenor en la ópera *La venta encantada* de Miguel Planas (1826-1891). La metodología propuesta para este estudio incluye una serie de pasos críticos: investigar la vida y obra del compositor y del libretista, comprender el contexto histórico y social de la ópera, explorar referencias musicales pertinentes y analizar la trama y la estructura de la obra. Además, es fundamental conocer a fondo el personaje, sus relaciones con otros personajes y los requisitos vocales e histriónicos del papel. Este enfoque no solo busca optimizar la interpretación del personaje, sino también contribuir a la recuperación y revitalización del repertorio operístico mexicano, con el objetivo de llevar de vuelta a los escenarios contemporáneos obras líricas que han sido olvidadas. Asimismo, esta tesis tiene como objetivo proporcionar información actualizada de *La venta encantada* y de la vida de su autor.

Justificación y planteamiento del problema

“Cuando reúna en su conciencia y corazón armoniosamente y sin esfuerzo, todos los impulsos de la energía del personaje, podrá darle a cada uno la expresión física correspondiente al carácter y señas que encontró durante su primer análisis del papel, entonces se tendrá aquello que se llama arte, trabajo creativo, estará en posibilidad de reproducir sobre la escena la verdad de un comportamiento en unas circunstancias dadas” (Stanislavski, 1994, p. 150).

La investigación refleja la aplicación de la metodología con la que un intérprete lírico profesional debe procurar el acercamiento a un personaje. En este caso, el rol de Cardenio para la voz de tenor, de *La venta encantada* (1871), ópera de Miguel Planas (1826-1891). El método en cuestión se sustenta en las siguientes consideraciones:

- I. Conocer la vida y obra del autor.
 - A. Recopilar información de la vida del autor.
 - B. Ubicar información de la vida del libretista y su relación con el compositor.
- II. Conocer las condiciones en que la obra fue concebida.
 - A. Conocer el contexto político y social en que fue compuesta la ópera de interés.
 - B. Localizar información sobre el estreno de la misma y, en este caso, el paradero del texto musical.
- III. Conocer posibles referencias sonoras.
- IV. Conocer la trama y la estructura musical de la obra.
 - A. Saber si la ópera está o no inspirada en otro texto musical o literario.
 - B. Ser capaz de sintetizar la trama ya sea por actos, cuadros, escenas o números.
 - C. Identificar la estructura general de la ópera; obertura, ensambles, coros, arias, etc.
- V. Conocer al personaje dramática y musicalmente.
 - A. Si la obra está basada en otro texto, conocer los antecedentes del mismo.
 - B. Reconocer las relaciones entre el papel elegido y los demás personajes.
 1. Reconocer vínculos entre los personajes.
 2. Reconocer relaciones armónicas y melódicas; identificar *leitmotiv* de ser el caso.
 - C. Identificar los requerimientos vocales e histriónicos del papel seleccionado.
 1. Reconocer la tesitura y demanda vocal (*Fach*¹).

Adicional a los fines ya mencionados, este proyecto pretende aportar a los esfuerzos colectivos de recuperación y reivindicación del repertorio operístico mexicano. Si bien este escrito no es una recuperación propiamente, sí atiende al objetivo de acercar obras líricas antes perdidas a los escenarios de la actualidad.

¹ «El sistema [de origen] alemán *Fach* (pl. *Fächer*) es un método de clasificación de cantantes, principalmente cantantes de ópera, por el rango, el peso y el color de sus voces» (Scott-Stoddart, s/f); «es un término usado para distinguir una categoría de voz cantada de otra» (Miller, 2008, p. 187).

Miguel Planas, una incógnita de inicio a fin.

En el *Diccionario Enciclopédico de Música en México* (Pareyón, 2007, tomo II, p. 836) se halla la siguiente entrada:

Planas, Miguel (n. y m. cd. de México, 1839-ca. 1910). Guitarrista, compositor y director de orquesta. Discípulo de Cenobio Paniagua y Felipe Larios, fue parte de la generación de Melesio Morales, Miguel Meneses y Ángela Peralta. Inspirado por el éxito de Pietro d'Abano* escribió *Don Quijote de la Mancha en la venta encantada** (1871), estrenada en el teatro Principal de México, con la Peralta en el papel de «Dulcinea»². Entre 1870 y 1880 actuó en varias ciudades del país como director de compañías de ópera mexicano-italianas. Más tarde se dedicó a escribir canciones y piezas de salón para piano y a enseñar en su academia musical. Autor del *Nuevo método teórico práctico para guitarra al estilo moderno* (Repertorio de Música de Carlos Godard, cd. de México, 1900).

Referente a el *Nuevo método teórico práctico para guitarra al estilo moderno*, Gatta (2022, p. 17) menciona que en el Archivo Histórico del Seminario Conciliar Mayor de Durango se encuentra un ejemplar de dicho texto. Saldívar (1991, pp. 336-337), posiblemente a partir de otro ejemplar—considerando que la afirmación de Gatta no ha podido ser comprobada de manera satisfactoria—recupera el siguiente extracto correspondiente al prólogo, redactado por el propio Planas, en el cual presenta su formación musical:

“Dedicado desde mis tiernos años al estudio de este difícil instrumento y habiendo logrado hacerlo al lado de una de las más grandes notabilidades de este país, pude por lo mismo adquirir algunos conocimientos, no por mi escaso talento, pero sí por las clases y provechosas explicaciones de mi digno maestro, a quien siempre he procurado honrar hasta donde me lo ha permitido mi inteligencia.

Después de algunos años de haber practicado este instrumento, me dediqué a estudiar el piano con el objeto de poder dedicar algunas horas después a la

² Cabe destacar que, como se explicará más adelante en el apartado dedicado al *Dramatis personae* de la ópera de Planas, no existe un rol denominado Dulcinea ni en *La venta encantada* ni en su homónima española. Además, los únicos roles protagónicos asignados a la voz de soprano son los de Lucinda y Dorotea. Por lo tanto, si Ángela Peralta llegó a participar en alguna puesta en escena, no lo hizo en el papel de Dulcinea; no se han encontrado fuentes que respalden la afirmación publicada por Pareyón.

armonía, lo que verifiqué al lado de los Señores [Cenobio] Paniagua y [Felipe] Larios, pudiendo en seguida escribir algunas piezas para piano, canto o guitarra que el público ya conoce”.

Pareyón (2007, p. 836) menciona una serie de piezas de la autoría de Planas que abarca tanto repertorio instrumental como vocal. Obras para piano (sf): *Adalberto, polca-mazurca* (J. Rivera e Hijo); *Adiós a la vida*, “fantasía poética” (H. Nagel Sucesores); *Dos danzas habaneras* (J. Rivera e Hijo); *Los jueves y los domingos*, danzas (Wagner y Levien); *Morena, ¿por ti me muero!*, danzas (*ibid.*); *Valse no. 1* (Murguía); *Valse no. 2* (*ibid.*); *Valse no. 3* (*ibid.*). Obra para piano y canto (sf.): *Acuérdate de mí*, romanza (Murguía); *Moriré amando*, romanza (Wagner y Levien, 1879); *Un suspiro por ti, Op. 26* (Murguía). Obra para la escena lírica (sf.): *Acuérdate de mí* [ópera] “idilio teatral a gran orquesta” y *Don Quijote de la Mancha en la venta encantada** (1871), ópera en un acto. Sin embargo, las dos fuentes documentales proporcionadas por Pareyón para la elaboración de esta entrada no aportan información suficiente para corroborar tan detallado listado (Cuadro 1):

(Cuadro 1):

1895. Enrique de OLAVARRÍA Y FERRARI: *Reseña histórica del teatro en México*, La Española, cd. de México; ed. moderna, Porrúa, cd. de México, 1961, pp. 825 y 863.

1931-1991. Gabriel SALDÍVAR: *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, t. I, ed. póstuma, Etelvina Osorio Bolio de Saldívar/CENIDIM, cd. de México, 1991, pp. 336-337.

Cuadro 1. Fuentes documentales de la ficha de Miguel Planas (Pareyón, 2007, p. 836).

Fuente: Elaboración propia a partir de Pareyón, Gabriel. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*.

Esta breve ficha en el diccionario mencionado, refleja la poca investigación que se ha realizado en torno a Miguel Planas y los problemas historiográficos en torno a su figura. Respecto al periodo de vida de Miguel Planas, Pareyón (2007, p. 836) señala “1839-ca. a 1910”, sin embargo, no proporciona fuentes suficientes para corroborar tal información. Mientras tanto, en coordinación con el archivo de la Arquidiócesis Primada de México, he constatado que en los libros bautismales de Azcapotzalco (también Atzacapotzalco³) que abarcan el periodo entre 1560 y 1950, existe un registro que no ha sido consignado antes a la historiografía y cuya información podría corresponder a la del propio compositor mexicano⁴.

(Cuadro 2):

<p>Matías Miguel Planas de la Ciudad de Valladolid } [sic] Veinticuatro de febrero de mil ochocientos veintiséis en esta Iglesia Parroquial de San Felipe y Santiago de Atzacapotzalco, yo el Padre Cura Fr. José Hernández Rol bauticé solemnemente y puse los Santos Oleos a una criatura, que nació a las cuatro de la mañana de este propio día, y le puse por nombre Matías Miguel, hijo legítimo del legítimo matrimonio de Don Bernardo María de Planas, sobreviviente del Batallón de Caballería No. 55, y de Doña María Guadalupe Pimentel, de la Ciudad de Valladolid, fue su padrino Don Mariano Guerrero, sobreviviente del mismo Cuerpo, a quien amonesto en su obligación, parentesco espiritual, en impedimento para el matrimonio, y lo firmo en.</p> <p style="text-align: right;">Fr. José Hernz. Rol</p> <p style="text-align: right;">Cura</p> <p>Nota</p> <p>Se agrega esta al libro por haberse extraviado el apunte de la partida, y haberse exclamado algunos días después,</p> <p style="text-align: center;">Rol</p>
--

³ Diferentes documentos previos a 1975 refieren a la actual delegación de Azcapotzalco como “Atzacapotzalco” tal y como ejemplifica Urdapilleta, arqueólogo y cronista, en *Leyendas de Atzacapotzalco*, 2014, o el propio texto a partir del cual se ha realizado la transcripción literal de la fe bautismal de Matías Miguel Planas Pimentel.

⁴ El 23 de octubre de 2016, el investigador y docente Fernando Carrasco publicó como fue que, a través de la plataforma FamilySearch, identificó indicios sobre la localización de la fe bautismal de Matías Miguel Planas Pimentel (musicologiacasera.wordpress.com). Este hallazgo constituye una fuente de información clave para el desarrollo de la presente investigación.

Cuadro 2. Fe bautismal de Matías Miguel Planas Pimentel.

Fuente: Transcripción literal propia a partir del texto original (Véase imagen del manuscrito en el Anexo 1).

Sobre el deceso Planas, pese a no precisar el día del evento, al menos tres diarios de la Ciudad de México publicaron consecutivamente el fúnebre acontecimiento:

Muerte de un artista. Ha muerto en México el inteligente filarmónico D. Miguel Planas, muy conocido por su mérito y por sus obras musicales (*La voz de México*, 14 de enero de 1891, p. 3).

Muerte de un artista. Olvidado y en la mayor miseria ha muerto en esta capital el notable filarmónico mexicano Sr. Miguel Planas. Se dice que para pagar los gastos de inhumación fue preciso vender el colchón en que había muerto. Deja varias obras musicales notables, entre ellas dos que han sido valuadas ya en doscientos pesos (*El Correo Español*, 15 de enero de 1891, p. 3).

