



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

NUNCA ESPEREI MUITA COSA...

Edición crítica de la ópera *Severino* de Salvador Moreno

**TESIS QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (Interpretación)**

PRESENTA

EMMANUEL POOL CASTELLANOS

TUTOR

DRA. CONSUELO CARREDANO

Instituto de Investigaciones Estéticas

CIUDAD DE MÉXICO, Facultad de Música, Enero del 2020



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.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de, o referencias a, la obra de otros autores aparece debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas

Tabla de contenido

Agradecimientos:	vi
Abreviaturas	viii
Introducción	1
Estado de la cuestión	9
Capítulo I. Apuntes para una biografía documentada de Salvador Moreno	17
Orígenes, viajes, encuentros.	18
Los años de formación	20
Entre dos orillas.....	28
De regreso en la Ciudad de México.....	30
Barcelona: Atalaya de América	31
El silencio musical.....	38
Capítulo II. <i>Severino</i> : contexto y recepción de una ópera mexicana	44
Genealogía textual	44
Arxiu.Esb y Arxiu.Lib	51
Un estema de las fuentes.....	54
Rumbo al Gran Teatro del Liceo	56
Crítica y críticos	65
Libreto de la ópera <i>Severino</i> : criterios de transcripción y edición.....	72
Explicación de las escenas.....	73
Libreto em português.....	76
Libreto en castellano	88
Criterios de transcripción y edición.....	100
Aparato crítico.....	101
PARTITURA ORQUESTAL.....	135
PARTITURA VOCAL	347
Últimas reflexiones.....	407
FUENTES CONSULTADAS Y RECOMENDADAS	408
FONDOS DOCUMENTALES	408
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....	408
HEMEROGRAFÍA	414
REVISTAS	415

PROGRAMAS DE MANO	416
FUENTES CIBERNÉTICAS	417
Apéndice 1. Descripción física de las fuentes primarias para la edición de <i>Severino</i>	419
Apéndice 2. Versión contrastada del libreto hecho por Rafael Santos Torroella (Arxiu.Lib) con la consignada en IIE.PO.	425
Apéndice 3. Fotografías de las representaciones de <i>Severino</i>	447

A Salvador y Juan

Agradecimientos:

A la doctora Consuelo Carredano, quien supo guiar mis pasos para terminar este trabajo.

A Héctor Sosa, por enseñarme las arias de *Severino* hace ya varios años y por todos los trances pasados y por venir.

A mi padre, mi madre y mis hermanos.

A Cristina Pardo, por estar siempre a mi lado.

A Gabriela Calvario, por ser una más de mis más queridas hermanas.

A Guadalupe Solórzano, por abrir su casa, su vida y sus recuerdos ante mí. Nunca podré agradecerle lo suficiente todo lo vivido junto a usted.

A María Verdú Moreno, gracias por preservar la memoria de Salvador Moreno.

Al doctor Antonio Corona por sus consejos a través de los dos años de la maestría.

A Rufino Montero quien supo guiarme vocalmente durante estos dos años.

A mis lectores: Elisa Ávalos, Luisa del Rosario Aguilar, Luis Jaime Cortés, Antonio Corona, Rufino Montero.

A la doctora Julieta Ortiz, exdirectora del Archivo Histórico y de Investigación Documental del Instituto Investigaciones Estéticas de la UNAM, quien supo dar ayuda a mi investigación, siempre con amabilidad y diligencia.

Al maestro Margarito Sandoval, encargado del Fondo Salvador Moreno del Instituto Investigaciones Estéticas de la UNAM, quien siempre fue una amable presencia en mis incursiones al Archivo Histórico.

A Adriana Castillo Román, Ángel González y al siempre amable grupo de trabajo de la Biblioteca Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

A los amables encargados del Arxiu, Jordi Roca Tenas y Celia Vargas Romero.

Al maravilloso Jordi García, director del programa radiofónico *La veu de Sant Joan de les Abadesses*, por ser tan amable durante mi viaje a la villa catalana.

A mis apreciables amigos de Sant Joan: Jordi Arrey, Ramon Manent y Francesc Fajula y su esposa Raimonda, que me acogieron cálidamente en medio de la primera nevada del año junto a los Pirineus.

A la maravillosa pareja Yrene Martínez Roca y a Manuel García Morante, por su hermoso recibimiento y los recuerdos en torno a Salvador Moreno.

A Santi Puig, por las tardes y noches que pasamos juntos en Barcelona.

A Enid Negrete por todas las pláticas en torno a las óperas mexicanas hechas en el *Liceu*.