Con verdadera pena anunciamos a nuestros lectores que ha fallecido el inteligente pianista mexicano D. Miguel Planas. Descanse en paz (*El Mundo*, 16 de enero de 1891, p. 3).

Si se toma en consideración que ninguno de los registros bautismales entre 1560 y 1950 archivados por la Diócesis Primada de México contienen otra fe bautismal con nombres o apellidos coincidentes con los del compositor en cuestión, podemos afirmar que Miguel Planas nació el 24 de febrero de 1826, en Azcapotzalco, y falleció en un día de enero de 1891, en alguna parte de la Ciudad de México, tal vez en la alcaldía Cuauhtémoc⁵ o en el mismo Azcapotzalco, habiendo vivido 64 años.

Respecto a la posible descendencia de Planas, las fuentes tampoco reportan datos al respecto. Sin embargo, he constatado también en los registros del archivo de la Arquidiócesis Primada de México una fe bautismal fechada el 28 de abril de 1861 que corresponde a María de la Luz Adalverta [*sic*] Planas Cordero, hija de Miguel Planas y María de Jesús Cordero

⁵ Esta suposición se basa en la fe bautismal de Luz Adalverta [*sic*], posible hija de Miguel Planas, quien fue bautizada en la parroquia de Santa Catarina Virgen y Mártir, en el actual barrio de Lagunilla, Colonia Centro, Cuauhtémoc, Ciudad de México. Dado que Planas está vinculado a las alcaldías de Azcapotzalco y Cuauhtémoc, es posible que haya vivido o incluso fallecido en cualquiera de ellas.

(Cuadro 3). En relación con esto, Carrasco (2016) menciona que, en un ejemplar de *El repertorio*, Tomo 11, No. 9, publicado entre 1861 y 1862, Planas lanzó una *polka mazurka* titulada *Adalberta*⁶. Considerando el título de la pieza y la ascendencia de la pequeña Planas Cordero, no sería desacertado suponer que la composición está directamente vinculada con la descendencia del compositor mexicano. La discrepancia entre la ortografía del título de la pieza para piano y el nombre registrado de la bautizada resulta notable, lo que podría interpretarse como un indicio de que Planas desconocía la forma precisa en que su hija fue nombrada. No obstante, esta variación puede explicarse como una práctica común en documentos y manuscritos de los siglos XVI y XVII, donde, según Schäfer, “la ortografía [...] está basada únicamente en el capricho del escribiente...” (Rodríguez Manzano, 2020, p. 82). En este contexto, es razonable suponer que tal práctica se mantuvo vigente hasta el México de inicios del siglo XIX, siendo atribuible en este caso al cura Francisco Pablo de Santa Teresa, quien redactó la fe bautismal de la pequeña María de la Luz Adalverta [sic].

(Cuadro 3):

<p>María de la Luz Adalverta [sic] Planas y Cordero } [sic] En esta parroquia de Santa Catarina Mártir a veintiocho de abril de mil ochocientos sesenta y uno: yo Fr. Pablo de Santa Teresa (VII) bauticé solemnemente a una niña que nació hace cinco días y le puse por nombre María de la Luz Adalverta [sic], hija del legítimo matrimonio de Miguel Planas y Ma. Jesús Cordero: fueron sus padrinos Don José Salavarría y Doña Ignacia Gómez advertidos de obligación y parentesco espiritual y para que conste lo firme con el Señor Cura.</p> <p style="text-align: right;">Fr. Pablo de S. Teresa</p>
<p>Cuadro 3. Fe bautismal de María de la Luz Adalverta [sic] Planas y Cordero.</p> <p>Fuente: Transcripción literal propia a partir del texto original (Véase imagen del manuscrito en el Anexo 2).</p>

Sin duda, hace falta una mayor investigación en torno a la vida de Miguel Planas, así como también hacia su obra. La información que refiere el *Diccionario Enciclopédico de Música en México* (Pareyón, 2007) no contribuye a conocer más sobre su labor en el México

⁶ La partitura de *Adalberta*, obra para piano de Miguel Planas, se halla resguardada en la Biblioteca de las Artes, en la colección Fondos Especiales, con el No. sis. 000009254, P11737.

del siglo XIX. La presente investigación aborda únicamente el repertorio lírico dramático, en particular, *La venta encantada* (1871), ópera mexicana en tres actos.

Sobre la obra operística de Miguel Planas

Tras una ardua investigación hemerográfica concluyo que el catálogo operístico de Miguel Planas consta de dos obras líricas:

(Tabla 1):

Título	Libretista	Año de composición
<i>La venta encantada</i>	Adolfo García [Gustavo Adolfo Bécquer] (1836-1870) y Luis García Luna	1868 - 1871
<i>Felipe IV</i>	Desconocido	1875

Tabla 1. Óperas de Miguel Planas

Fuente: Elaboración propia.

En relación con el primero de los dos títulos, es preciso mencionar que durante el tiempo transcurrido entre la primera vez que se anunció en medios periodísticos la promesa de una primera entrega lírica por parte de Planas y la consumación del estreno, esta fue referida de diversas maneras: *Don Quijote*⁷, *La venta encantada*⁸, etc. Sin embargo, en los Fondos Singulares de la Biblioteca Musical “Víctor Espinós” del Ayuntamiento de Madrid se encuentra resguardado un manuscrito original de la reducción para voz y piano titulado *La venta encantada* (Imagen 1 y Cuadro 4). La partitura se encuentra ya digitalizada.

⁷ *El ferrocarril*, 24 de febrero de 1871, p. 4.

⁸ *El siglo diez y nueve*, 6 de diciembre de 1870, p. 3.

(Imagen 1):

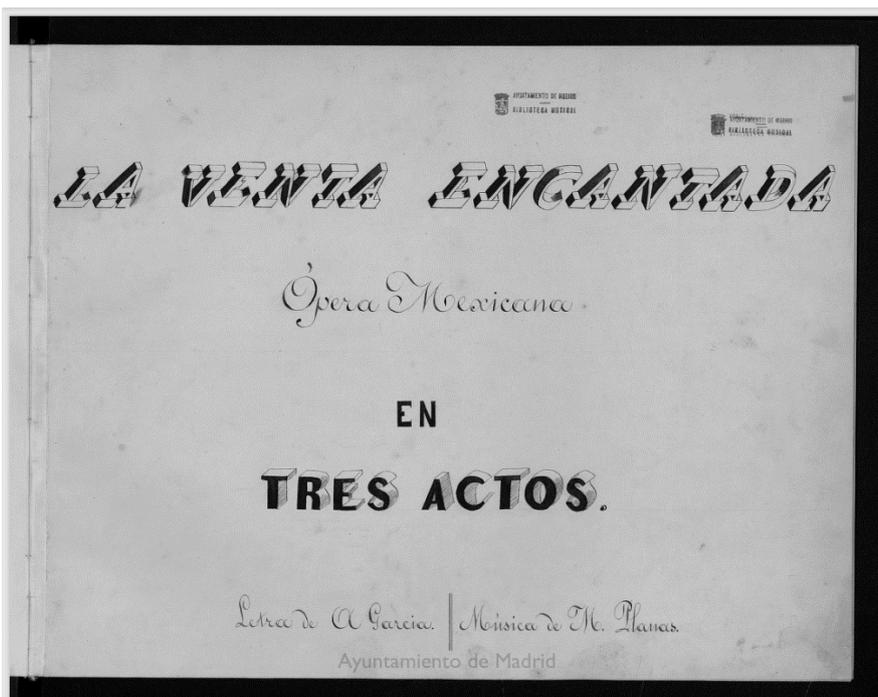


Imagen 1. Portada de *La venta encantada* de García y Planas.

Fuente: Tomado de García, Adolfo y Planas, Miguel. (s/f). *La venta encantada* [Manuscrito inédito]. Archivo del Ayuntamiento Musical de la Biblioteca de Madrid.

(Cuadro 4):

Autor:	Planas, Miguel
Título uniforme:	<u>Venta encantada; arr.</u>
Título:	La venta encantada: ópera mexicana en tres actos / música de M. Planas; letra de A. García [Manuscrito]
Lugar/Ed./Año:	[S. I.: s. n., 19--?]
Descripción física:	1 partitura vocal ([188] p.); 29 x 36 cm
Notas:	Manuscrito
Otros formatos:	Doc. Digitalizado (DVD 7)
Materias:	Don Quijote-Obras musicales Óperas-Partituras vocales con piano
Signatura:	M-BMM MBFS Fondos Singulares QJ 56 0100766112 23.000

Cuadro 4. Ficha bibliográfica del manuscrito original de *La venta encantada*.

Fuente: Elaboración propia a partir de Biblioteca Musical Víctor Espinós. (s/f). Catálogo digital. <https://catalogos.madrid.es/cgi-bin/opacmusical/O7127/IDf51fad7e/NT33>

El texto dramático empleado por Planas en *La venta encantada* no es sino una readaptación de una obra que Gustavo Adolfo Bécquer (bajo el pseudónimo de Adolfo García)⁹ y Luis García Luna crearon en 1857, a partir de los capítulos XXV al XLVII de *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes Saavedra, obra teatral cuyo libreto fue publicado el 10 de octubre de 1859 pese a que jamás fue puesta en escena (Lolo, 2011, pp. 446-448). Ese mismo año, dentro de la “Colección de obras dramáticas y líricas” de *El teatro*, se publicó el libreto a partir del cual trabajaría Planas; una edición de *La venta encantada* a modo de “zarzuela en tres actos y en verso” con dedicatoria del propio Bécquer como García, al compositor madrileño Antonio Reparaz (Anexo 2), ópera española que —pese a la muerte de Bécquer el 21 de diciembre de 1870 (Alarcón Benito, 1999, p. 22)— fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 22 de noviembre de 1871 (*ídem*, p. 453), diez meses después de la *première* de su homónima mexicana:

DON QUIJOTE. Esta noche tiene lugar en el Teatro Nacional la presentación de la ópera que D. Miquel [*sic*] Planas ha compuesto, y de cuyo mérito se nos he estado hablando ventajosamente. Se nos dice que el asunto sobre que está basada la composición y las bellezas de la música del Sr. Planas, han hecho que una gran multitud de familias se apresuren a tomar sus localidades. En consecuencia, esta noche tendremos el teatro lleno, como lo esperamos y deseamos. (*El siglo diez y nueve*, 9 de febrero de 1871, p. 3).

En relación con las fechas de composición de las dos óperas de Miguel Planas, ambas son inciertas. De la primera, como zarzuela, se esperaba un pronto estreno desde 1968, evento que no tuvo lugar sino tres años más tarde:

Nueva zarzuela¹⁰. El filarmónico mexicano D. Miguel Planas ha compuesto una intitulada «Don Quijote de la Mancha,» que se dice será puesta en escena próximamente en el Teatro Iturbide. (*La Iberia*, 25 de septiembre de 1868, p. 3).

⁹ Adolfo García fue el pseudónimo que Bécquer solía utilizar para firmar aquellas obras que llevó a cabo en colaboración con Luis García Luna, con quien creó en conjunto *La novia y el pantalón*, comedia en un acto original y en verso (1859); *Tal para cual*, zarzuela en un acto, original y en verso (1860); y *La venta encantada*, zarzuela en tres actos y en verso (1859); así como las adaptaciones *Las distracciones*, zarzuela en un acto (1859); y *La cruz del valle*, zarzuela en tres actos y en verso (1860) (Espidín Templado, 2011, pp. 131-150).