A Alfredo Nava, director del Posgrado en Música de la UNAM: muchas gracias por todo el apoyo durante la maestría.

A Jazmín Ocampo, Mónica Sandoval y a todas las autoridades del Posgrado en Música.

A los amigos con los que crecí como ser humano y como investigador a través de estos años de maestría: Dalila Franco, Andrea Zamora, Flor Méndez, María Clara Lozada, Adela Marín, Marusia Mayorga, Maby Muñoz, Aketzalli Flores, Edith Ramírez, Heriberto Cruz, Aldo Lombera, Andrea Sorrenti, Otto Castro, Juan Carlos Ponce, Mauricio Alvarado, Francisco Vallejo: Muchas gracias por todo lo vivido en estos dos años.

A Atziry Rivera, Valentina Santos, Alicia Vicuña, Chelo García, Cristián Cortés, Albert Torras, Ulises Cortés, César Zayas, Martín Valencia, Ariel Acuña, Irwing Moreno y a todos aquellos que me ayudaron durante esta investigación.

Abreviaturas

A	Alto (voz)
AHCNM	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música
Arp	Arpa
Arxiu	Biblioteca i Arxiu Musical Salvador Moreno. Ajuntament de la Baronal Vila de Sant Joan de les Abadesses
Arxiu.Esb	Esbozo de <i>Severino</i> conservado en Arxiu
Arxiu.Lib	Libreto conservado en Arxiu
B	Bajo (voz)
Cb	Contrabajo
Cel	Celesta
Cl	Clarinete
CNM	Conservatorio Nacional de Música
CNM.Lib	Libreto de <i>Severino</i> resguardado en AHCNM
CNM.PO	Partitura orquestal de <i>Severino</i> , resguardada en AHCNM
CNM.PI	Partichelas de <i>Severino</i> , resguardadas en AHCNM
CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Crn	Corno
FCE	Fondo de Cultura Económica
Fg	Fagot
Fl	Flauta
G.C	Gran Cassa (bombo)
Glc	Glockenspiel
GS.PV	Partitura vocal, resguardada en la Biblioteca personal de Guadalupe Solórzano
<i>ibíd</i>	<i>ibídem</i>
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma Nacional de México
IIE.FSM	Fondo Salvador Moreno del Instituto de Investigaciones Estéticas
IIE.PO	Partitura orquestal de <i>Severino</i> , resguardada en IIE
IIE.PI	Partichelas de <i>Severino</i> , resguardadas en IIE
IIE.PV	Partitura vocal (piano y voz), resguardada en IIE
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
MVS	João Cabral de Melo Neto, <i>Morte e vida severina, Auto de Natal pernambucano, edição especial</i> (Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016) 19-67.
Mzss	Mezzosoprano
Ob	Oboe
<i>op.cit.</i>	<i>Opus citatum</i>
Perc	Percusión
<i>pizz.</i>	<i>pizzicato</i>
Pno	Piano
S	Soprano
SA	Sin nombre de autor
SDP	Sin dato de periódico
Sev	Severino
SF	Sin fecha de publicación
SN	Sin numeración
<i>sord.</i>	<i>sordina</i>
T	Tenor
Timb	Timbal
Tpt	Trompeta
Tbn	Trombón
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
Vib	Vibráfono
Vlc	Violonchelo
Vla	Viola

Vln
Xil

Violín
Xilófono

Introducción

Salvador Moreno Manzano (1916-1999), uno de los intelectuales más polifacéticos del siglo XX en México, desempeñó a lo largo de su vida una amplia gama de labores relacionadas con el arte y la cultura. Lo mismo trabajó como crítico musical y de arte, que como pintor, poeta, historiador, iconógrafo, promotor cultural, agente literario y rescatista del arte escultórico mexicano del siglo XIX. Su poliédrica personalidad dio muchos frutos contrastantes; estos incluyen desde un libro de poemas y cientos de críticas en numerosas revistas especializadas y de divulgación, hasta el rescate y salvaguarda del patrimonio escultórico decimonónico abandonado en las bodegas del Museo de San Carlos de la Ciudad de México. Moreno fue el autor del primer estudio iconográfico sobre ángeles músicos en México y fungió como difusor de la obra de Luis Cernuda y Juan Gil-Albert; a él se debe además el rescate y restauración de un órgano del siglo XVII, y haber sido uno de los primeros en recuperar para la historia del arte a los catalanes Pelegrín Clavé, Manuel Vilar y Antonio Fabrés, importantes artistas plásticos afincados en México durante el siglo XIX. A su iniciativa se debió la organización de varios homenajes a los exiliados españoles llegados a México como consecuencia de la Guerra Civil y el proyecto para la erección de una fuente en la catalana localidad de Sant Joan de les Abadesses, en honor del insigne compositor Jaime Nunó.