¹⁰ La ópera “*La venta encantada*” de Miguel Planas se estrenó en 1871. Antes de esto, los medios de comunicación no solo carecían de certeza sobre el título de la obra, sino que incluso desconocían el formato en que sería presentada. Es plausible especular que esto se debió a la popularidad de la zarzuela homónima en tres actos y en verso escrita por Bécquer y García Luna en 1859, cuyo libreto habría servido de inspiración para Planas.

Cabe mencionar que la primera vez que se escuchó algún avance del supuesto *Don Quijote de la Mancha* (en formato de zarzuela) fue el día 12 de mayo de 1869 en el Teatro Iturbide, en una función de la Compañía de Albisu donde después de presentar el segundo acto de *Las Amazonas del Tormes* antes de la zarzuela *Marina* se interpretó una de las arias de la lírica mexicana (Olavarría y Ferrari, 1895, p. 57). Es posible que esto mismo haya contribuido a la confusión entre los medios para referirse a la obra lírica de Planas a veces como “zarzuela”, otras como “ópera”. Por supuesto, estas son especulaciones ya que Olavarría y Ferrari (*ídem*) atribuyen la autoría de la pieza a un “D. Eusebio Planas”, situación que no se vuelve a repetir puesto que en lo consecuente se señala a Miguel Planas como autor indiscutible: “Don Quijote en la venta encantada, ópera en tres actos de Miguel Planas, compuesta sobre un libreto original de A. García, repetida en la tarde del 12 y en la noche del 14, está a beneficio del autor” (Olavarría y Ferrari, p. 105).

¿En qué momento, Planas cambió su obra al género de la ópera en vez de la zarzuela? Se desconoce tal información, sin embargo, es posible que haya tomado semejante decisión por motivos estructurales y estéticos puesto que “la música de Planas se enmarca dentro de modelos europeizantes muy del gusto del momento (romántico) con predominio del estilo italiano, de ahí que estén presentes las serenatas, cavatinas, arias, recitados y *duettos* [*sic*] que se combinan con algunos elementos referenciales de la música española, como es el caso de las seguidillas manchegas que dan lugar a la apertura del segundo acto, así como algunas romanzas. Planas enriqueció además la ópera incorporando algunas danzas cuya sonoridad era claramente latinoamericana como las poleas y habaneras, ritmos asentados en la cultura mejicana [*sic*]” (Lolo, 2011, p. 449). Por supuesto, también está el hecho de que el libreto que empleó Planas para su ópera pertenecía a una zarzuela con texto de Adolfo García [Gustavo Adolfo Bécquer] y música de Antonio Reparaz, dicho libreto, editado en 1859, poseía una dedicatoria del propio Bécquer para don Ventura de la Vega (Anexo 3), quién había estrenado el drama *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena* el 24 de diciembre de 1832, y que el 23 de abril de 1861, en colaboración con el compositor de zarzuelas Francisco Asenjo Barbieri estrenó *El Don Quijote de la Mancha* en el Teatro del Príncipe (Lolo, 2011, p. 443). En otras palabras, es posible que con la intención de respetar una obra que tradicionalmente había sido presentada como zarzuela, Planas haya decidido transformar el libreto original escrito en aquel formato y haya decidido integrar partes cantadas y habladas conforme tal y como sucede en un libreto operístico; elaboró nuevamente las partes habladas resumiéndolas de forma sintetizada y utilizándolas para la realización de los *recitativi*, con el fin de facilitar su puesta musical y

escénica en formato operístico. Además, en el manuscrito que se ha conservado se señala claramente qué es una ópera (Imagen 1). De *La venta encantada*, como ópera, no solo se sabe de un estreno bastante bien documentado como aquél realizado por el investigador Fernando Carrasco Vásquez a partir de diversos diarios de libre consulta en la Hemeroteca Nacional de México¹¹, sino que incluso se cuenta con la digitalización de un manuscrito original.

Sobre *Felipe IV* únicamente se hallan referencias a su composición en 1875, aunque si se toma en consideración la situación de la ópera que le antecedió, se podría errar al asumir que ese mismo año fue concluida. En aquél entonces tanto en *La Iberia*¹² como en *El siglo diez y nueve*¹³, fue anunciada la que debió haber sido la nueva composición. Un ejemplo más:

Ópera nueva. El maestro Don Miguel Planas ha compuesto una ópera intitulada *Felipe IV*. ¿Será buena? Por lo menos tiene el *defecto* de ser composición de un mexicano. (*La voz de México*, 29 de septiembre de 1875, p. 3).

Si bien se difundió la noticia de una segunda entrega lírica por parte de Planas, no se ha hallado registro alguno de si fue o no estrenada, tampoco información sobre el posible paradero del texto musical.

Pareyón (2007, p. 836) menciona otra obra para la escena lírica por parte de Planas: *Acuérdate de mí* [ópera] “idilio teatral a gran orquesta”, sin embargo, no hay datos en los registros de la Hemeroteca Nacional de México relacionados a su composición o algún supuesto estreno; razón por la cual no está contemplada en este apartado.

¹¹ Carrasco Vásquez, Fernando. (23 de octubre del 2023). Miguel Planas, reconstruyendo a un personaje o mucho más que una calle mal escrita. *Musicología casera*.
<https://musicologiacasera.wordpress.com/2016/10/23/miguel-planas-reconstruyendo-a-un-personaje-o-mucho-mas-que-una-calle-mal-escrita-por-fernando-carrasco-v/>

¹² *La Iberia*, 28 de septiembre de 1875, p. 3

¹³ *El siglo diez y nueve*, 28 de septiembre de 1875, p. 3

Registros sonoros y de video de las óperas de Planas

Actualmente sólo existe una grabación profesional de una de las arias de las óperas de Planas:

- *La venta encantada* (1871)
Saint Martin, Fernando y Ramos, Ana Rosalía (2022). Escena y aria de la ópera *La Venta Encantada* [Canción]. En *CULTURA UNAM*. México: UNAM 2023.
<https://descargacultura.unam.mx/escena-y-aria-de-la-opera-la-venta-encantada-7101219>

Capítulo I.

La venta encantada

Dramatis personae

La edición del libreto de *La venta encantada* de García y Reparaz (Madrid, 1859, p. 9) solo enlista una serie de personajes:

(Imagen 2):

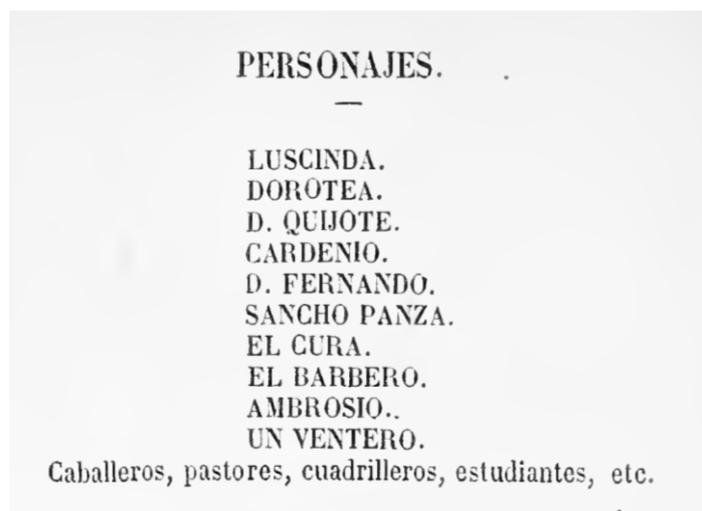


Imagen 2: Personajes del libreto de la zarzuela *La venta encantada*.

Fuente: Tomado de *La venta encantada* (p. 9) por García y Reparaz, 1859, Madrid.

Por otra parte, el manuscrito de Planas resguardado en el Ayuntamiento Musical de la Biblioteca de Madrid no goza de un apartado dedicado a los roles o a las tesituras requeridas; tenemos, por tanto, una descripción parcial en ambas fuentes. Por esta razón es que además de ampliar el *dramatis personae* y organizarlo según el tipo de personaje, resulta necesario incluir también cada una de las tesituras conforme al requerimiento vocal de la partitura de Planas:

(Tabla 2):

Tipo de Personaje	Rol	Tesituras / dotación
Protagonistas	Lucinda*	Soprano
	Dorotea	Soprano
	Don Quijote	Bajo - Barítono

	Sancho Panza	Barítono
	Cardenio	Tenor
	Don Fernando	Tenor
Secundarios	Cura	Tenor / barítono
	Barbero	Tenor
	Ambrosio	Tenor
	Ventero	Tenor / barítono
	Moza	Soprano / mezzosoprano
	Estudiante	Tenor
Partiquinos	Embozado	Tenor / barítono
	Maritornes	Soprano / mezzosoprano
	Cuadrillero	Tenor / barítono
	Caballero 1°	Tenor
Coros	Coro de pastores	Tenor 1 y 2, barítono
	Coro de cuadrilleros	Tenor 1 y 2, barítono
	Voces solas desde las montañas	Tenor 1, 2 y 3, barítono 1 y 2
	Coro	Soprano 1 y 2, tenor 1 y 2, barítono
	Coro de cuadrilleros, mozas y mozos	Soprano 1 y 2, tenor 1 y 2, barítono
	Coro de Mozas	Soprano 1 y 2

	Coro de caballeros	Tenor 1 y 2, barítono
Tabla 2. <i>Dramatis personae</i> actualizado.		
Fuente: Elaboración propia a partir de García, Adolfo y Planas, Miguel. (s/f). <i>La venta encantada</i> [Manuscrito inédito]. Archivo del Ayuntamiento Musical de la Biblioteca de Madrid.		

*) En relación con la ortografía del nombre Lucinda, es pertinente señalar que en el texto de Cervantes se registra como Luscinda (2015, p. 133), forma que también aparece en el libreto de Bécquer (Imagen 2). Sin embargo, el manuscrito de Planas constituye una excepción notable. Es plausible considerar que el compositor mexicano priorizó aspectos fonológicos sobre consideraciones ortográficas, dado que, a diferencia de España, en gran parte del territorio mexicano no se emplea la fricativa interdental /θ/. Como consecuencia, la pronunciación de /s/ permanece indiferenciada en contextos en los que una -i o -e es precedida por “s” o “c” (Žeravica, 2019, pp. 10-11), lo que podría hacer que el uso de “sc” carezca de propósito funcional más allá de la tradición escrita. Cabe señalar que esta interpretación se presenta como una hipótesis personal.

Sinopsis

El análisis, según Stanislavski (2014), tiene como propósito proveer estímulos creativos que además de excitar la mente del actor (en este caso, cantante) para generar una correcta identificación con el papel concedan también profundizar emocionalmente en el alma del personaje (p. 17); *ergo*, conocer la trama de *La venta encantada* resulta ser invariablemente el primer paso, pues *el objetivo y la línea de acción principal son el material con el que se alimenta la imaginación, los sentimientos, los pensamientos y la voluntad (ídem)*.

La partitura de Planas se desarrolla a lo largo de tres actos, divididos en cinco, tres y seis números respectivamente; números que en la Edición Crítica de la Dra. Murúa con dibujo musical de Olvera (2023) son descritos también como escenas, término que posee un mayor sentido dadas las implicaciones teatrales del mismo: “el decorado, el espacio actoral, el lugar de la acción, segmento temporal de un acto de la obra” (Pavis, 1998, p. 164). Cabe mencionar que la ópera de Planas, a diferencia de la zarzuela homónima, respetó la organización interna del texto original [el libreto de Bécquer] estructurado en tres actos y catorce escenas, sin

suprimir nada (Lolo, 2011, p. 449). Hecho que hizo a Planas acreedor de ciertas críticas después del estreno de su *opera prima*:

En esta partición se echan de ver los esfuerzos, heroicos pero impotentes, que ha tenido que hacer el señor Planas para apartar de sí los recuerdos del repertorio italiano y aun de la zarzuela. Si en lugar de haber querido escribir una ópera en tres actos, se hubiese limitado el autor a uno sólo, por ejemplo, estoy seguro de que su ópera habría ganado en originalidad lo que hubiese perdido en dimensión. (*El Domingo*, 19 de febrero de 1871, p. 3).¹⁴

Las escenas en el libreto de la obra de Planas son las siguientes:

(Tabla 3):

Acto Primero	Escena No. I	Los pastores anuncian la salida de la aurora y se preparan para trabajar.
	Escena No. II	Sancho Panza, acompañado por el Cura y Ambrosio, busca el paradero de Don Quijote. El Barbero pregunta quién es el Quijote y Sancho atestigua sobre su señor y sus aventuras.
	Escena No. III	El Barbero informa a Sancho que la reina Micomicón necesita la ayuda de Don Quijote para derrotar a un gigante. Sancho confirma las habilidades de su señor y se compromete a encontrarlo. En ausencia de Sancho, el Barbero, el Cura y Ambrosio confunden a Don Quijote con Cardenio, quien delira debido a un corazón herido. Ambrosio intenta calmarlo. A lo lejos se escucha a Dorotea, errante y melancólica.
	Escena No. IV	Cardenio reconoce la voz y junto con el Cura ofrecen ayudar a la afligida mujer. Dorotea confiesa su pena: Fernando, su marido, la abandonó por otra mujer a quien Cardenio reconoce como su amada. Enojado, Cardenio jura vengar a Dorotea, aunque le cueste la vida.
	Escena	Dorotea agradece a Cardenio y el Cura afirma tener un plan no solo

¹⁴ Según Gostkowki en Lolo, 2011, p. 540.

	No. V	para vengar a Dorotea, sino también para llevar a Don Quijote a su tierra natal. Sancho encuentra a Don Quijote y este le pregunta sobre el estado de su amada Dulcinea. El Barbero interrumpe y pide un favor a Don Quijote para su supuesta señora, que en realidad es Dorotea fingiendo estar en apuros. Con un gesto de caballerosidad, Don Quijote jura protegerla.
Acto Segundo	Escena No. VI	Llegan a la venta el Cura y el Barbero para pedir alojamiento. El Ventero los recibe, pero exige pagar por adelantado la habitación de Don Quijote. La Santa Hermandad llega al mesón buscando arrestar a Don Quijote. El Barbero soborna a los guardias con bebida y una vez que estos guardan sus espadas, Don Quijote se atribuye la victoria.
	Escena No. VII	Entra Fernando enmascarado con Lucinda entre sus brazos. Ella forcejea. Cardenio confronta a Fernando. Lucinda intenta calmar la situación. Cardenio se niega a conceder perdón.
	Escena No. VIII	Entra la Santa Hermandad y sujetan a Cardenio. Dorotea implora clemencia a Fernando. Él la rechaza. En medio de gritos y espadas, se desata confusión.
Acto Tercero	Escena No. IX	Antes de entrar a la venta, Sancho se asegura de que todo esté despejado. Caballeros escondidos le preguntan sobre las personas en la venta. Sancho, creyendo que son brujas y hechiceros, les da la información. El Cura y el Barbero logran convencer a Don Quijote de quedarse en la venta y descansar.
	Escena No. X	Un grupo de caballeros se acercan sigilosamente a la venta.
	Escena No. XI	Dorotea, disfrazada de caballero, intenta una vez más que Fernando recapacite, que cese el rechazo hacia ella y la venganza contra Cardenio, pero él la descubre y se niega a perdonar a Cardenio.
	Escena	Cardenio irrumpe y desenvaina su espada. Él y Fernando cruzan

No. XII	espadas y Cardenio resulta desarmado. Lucinda interviene con daga en mano a favor de Cardenio; si él muere, también lo hará ella. Dorotea jura amor a Fernando y este comienza a reflexionar.
Escena No. XIII	Finalmente, Fernando recapacita, pide perdón a Dorotea y celebra la unión de Lucinda y Cardenio.
Escena No. XIV	La multitud cuestiona a Sancho sobre lo sucedido en la venta. Él les cuenta que mientras él y Don Quijote dormían, una multitud de fantasmas los hizo despertar; Sancho huyó, pero encantaron a su señor. Don Quijote se marcha y Sancho va detrás de él. La multitud ruega a Dios que Don Quijote recupere su cordura.
Tabla 3. Sinopsis escena a escena	
Fuente: Elaboración propia a partir de García, Adolfo y Planas, Miguel. (s/f). <i>La venta encantada</i> [Manuscrito inédito]. Archivo del Ayuntamiento Musical de la Biblioteca de Madrid.	

Estructura general de la composición musical

“En la construcción dramática de la ópera está el sentido de todos los presupuestos creativos para la elaboración de una línea lógica en las acciones del artista. Antes de iniciar el análisis de los personajes de la ópera, es necesario penetrar en la esencia misma de la música” (Stanislavski, 1994, p. 160).

Si bien el término “escena” provee un mayor sentido dramático, Planas constituye sus actos por números musicales, mismos que acompaña de una descripción puntual en la mayoría de los casos. Los títulos de los números de la partitura de Planas coinciden con las escenas del libreto y son los siguientes:

(Tabla 4):

Acto Primero	Número 1	<i>Introducción y Coro</i>
	Número 2	<i>Romanza</i>
	Número 3	<i>Escena y cavatina, seguida del delirio</i>
	Número 4	<i>Duetto</i> ¹⁵
	Número 5	<i>Escena, Coro y Cavatina final del 1^{er} acto</i>
Acto Segundo	Número 6	<i>Habanera y escena</i> ¹⁶
	Número 7	<i>Escena y Aria</i>
	Número 8	<i>Escena y concertante final del 2^o acto</i>
Acto Tercero	Número 9	<i>Introducción y Romanza</i>
	Número 10	<i>Coro de caballeros</i>
	Número 11	<i>Escena y Duetto</i>
	Número 12	<i>Escena y Cuarteto</i>
	Número 13	<i>Romanza</i>
	Número 14	<i>Escena y miserere final</i>
Tabla 4. Configuración musical por actos.		
Fuente: Elaboración propia a partir de García, Adolfo y Planas, Miguel. (s/f). <i>La venta encantada</i> [Manuscrito inédito]. Archivo del Ayuntamiento Musical de la Biblioteca de Madrid.		

¹⁵ El texto de la Tabla 4 ha sido fielmente transcrito del manuscrito.

¹⁶ Aunque ilegible en el manuscrito, acontece en la partitura una habanera a dueto y seguida de una escena con solistas y coros. En la Edición Crítica (Murúa, 2023) se lee “Escena” como título del número musical.

Capítulo II. Cardenio en *La venta encantada*

“Cada mínimo detalle concerniente al ser que será recreado y que cobrará vida en el escenario es importante” (Stanislavski, 1994, p.33); la tarea artística y, en consecuencia, la tarea del teatro es crear la vida interior de una obra y de sus personajes (ídem, p. 50).

Antecedentes: «el Roto» cervantino

El personaje de Cardenio, en la ópera de Planas, aparece por vez primera en la escena tercera del primer acto, poco antes de interpretar la serenata. La única señal en el manuscrito por parte del compositor mexicano para su entrada a escena es “lento á [sic.] *mezza voce*, desde las montañas poco á [sic.] poco viene cantando” (Planas, s/f, p. 24). El libreto de Bécquer para la zarzuela homónima, pese a no contar con la presencia de Cardenio sino hasta una escena después, ofrece una descripción aún más amplia sobre el estado en que este personaje se incorpora a la trama:

Este, que aparece en lo más alto de las montañas, demuestra en la expresión de su rostro y en los cambios de volubilidad y calma de sus movimientos la enajenación mental que padece. Desde el momento que asoma y durante toda la escena, la música preludia un motivo que va desarrollándose y siguiendo el curso de sus palabras. Para su traje téngase presente la magnífica descripción que de él hace Cervantes... (García, 1859, p. 14).

Cardenio, referido como «el Roto de la mala figura» en *Don Quijote de la Mancha*, aparece por primera ocasión en el capítulo XXIII de la obra de Cervantes y es descrito como “un agraciado mancebo de gentil porte, aparentemente bien nacido y muy cortésana persona no de ínfima calidad, de voz desentonada y bronca a quien la locura le viene a ratos y luce un rostro desfigurado y tostado por el sol”; ahora casi irreconocible ante aquellos quienes de antes le conocían (Cervantes Saavedra, 1978). Según el capítulo subsecuente, «el Caballero del Bosque», como ocasionalmente se refiere el de la Triste Figura al que la locura le viene ocasionalmente, Cardenio es un caballero andaluz que desde muy temprana edad amó con caballerosidad a una joven llamada Lucinda, quien también correspondió a sus sentimientos.

Pasados los años, el día que decidió pedir la mano de su amada, recibe una carta de un duque llamado Ricardo, quien desea hacerlo su vasallo. Antes de partir hacia su nuevo señor, se despide de Lucinda y acuerdan esperar su retorno para consumir su matrimonio.

A diferencia de los anteriores criados, Cardenio es bien recibido por el duque y establece una amistad con el segundo de sus hijos: “un mozo gallardo, gentil hombre, liberal y enamorado” de nombre Fernando quien por capricho decide contraer matrimonio con una labradora (Dorotea) a escondidas de su padre, el duque, mismo que previamente se había pronunciado en contra de tal proceder, evento del que Cardenio es partícipe en complicidad con Fernando. Una vez que Fernando satisface aquél “apetito cuyo último fin es el deleite” invita a Cardenio a pasar una temporada como invitado en el paterno hogar no con otra intención sino de huir. Narra el de voz desentonada y bronca que el aprecio que sentía Fernando por Lucinda no hacía sino incrementar, pues según aquél liberal y enamorado, “en sola Lucinda se encerraban todas las gracias de hermosura y de entendimiento que en las demás mujeres del mundo estaban repartidas”. Ya frente al Quijote y Sancho Panza, Cardenio comparte unas cuantas más experiencias donde Fernando, pese a no ser correspondido, exagera elogios para con Lucinda hasta que en un momento de hastío arremete contra ellos dos, y “después que los tuvo a todos rendidos y molidos, los dejó, y se fue con gentil sosiego a emboscarse en la montaña”. El desenlace de esta historia no es sino el punto de partida en el que Bécquer y García Luna dan inicio a *La venta encantada*.