Todas estas actividades, casi desconocidas en la actualidad, fueron fruto de su inmensa curiosidad intelectual y surgieron a través de su contacto con diversas personalidades académicas y artísticas, miembros de su círculo de amigos a quienes tuvo oportunidad de conocer en el ejercicio de su vocación primigenia: la práctica pianística y la composición musical. En este último rubro se le recuerda como compositor de «canciones de arte»¹ o *lieder*, pues con el tiempo se ha convertido en uno de los compositores de este género más interpretado en salas de concierto de todo el mundo. Pero la labor compositiva abarca más que esos treinta *lieder*: el orizabeño escribió también obras para piano, música

¹ Adopto la denominación «Canción de arte» en contraposición a «Canción», debido a que en la primera, siguiendo los parámetros del *Lied* alemán o de la *Melodie* francesa, existe una imbricación profunda entre el texto, la música y la voz humana, característica que en la segunda puede o no existir.

para teatro, canciones para niños, obras corales a cuatro voces, un ballet; además de orquestrar muchas de sus composiciones vocales, escribió una ópera: *Severino*.

Debido a su tenaz labor, académica y musical, Moreno obtuvo en vida reconocimientos en España y en México: fue miembro numerario de la Academia de Bellas Artes de San Jordi y del patronato del Instituto Amatller de Arte Hispánico en Barcelona, correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. En México se le distinguió con la Medalla del Museo de San Carlos, fue miembro honorario del Orfeó Català e hijo predilecto de la ciudad de Orizaba, Veracruz, donde nació.

A pesar de su silencio compositivo de casi cuatro décadas —las últimas de su vida—² su legado musical ha gozado de inmensa difusión gracias a las grabaciones realizadas por distintos intérpretes.³ Su figura continúa presente, como lo muestran los encuentros celebrados en 2016 y 2017, en Orizaba, Barcelona y Sant Joan de les Abadesses con motivo del centenario de su nacimiento. A tales homenajes deben sumarse el Curso-Recital en torno a la personalidad musical de Moreno coordinado por quien esto escribe en la Escuela Superior de Música; y la reciente presentación del CD *Tesoros de la lírica mexicana*, en el que se reeditó una de sus canciones en voz de María Romero, acompañada por el propio compositor que tuvo lugar el 5 de noviembre del 2019 en la Fonoteca Nacional de México.

Mi primer acercamiento a la obra de Salvador Moreno tuvo lugar en la cátedra del contratenor Héctor Sosa, quien me sugirió incluir como parte de mi repertorio para su clase las dos arias de *Severino* contenidas en la antología *Canciones de Salvador Moreno — Desde que estou retirando y Nunca esperei muita cosa—*.⁴ La música de Moreno me atrapó de inmediato, pues además de su calidad musical hallaba en estas canciones una extraña

² *Severino*, escrito entre 1958 y 1961, revisado entre 1955 y 1956 parece ser su último trabajo en este campo.

³ Entre otros Victoria de los Ángeles, Conxita Badia, María Bonilla, Margarita González, Carlos Puig, Julia Araya, Beatriz Aznar, Roberto Bañuelas, Jesús Suaste, Adriana Díaz de León, Lourdes Ambriz, Encarnación Vázquez, Elena Gragera, Gerardo Garciacano, Anna Bartos, Gunnel Sköld, Rosa Elvira Sierra, Patricia Caicedo, Jessica Rivera, Estrella Estévez, Carolina Plata, Gabriela Sevilla, y el pianista Armando Merino.

⁴ Salvador Moreno, *Canciones de Salvador Moreno* (Barcelona: Editorial Real Musical, 1963).

fuerza visceral. La primera aria, *Desde que estou retirando*, recrea la travesía del labrador Severino desde el sertón⁵ hasta la costa brasileña, siempre teniendo encuentros con la muerte.⁶ La segunda aria, *Nunca esperei muita coisa*, es el desesperado monólogo del personaje que decide suicidarse en un río, pensando cómo las aguas y la lama pueden convertirse en ataúd y sudario para su cuerpo.