Análisis del aria de Cardenio

Parte 1

Cuando el “Roto de la mala figura” entra a escena interpreta parte de lo que Planas decidió titular como “Recitativo, cavatina, seguida del delirio”. Este primer número vocal de Cardenio, la *cavatina*¹⁷, está realizado a la manera de las arias italianas del siglo XIX, ya que “las arias no siguen más la forma *da capo* y suelen dividirse en dos secciones, una lenta lírica y *cantabile* seguida de una *cabaletta* más rápida y rítmica, lo que permitía la expresión directa de dos emociones contrastantes” (Latham, 2008, p. 1098). La primera sección está conformada por

¹⁷ Según el *Diccionario enciclopédico de la música* (Latham, 2008, p. 308), en la ópera de los siglos XVIII y XIX, “una cavatina es una canción breve para voz sola de estilo simple que carece del *da capo* y, a menudo, consiste en una breve introducción instrumental seguida de una sola frase u oración musicalizada. [...] El término se aplica en ocasiones a un aire semejante a una canción que se incluye como parte de una escena extensa, de un recitativo acompañado o de una pieza de música en forma de canción.”

un *recitativo* en 4/4 seguido de una serenata en 3/4 que pareciera culminar en un *allegro agitato* nuevamente en 4/4, pero no sin antes repetir el *recitativo* y el *agitato* precedidos por una breve intervención instrumental en **Tempo de Mazurca** que “se oirá en el interior de la escena”, en esencia un interludio ya que cuenta con indicaciones dramáticas para Cardenio (Tabla 6) y es que “en las obras escénicas, especialmente en las óperas, los interludios [por lo general] se ejecutan entre las escenas o los actos y normalmente sirven para avanzar la trama...” (Latham, 2008, p. 780). Podría llamar la atención el hecho de que se señale una *mazurca* en medio de una ópera pues es un “baile [que] generalmente era ejecutado por cuatro parejas, o un múltiplo de este número, que realizaban variaciones sobre unos pocos pasos y posturas básicas con mucha libertad de improvisación” (*idem*, p. 929); musicalmente caracterizadas por el uso de un compás ternario, los ritmos con puntillo y la tendencia a acentuar los tiempos débiles (*idem*). Además, se sabe que Planas pese a haber publicado una *polka-mazurka* [*sic*] titulada *Adalberto* entre los años 1861 y 1862, no cuenta con *mazurcas* en su repertorio puesto que “la *polka-mazurca*, combinación de esas dos danzas, difiere de la *polca en el compás ternario y de la mazurca en la acentuación del tercer tiempo del compás” (*idem*). Por otro lado, a pesar de no ser una práctica habitual, existen otras óperas de compositores previos y contemporáneos de Planas en las que también se pueden encontrar *mazurcas* formales (Tabla 6):

(Tabla 6):

Ópera y fecha de estreno	Compositor	Ubicación de la mazurca	Referencia sonora
<i>Les Huguenots</i> (1836)	Giacomo Meyerbeer	Acto III	Bonyngé, Richard. (1970). Act 3: C'est le jour du dimanche [Canción]. En <i>Meyerbeer: Les Huguenots</i> . Decca Classics.
<i>Ivan Susain</i> (1836)	Mikhal Glinka	Acto II	Danon, Oskar. (1974). Act 2: Mazurka [Canción]. En <i>Glinka: Ivan Susain (A Life for the Tsar)</i> . Decca Classics.
<i>Poliuto</i> (1848)	Gaetano Donizetti	Acto II	Caetani, Oleg. (1989). Acto II – Donna... Che! Possenti numi! [Canción]. En <i>Donizetti: Poliuto</i> . Sony Classics.

<i>Halka</i> (1858)	Stanisław Moniuszko	Acto II	Warszawska Opera Kameralna. (2019). Stanisław Moniuszko – Halka 1848 [video]. https://www.youtube.com/watch?v=qNlebX92TFY
<i>Eugene Onegin</i> (1879)	Piotr Ilich Tchaikovski	Acto II	Khaikin, Boris. (2011). Act II Scene 1: No. 15 ^a , Mazurka [Canción]. En <i>Pyotr Ilych Tchaikovsky: Eugene Onegin</i> . Фирма Мелодия (Firma Melodiya).

Tabla 6. Breve listado de óperas con mazurcas

Fuente: Elaboración propia.

La segunda sección de esta primera parte, propiamente una *cabaletta* o *cabaletta cantabile*, “forma [que en la ópera italiana del siglo XIX] a menudo se ampliaba con introducciones en recitativo [...], así como con interpolaciones entre las dos secciones principales que incluían acciones escénicas, entradas de otros personajes e incluso un coro” (*idem*, p. 99). La parte lenta lírica y *cantabile* está conformada por siete secciones que son las siguientes:

(Tabla 7):

Sección	Tonalidad	Compás	Indicaciones	Texto
Recitativo arioso ¹⁸ (Compás No. 45)	F	4/4	<i>pp</i> (en el acompañamiento) Lento (indicación anterior)	Cardenio: “Reina el silencio, nace la luna, ella me espera, llena de amor. Y con su imagen, siempre soñando, siempre pensando, solo en su amor.”
Serenata (Compás. No. 62)	F	3/4	<i>p</i> (en el acompañamiento) Moderato	Cardenio: “Te fuiste al fin, encanto de mi vida, ¿a dónde a dónde dulce bien estás? ¿Qué te hizo el alma que tu amor no olvida? ¿A dónde huyendo de

¹⁸ Según Randel (1984, pp. 34-35), el *arioso* o *recitativo arioso*, se halla entre el *recitativo* y el *aria* pues posee una calidad lírica y expresiva que, a diferencia del *aria*, puede no ser una composición “muy trabajada”. Tal es el caso de esta sección. Para la reproducción de la partitura, la doctora Murúa, quien funge como directora musical en la actual producción, ha tomado la decisión de dirigir a 2 tanto los *recitativi* como los *agitati*.

				mi amor te vas? Ven dulce en sueño, de mi edad de gloria, ven a mis brazos que te esperan, ven. Ven y reanima mi lánguida memoria, ven y refresca mi abrazada sien.”
Allegro agitato (Compás. No. 103)	f	4/4	f (en el acompañamiento)	Cardenio: “Toda tu sangre, que derramara, sería el castigo, de tu traición. ¡Ay infeliz! ¡Ella no escucha el triste acento de mi dolor! (<i>Declamando</i>) Aparta, mujer perjura, tu juramento fue una impostura, como tus súplicas, como tus lágrimas, como tu amor. ¡Oh! ¡Dios! ¡mi razón! (<i>Vuleve a todas partes la cara, indeciso y delirante.</i>)”
Interludio (Compás. No. 125)	F	3/4	Tempo de Mazurca	(<i>Cardenio escucha con atención.</i>) (<i>Durante esta pieza, Cardenio se pasea por el escenario con ademán violento.</i>)
Recitativo arioso (Compás. No. 142)	F	4/4	pp (en el acompañamiento)	Cardenio: “Eres mi dicha, aquí en la tierra, por eso te amo con frenesí. Todo lo bello que el mundo encierra, yo lo concentro, mi bien, en ti.”
Pasaje puente	f	3/4	Lento <i>Música de órgano en el interior de la escena.</i>	(<i>Cardenio está inquieto</i>)

(Compás. No. 158)			<i>p</i> (en el acompañamiento)	
Agitato (Compás. No. 165)	f	4/4		Cardenio: “¡Pero, qué escucho! ¡Oh cielo Santo! Cuánto quebranto al corazón. ¡Oh furor! ¡Ah! ¡Se burlan de mi amor! (<i>Declamando</i>) ¡Oh! ¡Dios! (<i>Comienza a vacilar y cae al suelo</i>) ¡Ah!”

Tabla 7. Desglose de la primera parte de la *cavatina* de Cardenio, lenta lírica y *cantabile*.

Fuente: Elaboración propia a partir de García, Adolfo; Planas, Miguel; Murúa-Martínez, Verónica (edición crítica) y Olvera, Josué (dibujo musical). (2024). *La venta encantada*, (transcripción sin publicar), Facultad de Música, UNAM, proyecto PAPIIT IN400824.

Varios son los elementos de la primera parte de la *cavatina* de Cardenio, pero destaca el contraste rítmico entre cada *agitato* y las secciones que les anteceden, ambos *agitati* poseen patrones rítmicos que aportan dinamismo dramático a Cardenio, cuyas didascalias son “delirante”, luego “inquieto” y finalmente “cae al suelo”. Bernstein (1962, p. 88) sostiene que «el patrón rítmico por sí mismo— aunque no tenga notas melódicas, armonía o color orquestal— puede ser expresivo en sí mismo»¹⁹. Mersenne afirmaba: “la música de la cólera debe observar un ritmo rápido y agitado en la melodía, precipitándose sobre todo al final de cada frase, a manera de alegoría de la agitación del pulso...” (Marín Corbí, 2007, p. 39). Si bien Mersenne y Planas pertenecen a periodos distintos, el diseño rítmico en cada *agitato* de la *cavatina* de Cardenio es un claro ejemplo de las afirmaciones del teórico musical francés:

¹⁹ Traducción propia a partir de Bernstein, 1962, p. 88: “the rhythmic pattern alone—even without the melodic notes, or the harmony, or orchestral color—just the rhythmic design can be expressive in itself.”

(Imagen 3):

104 (Cardenio debe manifestar su delirio o enajenación mental.)

Cd. que de-rra-ma-ra, se-ría el cas-ti-go, de tu trai-ción.

Pno.

Imagen 3. Patrón rítmico del primer *agitato* de la cavatina de Cardenio.

Fuente: Captura de García, Adolfo; Planas, Miguel; Murúa-Martínez, Verónica (edición crítica) y Olvera, Josué (dibujo musical). (2024). *La venta encantada*, (transcripción sin publicar), Facultad de Música, UNAM, proyecto PAPIIT IN400824.

(Imagen 4):

165 Agitato

Cd. ¡Pe-ro que es-cu-cho! ¡Oh cie-lo San-to! cuan-to que-bran-to

Pno.

Imagen 4. Patrón rítmico del segundo *agitato* de la cavatina de Cardenio.

Fuente: Captura de García, Adolfo; Planas, Miguel; Murúa-Martínez, Verónica (edición crítica) y Olvera, Josué (dibujo musical). (2024). *La venta encantada*, (transcripción sin publicar), Facultad de Música, UNAM, proyecto PAPIIT IN400824.

Continúa Mersenne: “Asimismo, se elevará, agudizándose, sobre todo, al final de cada frase en una segunda, cuarta, quinta o más, alegorizando el tono de voz con que se habla cuando se está encolerizado” (*ídem*). Ambos *agitati* cierran por medio de una cuarta justa ascendente (Imagen 5 e Imagen 6), en el primero incluso se aprecia un “(Declamando)”, indicación del propio Planas.

(Imagen 5):

110 (Declamado.)
Cd. de mi do-lor! A-par-ta, mu-jer per-ju-ra, tu ju-ra-men-to fue u-na im-pos
Pno. *sempre cresc.*

Imagen 5. Comienzo del cierre del primer *agitato* de la cavatina de Cardenio.

Fuente: Captura de García, Adolfo; Planas, Miguel; Murúa-Martínez, Verónica (edición crítica) y Olvera, Josué (dibujo musical). (2024). *La venta encantada*, (transcripción sin publicar), Facultad de Música, UNAM, proyecto PAPIIT IN400824.

(Imagen 6):

168
Cd. al co-ra-zón. ¡Oh fu-ror! ¡Ah!
Pno.

Imagen 6. Comienzo del cierre del segundo *agitato* de la cavatina de Cardenio.

Fuente: Captura de García, Adolfo; Planas, Miguel; Murúa-Martínez, Verónica (edición crítica) y Olvera, Josué (dibujo musical). (2024). *La venta encantada*, (transcripción sin publicar), Facultad de Música, UNAM, proyecto PAPIIT IN400824.

Los *ariosi* también cuentan con un patrón rítmico característico (Imagen 7) pero, a diferencia de los *agitati*, estos están escritos en modo mayor, con un **Lento**²⁰; recursos compositivos que, según Tizón (2018, p. 326), generan emociones de “felicidad” el primero, y de “serenidad” y “tristeza” el segundo. Si sumado a esto también se toma en consideración que

²⁰ El lento del primer *recitativo* de la *cavatina* está marcado en el compás No. 16, varios compases previos a la entrada de Cardenio la cual sucede en el compás No. 45, y no hay otra agógica hasta el compás No. 62.

la dinámica indicada en el acompañamiento es *pianissimo (pp)*, asumir a un Cardenio aparentemente sereno cuya felicidad es delicada no resulta reto alguno.

(Imagen 7):

The image shows a musical score for a recitativo. It consists of four staves. The top staff is for Cardenio (C.d.), with lyrics 'Rei - na el si - len - cio, na - ce la lu - na,'. The second staff is for Barbero (Bo.), with lyrics 'Dios! Sí, mi - rad, es él.' and a stage direction '(Se retiran todos al fondo.)'. The third staff is for Curra (C.), with lyrics 'Dios! Sí, mi - rad, es él.'. The bottom staff is for Piano (Pno.), showing dynamics 'ff' and 'pp'. The score is in 3/4 time and starts at measure 43.

Imagen 7. Ejemplo del patrón rítmico de los *recitativi* de la cavatina de Cardenio.

Fuente: Captura de García, Adolfo; Planas, Miguel; Murúa-Martínez, Verónica (edición crítica) y Olvera, Josué (dibujo musical). (2024). *La venta encantada*, (transcripción sin publicar), Facultad de Música, UNAM, proyecto PAPIIT IN400824.

La serenata, escrita en tonalidad de fa mayor y un *tempo* de $\frac{3}{4}$, comienza en el compás No. 62 y culmina en el compás No. 102, siempre bajo un *Moderato*. Se sitúa entre el primer *recitativo* y el primer *agitato*.

Este fragmento de la *cavatina* se divide principalmente en tres secciones (Imagen 8):

- **Sección A** (compases No. 62 – 77), dónde se aprecia una frase compuesta por dos semifrases que corresponden a una estructura de pregunta y respuesta.
- **Sección A'** (compases No. 78 – 85), que retoma el motivo rítmico anterior con ligeras variantes melódicas. Como el ascenso en el compás No. 82, en contraste con los descensos de los compases No. 66 y 74.
- **Sección B** (desde el compás No. 86), caracterizada por un ostinato rítmico cuyas figuras y melodía descendente anticipan la *cadenza finale* de la serenata.

Cada una de estas secciones comparten entre sí elementos que competen más al ámbito de la retórica, como la *paronomasia*²¹, ya que hay un fragmento que se repite varias veces, cada vez con mínimas variaciones rítmicas y/o melódicas.

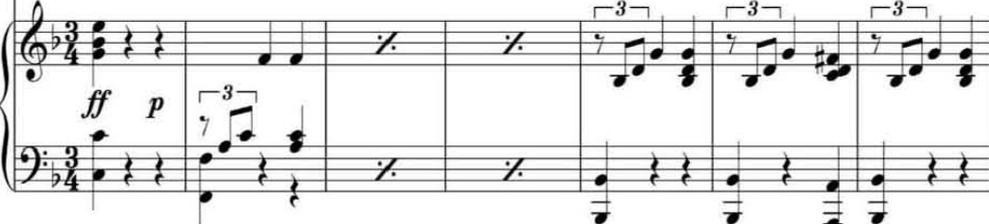
²¹ Paronomasia: “Es la repetición de un fragmento musical con una fuerte adición o variación. Esta, en ocasiones, consiste en el desarrollo de alguno de sus elementos” (López Cano, 2000, p. 137).

(Imagen 8):

30

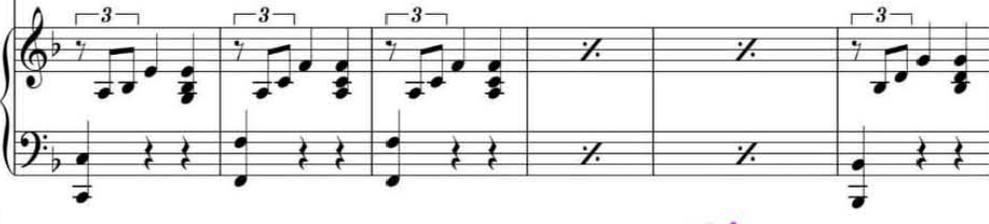
61 *SERENATA* **Moderato** **A (pregunta)**

Cd.  Te fuis-te al fin, en - can - to de mi vi - da, ¿a dón-de a dón - de

Pno.  *ff* *p*

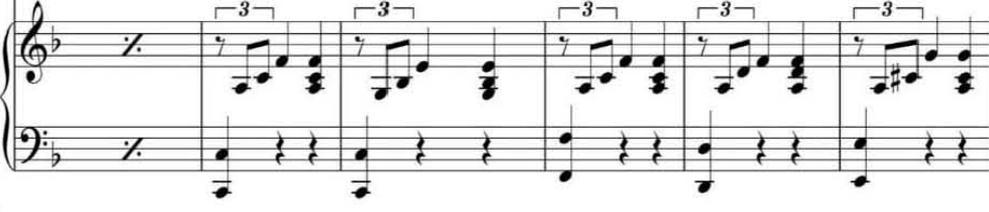
68 **(repuesta)**

Cd.  dul-ce bien es - tás? ¿Qué te hi-zo el al - ma que tu a-mor no ol - vi - da?

Pno. 

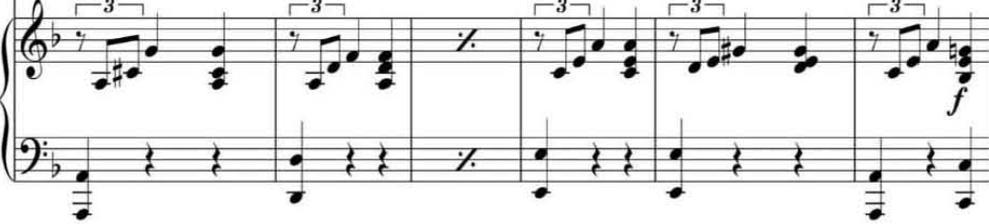
74 **A'**

Cd.  ¿A dón-de hu - yen - do de mi a-mor te vas? Ven dul-ce en - sue - ño,

Pno. 

80

Cd.  de mi e - dad de glo - ria, ven a mis bra - zos que te es-pe-ran, ven.

Pno.  *f*

B

86

Cd. Ven y se a - ni - ma mi lán - gui - da me - mo - ria, ven y re - fres - ca

Pno.

92

Cd. mi a - bra - za - da sien. Mi a - bra - za - da sien,

Pno.

99

Cd. mi a - bra - za - da sien.

Pno. *ff*

Imagen 8. Secciones A, A' y B de la serenata de Cardenio.

Fuente: Captura de García, Adolfo; Planas, Miguel; Murúa-Martínez, Verónica (edición crítica) y Olvera, Josué (dibujo musical). (2024). *La venta encantada*, (transcripción sin publicar), Facultad de Música, UNAM, proyecto PAPIIT IN400824.

Según López Cano (2000, p. 124), “repetimos lo que no se ha entendido bien, lo que no queremos que se olvide; repetimos aquello que, por su importancia, merece ser subrayado; repetimos lo fundamental, aunque, a veces, también repetimos sólo para redundar”. Planas ciertamente incurre en la repetición pues expone la frase inicial de la serenata varias veces más,

cada una con sus respectivas variantes rítmicas y melódicas. La pregunta de la sección A destaca por tener la única nota climática al interior de la serenata, al culminar la interrogante “¿Qué te hizo el alma que tu amor no olvida?”; asimismo, es la variación en la que los intervalos que ligan los medios a los cuartos son más amplios, el primero de 4ta justa descendente en el compás No. 75 con la palabra “olvido” y el segundo de 6ta menor descendente en el compás No. 77, con la palabra “huyendo”. La sección A’ se desarrolla en re menor, el relativo menor de la tonalidad predominante, y es en la que el primer medio ligado a negra, compás No. 83, se presenta en la versión más grave con la palabra “gloria”; el resto del texto: “Ven dulce ensueño, de mi edad de **gloria**, ven a mis brazos que te esperan” y hasta este momento culmina la frase con un “ven” en el compás No. 87, nuevamente en fa mayor. De la sección B, los dos primeros medios ligados a octavo y a cuarto respectivamente son la continuación de una constante descendente iniciada en el compás No. 85 hasta que el medio ligado a cuarto del compás No. 93 escrito un tono arriba pareciera que “refresca” la tendencia descendente de la melodía de Cardenio, y pese a ello, una vez más al final, la voz es llevada al punto más grave de esta sección, tal y como sucedió en el cierre de la variación 1. Planas emplea la repetición como un recurso musical y dramático, ya que la línea melódica constantemente descendente refuerza el tono triste del texto. Cuando parece haber un atisbo de entusiasmo en Cardenio, se puede observar un ascenso melódico en la partitura. Sin embargo, a pesar de cualquier cambio tonal o rítmico, el ánimo del protagonista siempre regresa a los niveles más bajos, a la parte más grave del registro vocal.

Parte 2

La segunda sección de la primera aparición de Cardenio es una aria breve con repeticiones de ritmo simple y reiterado, características que, según Latham (2008, p. 247), corresponden a una *cabaletta*, término que en el siglo XVIII se utilizaba para designar exclusivamente la sección final de un aria en varias partes, generalmente rápida y brillante, y en la actualidad se refiere a una pieza completamente escrita (*ídem*). Dicho fragmento es antecedido por una brevemente participación del Barbero y el Cura, una suerte de puente musical que sirve también de introducción al *recitativo cantabile* de Cardenio, mismo que inicia en anacrusa al compás No. 196, manteniendo el 4/4, pero ahora en re bemol mayor con un tempo de *Allegro non troppo*.

Al igual que la sección anterior, se aprecian diversos ostinatos rítmicos tanto en el acompañamiento como en la voz, pero lo que más caracteriza esta segunda parte es una situación que estará presente de manera recurrente en números musicales posteriores y no solo en la voz de Cardenio, sino del resto de personajes cuando encaran momentos de angustia; una

discrepancia entre el acento natural del texto y el acento musical. A continuación, una tabla que demuestra puntualmente los casos en cuestión (Tabla 8):

(Tabla 8):

Compás	Palabra	Acentuación natural	Sílaba donde recae el acento musical	Nota	Acento musical
cc. 192-193	“males”	Grave	-les	F6	Fuerte
cc.199-200	“ambas”	Grave	-bas	Gb6	Fuerte
cc. 202, 204	“despertar”	Aguda	des-	C5	Débil
c. 203	“hallé”	Aguda	ha-	Bb5	Débil
cc. 205-206	“amistad”	Aguda	-mis-	Eb6	Fuerte
cc. 207-208	“entonces”	Grave	-ces	Ab5	Fuerte
cc. 223-224	“mundo”	Grave	-do	F6	Fuerte
cc. 225-226	“sufrir”	Aguda	su-	Db6	Débil
cc. 235-236	“remedio”	Grave	-dio	Eb6	Fuerte
Tabla 8. Acentos desplazados en la cabaletta de Cardenio.					
Fuente: Elaboración propia a partir de García, Adolfo; Planas, Miguel; Murúa-Martínez, Verónica (edición crítica) y Olvera, Josué (dibujo musical). (2024). <i>La venta encantada</i> , (transcripción sin publicar), Facultad de Música, UNAM, proyecto PAPIIT IN400824.					

Sobre el texto en la música, o *lyrics* como se refieren Peterik, Autin y Lynn (2010, p.94), “a menudo, los contrastes en la vida tienen el mayor impacto: la diferencia entre lo que nuestros labios dicen y lo que nuestro corazón siente”. Es posible que Planas haya tomado la decisión de en notas largas, donde luce bastante la voz de tenor, crear contraste entre el acento propio de las palabras y el musical para así evidenciar cuan atribulado se halla Cardenio. El texto en cuestión es:

Desengaños de amistad, y desengaños de amor, pues ambas cosas soñaba, y hallé al despertar, por fin, hallé al despertar mi día, que la amistad me vendía, entonces de luto lleno, para la vida olvidado, de un mundo que me ha lanzado a sufrir y a padecer. Mucho sufre de la suerte mi sensible corazón, remedio ni con la muerte he de hallar en mi pasión. Remedio ni con la muerte ha de hallar mi corazón.