El maestro Sosa me conminó a encontrar la partitura de la ópera e interpretar en su totalidad el personaje, pero en aquel momento nada se sabía de su ubicación. En 2010 él mismo halló una copia fotostática en el archivo de una cantante amiga suya, y con ella hicimos, en ese mismo año, una función con acompañamiento de piano para el Festival de Canto de la Escuela Superior de Música, bajo la dirección del propio Sosa.⁷ Este acercamiento a *Severino* marcó mi labor como intérprete pues puso en mis manos un repertorio pocas veces interpretado y de gran interés musical, tanto desde el punto de vista armónico como melódico. Desde entonces esas arias han ocupado un lugar preferente en mis recitales.⁸

Ese interés por *Severino* me llevó a querer cantar las arias con acompañamiento de orquesta y por ello traté por todos los medios de localizar la partitura. Acudí a dos especialistas de la lírica mexicana: Francisco Méndez Padilla y José Octavio Sosa. Ellos me aseguraron que la partitura orquestal se hallaba extraviada y que nadie sabía dónde encontrarla, dato que pude corroborar al consultar el trabajo de Ricardo Miranda, *Detener el tiempo*, que tampoco reportaba información sobre el paradero o al menos sobre la dotación instrumental de la partitura.⁹

En 2011 María Verdú Moreno, sobrina y depositaria de los documentos de Salvador Moreno, donó al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma Nacional de México una parte del archivo que obraba en su poder. La documentación

⁵ El sertón o *sertão* es una de las zonas más desérticas de Brasil.

⁶ Esos encuentros incluyen un muerto que dos enterradores llevan en una red, un rezador diciendo plegarias para el eterno descanso de un recién muerto e incluso, en otro sentido, la agreste y muerta vegetación del camino.

⁷ Se puede ver el aria *Desde que estou caminando* en <https://www.youtube.com/watch?v=7a1QYColbPY>

⁸ Por la interpretación de una de las arias de *Severino* recibí el Premio Contratenor de México en el Concurso Olivia Gorra, 2015.

⁹ Salvador Moreno, *Detener el tiempo*, Ricardo Miranda, ed., (México: INBA, CENIDIM, 1998).

entregada incluye un sustancioso conjunto de cartas del compositor con personalidades como el historiador del arte Francisco de la Maza y la soprano Victoria de los Ángeles y otros escritos de su labor como crítico de música y arte, recortes de periódico, libros, fotografías, varias partituras orquestales (que se creían extraviadas), así como el documento más buscado por mí: la hasta entonces desaparecida partitura orquestal de *Severino*.

La noticia de dicha donación, sin embargo, llegó a oídos de quien esto escribe varios años después, en la navidad de 2015, cuando la soprano Amparo Cervantes, en entrevista informal, me dio la pista del paradero de la partitura. En 2016, al finalizar mi tesis de licenciatura, «Dos ciclos vocales con melodías sefarditas en la canción de arte del siglo XX: Lucien L. Bernheim y Manuel García Morante», me hice el firme propósito de trabajar en la edición de la ópera *Severino* de Moreno como proyecto de investigación para mi tesis de maestría en Música, en el campo de conocimiento de Interpretación.

Cuando tuve oportunidad de conocer a la cantante Guadalupe Solórzano, supe que ella conservaba desde hacía casi sesenta años una de las fuentes más importantes para esta investigación: un manuscrito autógrafo de la partitura vocal de *Severino*, con una dedicatoria a ella de Salvador Moreno. Ninguno de los estudiosos de la obra de Moreno conoció este documento, ni tantos otros conservados en distintos archivos privados en México y España, cuya localización y estudio a lo largo de esta investigación ha sido esencial no sólo para ensanchar el cabal conocimiento del compositor y su obra sino para el desarrollo del trabajo que aquí se presenta.

La partitura resguardada por Solórzano, junto con otras fuentes orales, musicales e impresas provenientes de varios repositorios, ha constituido el punto de partida para la presente investigación, cuyo resultado es esta tesis de maestría, que tiene por objetivo principal poner a disposición de los intérpretes una edición crítica de la ópera *Severino* de Salvador Moreno, sustentada a partir de las distintas fuentes antes mencionadas y por mi propia experiencia como intérprete.

Severino es una ópera en un acto, basada en la obra en verso *Morte e vida severina. Auto de Natal pernambucano* del escritor brasileño João Cabral de Melo Neto. Desde el punto de vista musical la obra se caracteriza por el abandono de efectos vocales-operísticos