El Cardenio de Planas

El rol de Cardenio es un personaje que figura en seis de las quince escenas de *La venta encantada*: escenas III, IV, V del primer acto; VII y VIII del segundo; y la XII del tercero.

(Tabla 9):

Acto	Escena	Descripción	Participación de Cardenio	Registro de Cardenio	Otros personajes involucrados
Primero	III	<i>Escena y cavatina, seguida del delirio</i>	<i>Cantabile y cabaletta</i>	D#5 – A6	Barbero, Sancho, Ambrosio, Cura y Dorotea
	IV	<i>Duetto</i>	Recitativo y dueto	D#5 – G6	Cura, Ambrosio y Dorotea
	V	<i>Escena, Coro y Cavatina final del 1^{er} acto</i>	Recitativo	G#5 – C6	Dorotea, Cura, Ambrosio, Barbero, Don Quijote*, Sancho* y Coro de voces solas*
Segundo	VII	<i>Escena y Aria</i>	Terceto	Eb5 – Ab6	Lucinda y Fernando
	VIII	<i>Escena y concertante</i>	Recitativo y concertante	B4 – G#6	Fernando, Coro, Dorotea, Lucinda,

		<i>final del 2º acto</i>			Barbero, Sancho, Coro de cuadrilleros, mozas y mozos, un cuadrillero y Don Quijote
Tercero	XII	<i>Escena y Cuarteto</i>	Cuarteto	E5 – Ab6	Dorotea, Fernando, Lucinda y Coro

Tabla 9. Participaciones de Cardenio en *La venta encantada* de Planas.

Fuente: Elaboración propia a partir de García, Adolfo y Planas, Miguel. (s/f). *La venta encantada* [Manuscrito inédito]. Archivo del Ayuntamiento Musical de la Biblioteca de Madrid.

*) Personajes que pese a participar en el número musical no comparten escenario con Cardenio.

Los números en los que Cardenio participa representan un cuarenta por ciento de *La ventana encantada* (Tabla 9). A lo largo de cada número musical, enfrenta situaciones complejas tanto dramáticas como vocales. Ejemplos de esto son la cavatina (escena III, acto primero), la escena y el concertante final del acto segundo, y la escena y el cuarteto (escena XII, acto tercero). El registro mayormente grave-central y la constante insistencia por parte de Planas en el uso de la voz de tenor en líneas melódicas en la zona de *passaggio*, junto con la carga emocional de Cardenio, que incluye mayormente ira, desesperación, melancolía, desilusión y confusión, lo convierten en un personaje ideal para la voz de tenor lírico, pues...

El *tenore lirico* (tenor lírico) es el tenor “ideal” para gran parte del estándar de la literatura operística. Su *passagi* apunta típicamente a suceder en D4 y G4. Su timbre debe ser cálido, romántico, emocionante y lleno de vida. Él debe tener la habilidad de mantener una alta *tessitura* y balancear el registro superior con belleza y vigor. (Miller, 1993, p.11).

Reflexiones finales

Miguel Planas, quien se desempeñó como docente, pianista y guitarrista, también fue un destacado compositor que, desde su juventud, se adentró en el ámbito del repertorio vocal lírico. Aunque resulta lamentable la escasez de información detallada para elaborar una biografía completa, los escasos datos disponibles en medios hemerográficos y otros textos nos brindan una idea aproximada de su prolífica trayectoria. Este trabajo, al presentar hallazgos significativos como el período de vida de Miguel Planas (1826-1891) y la posible existencia de una hija a partir de archivos resguardados por la Diócesis Primada de México, constituye una contribución valiosa a la información existente. Una investigación más exhaustiva sobre Planas permitirá profundizar en el conocimiento sobre su obra y legado.

Asimismo, los datos que hay sobre su obra, particularmente de *La venta encantada* proporcionan suficientes elementos para poder construir al personaje de Cardenio a cabalidad; antecedentes cervantinos, obras homónimas, textos psicológicos que analizan a cada personaje de *Don Quijote de la Mancha*, y por supuesto, todo cuanto se halla codificado en los diálogos del libreto, así como en las armonías y ritmos de la partitura.

Los elementos a partir de los cuales he abordado el personaje de Cardenio han sido los siguientes aspectos:

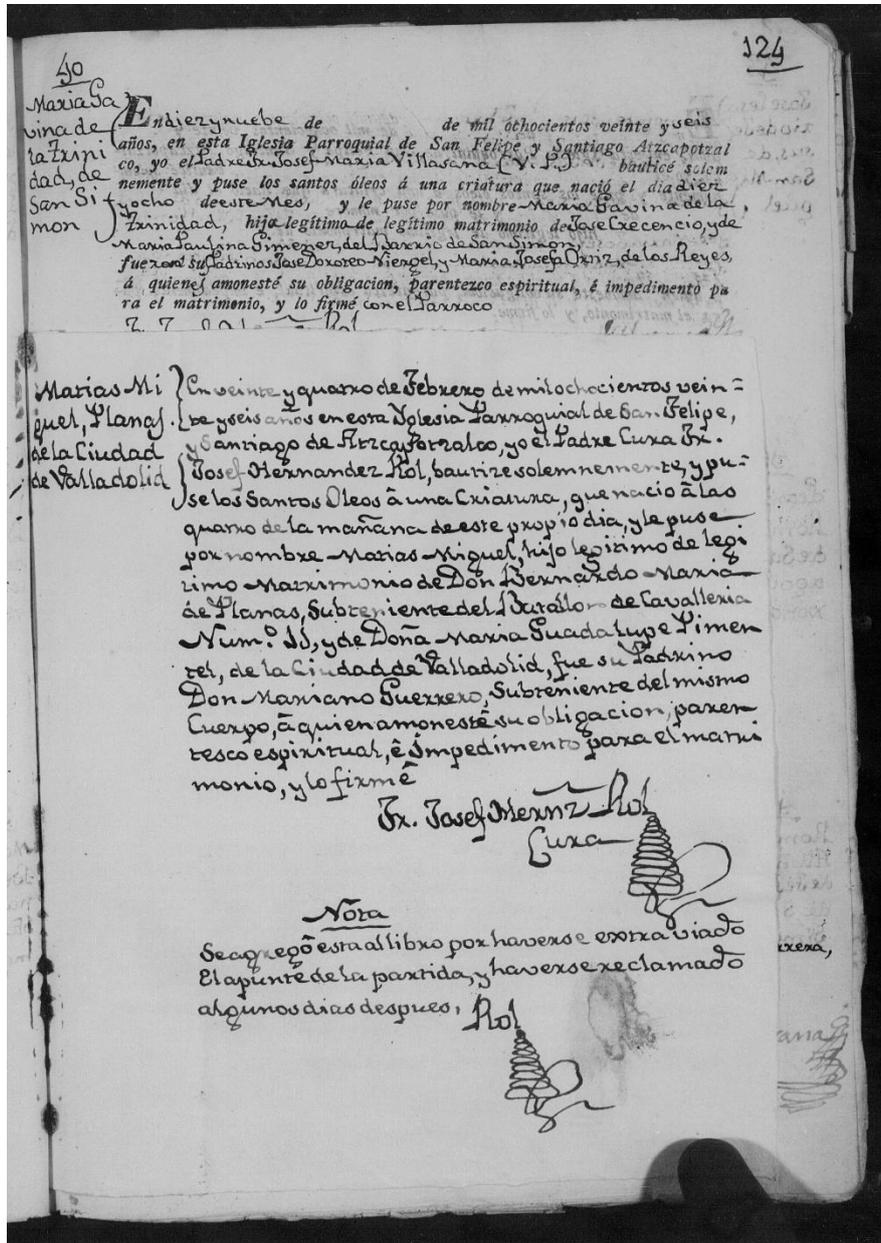
1. Vida y obra del autor. Al investigar la vida de Planas, así como una parte de la obra de Bécquer, y analizar la relación asíncrona de ambos con la obra de Cervantes y el género de la zarzuela, he logrado establecer las bases necesarias para comprender el contexto a partir del cual Planas creó su versión particular de Cardenio.
2. Contexto de la obra: Conocer el entorno social en el que se compuso *La venta encantada*, así como los detalles sobre su estreno y el texto musical, ha sido de gran utilidad. Esta información no solo me ha permitido entender la recepción de una de las óperas mexicanas más esperadas durante la segunda mitad del siglo XIX en México y España, y, por ende, obtener una visión más cercana de la sociedad consumidora del arte lírico de aquella época, sino que también me ha planteado nuevas interrogantes. Entre ellas, el motivo por el cual un compositor con la formación y la amplia trayectoria y reconocimiento

de Planas pudo haber fallecido en la pobreza y, posteriormente, ser olvidado.

3. Referencias sonoras: Esta investigación me ha permitido familiarizarme con posibles influencias teatrales y también musicales relacionadas con la obra, tales como la zarzuela y la mazurca, entre otras. Asimismo, he corroborado la escasez, si no la ausencia total, de registros sonoros y audiovisuales del repertorio mexicano del siglo XIX y de épocas anteriores. Este hallazgo ha estimulado en mí el deseo de reproducir y registrar la música mexicana considerada "olvidada".
4. Trama y estructura: Comprender la trama de la ópera, su estructura y si está basada en otro texto me ha permitido dotar de coherencia al personaje de Cardenio en las distintas obras. Además, me ha proporcionado tres fuentes clave a las cuales recurrir para la creación y desarrollo de mi personaje: *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, el libreto de Bécquer y la propia partitura de Planas.
5. Conocimiento del personaje: Investigar los antecedentes del texto original de Bécquer, las relaciones entre el personaje y otros personajes, así como los requisitos vocales e histriónicos del papel según la partitura de Planas, me ha proporcionado un amplio abanico de recursos para desarrollar al personaje de Cardenio y encarnar de manera veraz las diversas emociones y situaciones que experimenta en escena.

Anexos

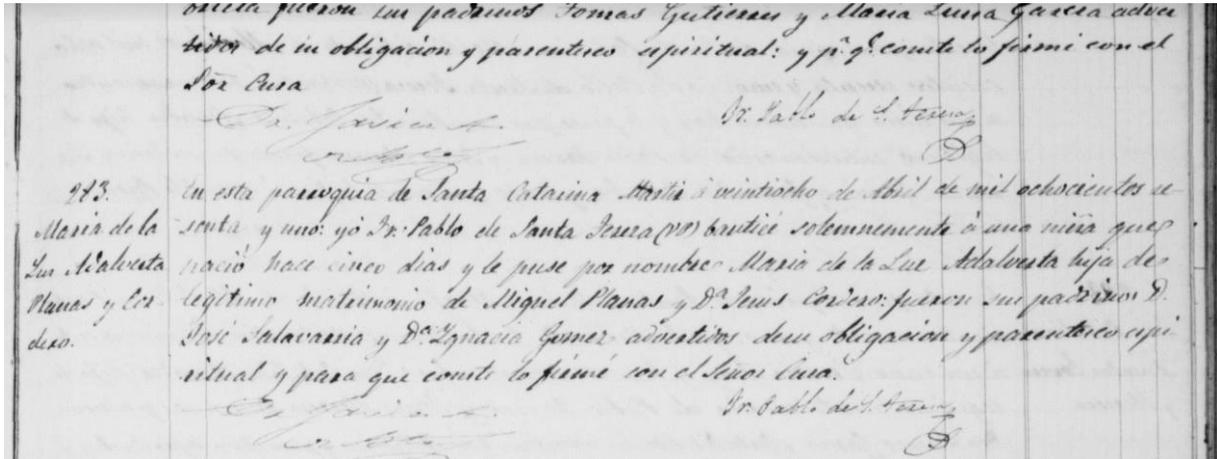
Anexo 1. Fe bautismal de Matías Miguel Planas Pimentel. Archivo de la Diócesis Primada de México. Libros bautismales 1560-1960, Atzacapotzalco, Distrito Federal (hoy Ciudad de México).



Anexo 1. Fe bautismal de Matías Miguel Planas Pimentel

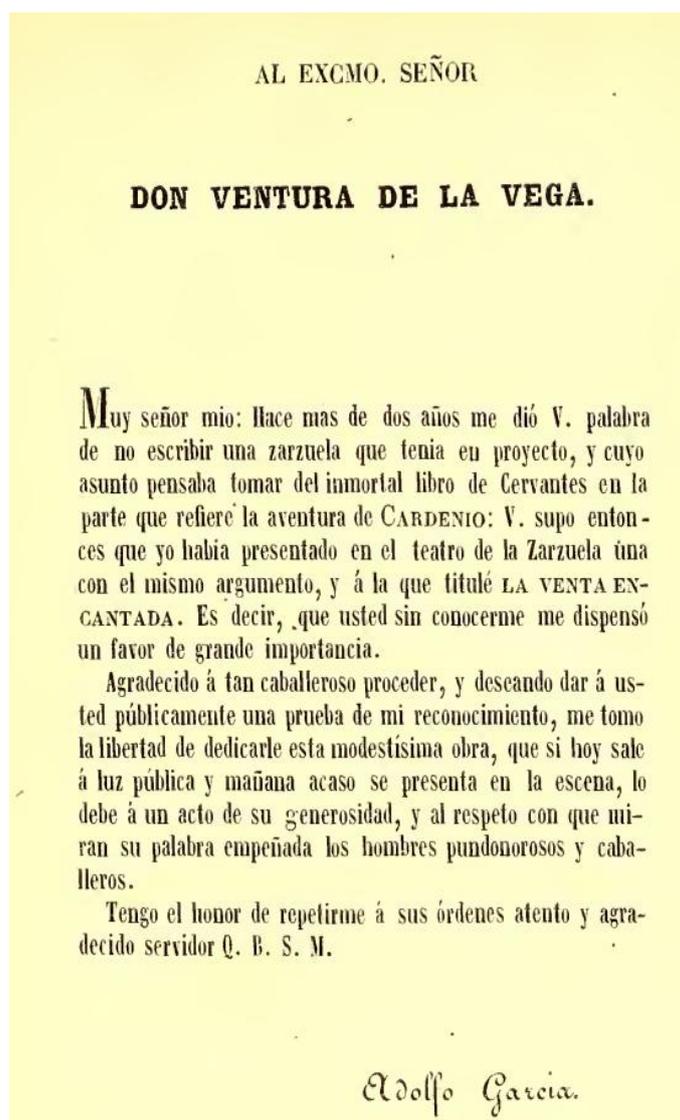
Fuente: Captura digital del microfilm recuperado del archivo de la Diócesis Primada de México a partir de los anexos de los libros bautismales 1560-1960, de Atzacapotzalco, Distrito Federal, México.

Anexo 2. Fe bautismal de María de la Luz Adalverta [sic] Planas y Cordero. Archivo de la Diócesis Primada de México. Libros bautismales 1560-1960, Atzacapotzalco, Distrito Federal (hoy Ciudad de México).



Anexo 2. Fe bautismal de María de la Luz Adalverta [sic] Planas y Cordero.

Fuente: Captura digital del microfilm recuperado del archivo de la Diócesis Primada de México a partir de los anexos de los libros bautismales 1560-1960, de Atzacapotzalco, Distrito Federal, México.



Anexo 3. Dedicatoria de García a don Ventura de la Vega.

Fuente: Captura digital de *La venta encantada* (p. 5) por García & [sic] Reparaz, Madrid, 1859.

Referencias

- Adolfo Bécquer, Gustavo y Alarcón Benito, Juan (comentarista). (1999) *Gustavo Adolfo Bécquer. Rimas y Leyendas*. España: EDIMAT LIBROS.
- Adolfo Bécquer. Una ópera y una zarzuela cervantina polémicas. ACTAS DEL VII CONGRESO INTERNACIONAL. Visiones y revisiones cervantinas, pp. 443-455. https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/cg_VII.htm
- Anónimo (29 de septiembre de 1875). Ópera nueva. La voz de México. <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a36ee7d1ed64f16d06aef?intPagina=3&tipo=pagina&anio=1875&mes=09&dia=29>
- Anónimo. (14 de enero de 1891). Muerte de un artista. La voz de México. <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a489?pagina=558a378c7d1ed64f16da5114&coleccion=>
- Bernstein, Leonard (1962) *The Infinite Variety of Music*. Estados Unidos: Simon and Schuster.
- Biblioteca Musical Víctor Espinós. (s/f). Catálogo digital. <https://catalogos.madrid.es/cgi-bin/opacmusical/O7127/IDf51fad7e/NT33>
- Bonyngue, Richard. (1970). Act 3: C'est le jour du dimanche [Canción]. En *Meyerbeer: Les Huguenots*. Decca Classics.
- Caetani, Oleg. (1989). Acto II – Donna... Che! Possenti numi! [Canción]. En *Donizetti: Poliuto*. Sony Classics.
- Carrasco Vásquez, Fernando. (23 de octubre del 2023). Miguel Planas, reconstruyendo a un personaje o mucho más que una calle mal escrita. Musicología casera. <https://musicologiacasera.wordpress.com/2016/10/23/miguel-planas-reconstruyendo-a-un-personaje-o-mucho-mas-que-una-calle-mal-escrita-por-fernando-carrasco-v/>
- Danon, Oskar. (1974). Act 2: Mazurka [Canción]. En *Glinka: Ivan Susain (A Life for the Tsar)*. Decca Classics.
- De Cervantes Saavedra, Miguel (1978) *Don Quijote de la Mancha*. España: Editorial Antalbe.
- De Cervantes Saavedra, Miguel (2015) *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. España: Editorial Lemir.
- De la Portilla, Anselmo (director). (28 de septiembre de 1875). México, varias noticias. La Iberia. <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a34a67d1ed64f16a93238?intPagina=3&tipo=pagina&anio=1875&mes=09&dia=28>

De los Ríos, J. P. (6 de diciembre de 1870). Ópera mexicana. Siglo diez y nueve.

Espín Templado, María Pilar. (2011). El Teatro de Bécquer. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXVII, 2011, pp. 125-159.

García, Adolfo y Planas, Miguel. (s/f). *La venta encantada* [Manuscrito inédito]. Archivo del Ayuntamiento Musical de la Biblioteca de Madrid.

García, Adolfo; Planas, Miguel; Murúa-Martínez, Verónica (edición crítica) y Olvera, Josué (dibujo musical). (2024). *La venta encantada*, (transcripción sin publicar), Facultad de Música, UNAM, proyecto PAPIIT IN400824.

García, Adolfo y Reparaz, Antonio. (1859). *La venta encantada*. Madrid: El teatro.

Gatta, Massimo. (enero-junio de 2023). Ulúa. *Revista de Historia, Sociedad y Cultura, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales*, Universidad Veracruzana, año 21, núm. 41, pp. 11-35. DOI: <https://doi.org/10.25009/urhsc.v21i41.2755>

Juliet de Elizalde, F. Luis (director). (jueves 15 de enero de 1891). Muerte de un artista. *El Correo Español*.

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a1ce>

Khaikin, Boris. (2011). Act II Scene 1: No. 15^a, Mazurka [Canción]. En *Pyotr Ilych Tchaikovsky: Eugene Onegin*. Фирма Мелодия (Firma Melodiya).

Latham; Alison. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.

Lolo, Begoña. (2011). Recreaciones musicales sobre La venta encantada de Gustavo López Cano, Rubén. (2000). *Música y retórica en el Barroco*. México: UNAM. Versión on-line: www.lopezcano.net

Marín Corbí, Fernando. (2007). *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, ISSN 0213-7305, Vol. 23, Núm. 1, 2007, pp. 11-52.

Olavarría y Ferrar, Enrique. (1895). 1869. En *Reseña Histórica del Teatro en México*. (Tomo II, pp. 56 – 70). México: La Europea.

Pareyón, Gabriel. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*.

Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario del teatro*.

Peterik, Jim; Austin, Dave y Lynn, Cathy. (2022). *Songwriting for Dummies*. Wiley Publishing, Inc.

Randel, D. & Pardo, V. (trad) (1984). *Diccionario Harvard de Música*. México: Editorial DIANA.

Rivera y Río, J. (14 de febrero de 1871). *Diversiones*: Gran Teatro Nacional. El ferrocarril.

Saldívar, Gabriel. (1991). *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, t. I, ed. póstuma, Etelvina Osorio Bolio de Saldívar/CENIDIM, cd. de México, 1991, pp. 336-337.

Saint Martin, Fernando y Ramos, Ana Rosalía (2022). Escena y aria de la ópera La Venta Encantada [Canción]. En *CULTURA UNAM*. México: UNAM 2023. <https://descargacultura.unam.mx/escena-y-aria-de-la-opera-la-venta-encantada-7101219>

Scott-Stoddart, Nina. (s/f). *The Fach system of vocal classification*. Halifax Summer Opera Festival Blog. <https://halifaxsummeroperafestival.com/opera-resources/the-fach-system-of-vocal-classification/>

Sotro, Vicente (propietario). (16 de enero de 1891). México al vuelo. El Mundo. <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a36f?pagina=558a34c77d1ed64f16ab7437&coleccion=>

Stanislavski, Konstatín. (1994) *Ética y disciplina*. México: Grupo Editorial Gaceta, S. A.

Stanislavski, Konstatín. (2014) *Manual del actor*. México: Grupo Editorial Tomo, S. A. de C. V.

Rodríguez Manzano, Marta. (2020). *Vida y muerte en el México Colonial: Estudio de testamentos e inventarios de bienes de difuntos novohispanos (siglos XVI-XVIII)*. España: IEAL Universidad de Sevilla, E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes / Universidad Pablo de Olavide.

Tizón, Manuel. (2018). *Paideía: Revista de Filosofía y Didáctica Filosófica*. 2ª época, año XXXVIII, [publicación cuatrimestral] septiembre-diciembre 2018, pp. 315-339.

Urdapilleta Pérez, José Antonio y Solórzano, María Elena, compiladores. (2014). *Leyendas de Atzacapotzalco. Compilación*. México: Consejo de Cronistas de Atzacapotzalco.

Vigil, José María (redactor en jefe). (9 de febrero de 1871). Varias noticias. El siglo diez y nueve:

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a3e267d1ed64f1716ec3b?intPagina=3&tipo=pagina&anio=1871&mes=02&dia=09&butlr=Ir>

Warszawska Opera Kameralna. (2019). *Stanisław Moniuszko – Halka 1848* [video].

<https://www.youtube.com/watch?v=qNIebX92TFY>

Zarate, Julio (director en jefe). (28 de septiembre de 1875). Varias noticias. El siglo diez y nueve:

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a3e387d1ed64f17174812?intPagina=3&tipo=pagina&anio=1875&mes=09&dia=28>

Žeravica, Marko. (2019). *La fonología contrastiva del español normativo y las variantes mexicanas* [tesina]. Croacia: Universidad de Zagreb.