en favor de la imbricación del texto con la música. Escrita entre 1956 y 1959 en Barcelona, tuvo su estreno absoluto en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México el 8 de junio de 1961, con un elenco encabezado por Guadalupe Solórzano. A partir de mis propias investigaciones he podido llegar a la conclusión de que, después de esta primera representación en México, el compositor emprendió una exhaustiva revisión de la obra e incluyó en ella múltiples adendas orquestales para su representación en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona en los primeros días de 1966, donde contaría en su elenco con el joven Plácido Domingo en el papel de un *partechino*.¹⁰ No sobra decir que nada relacionado con esta nueva versión, revisada y aumentada por Moreno para su puesta en escena en Barcelona, había sido detectado y consignado en investigaciones o fuentes bibliográficas anteriores a la que aquí se presenta. Así pues, la edición de *Severino* que propongo como la parte central de mi tesis, ha podido efectuarse teniendo en cuenta la existencia de más de una versión de la partitura, ayudado por una profunda investigación documental en diversos archivos de México y España, en los cuales se descubrieron fuentes musicales, literarias e incluso una grabación documental de la primera interpretación de la obra. Todo ello sirvió para establecer el proceso de composición y revisión de *Severino*, desde su estreno en 1958 en versión para piano, pasando por la representación de 1961, hasta la posterior nueva versión de 1966. La edición que aquí se presenta es pues resultado de un largo proceso de investigación y habrá de constituirse en una herramienta útil que facilitará su estudio a los intérpretes interesados en la obra de un compositor mexicano injustamente olvidado.

Además de su relevancia desde el punto de vista estético, el interés de la ópera se orienta en varios sentidos; quizás el más importante es que el papel titular fue escrito para ser cantado por una mezzosoprano, cuando la mayoría de los papeles protagónicos de las óperas mexicanas han sido tradicionalmente concebidos para voces agudas, sopranos o tenores. Sin duda esta característica justifica aún más la pertinencia de llevar a cabo esta edición crítica precedida de los estudios aquí incluidos, y que complementan el objeto de estudio de esta investigación. No está de más recordar que *Severino* ha venido a ampliar el repertorio existente para ese tipo de voces, las mezzos o contraltos. Moreno mismo solía

¹⁰ Se denomina *Partechino* a aquellos personajes cuya función musical se reduce a unas cuantas frases dentro de toda la ópera. Contrario a los personajes comprimarios que acompañan a los protagonistas, los *partechini*, aparecen esporádicamente y pueden ser fácilmente eliminados de las obras.

componer sus obras para tesituras agudas, por lo que la elección de una tesitura media constituye también una rareza dentro de su propia producción vocal. ¿Pudo haberse inspirado el compositor en la tradición de los *personajes de pantalón* o *pants role*, donde los jóvenes personajes masculinos son llevados a escena por mujeres travestidas? He llegado a concluir que en efecto fue así. En tal caso, el personaje principal podría ser interpretado por un contratenor, sin contravenir ninguna regla de la tradición operística. Es claro que al adoptar este modelo antiguo de interpretación escénica, Moreno se vincula con esa tradición, valorada y aceptada a lo largo de la historia de la ópera occidental, que ha perdurado hasta el siglo XXI.¹¹

El punto de partida para la elaboración de esta tesis fue la localización, consulta, sistematización y análisis de fuentes bibliográficas como medio para aproximarse a la figura de Moreno y *Severino*. Esto dio como resultado la redacción del *Estado de la cuestión* en el que, debidamente referenciadas, se analizan las ideas y el conocimiento previo existente en torno al objeto de estudio.

De tal revisión, y tras detectar las lagunas, errores u omisiones de buena parte de las fuentes consultadas, se hizo evidente la necesidad de abordar con más profundidad la trayectoria vital de Moreno, poniendo énfasis en su polímata personalidad. El primero de los dos capítulos que anteceden a la edición crítica de *Severino* es un acercamiento biográfico al compositor en el que, mediante el empleo de abundantes fuentes documentales primarias y bibliográficas, se observan aspectos diversos de su devenir artístico, desde su niñez hasta el final de sus días. Estos *Apuntes para una biografía* de Moreno nos ayudan a entender sus procesos de formación, los pormenores que rodearon la composición de su ópera y cómo ésta se inserta en el contexto de su producción musical y de su ciclo vital, marcado por sus múltiples experiencias en diversos campos artísticos y académicos.

¹¹ A pesar de que algunas personas disienten al respecto, muchos de los *pants role* del siglo XIX y XX son actualmente interpretados por contratenores en montajes actuales, como el caso del Arsace en la *Semiramide* de G. Rossini, el Príncipe Orlovsky en *Der Fledermaus* de J. Strauss, Hänsel en *Hänsel und Gretel* de E. Humperdinck o el más reciente Federico García Lorca en *Ainadamar* de O. Golijov.

El segundo capítulo compete directamente a la ópera objeto de estudio. Se trata de una contextualización de ésta desde el punto de vista de la genealogía del texto musical y de la recepción de la crítica a sus distintas representaciones en México y en España, a partir de fuentes musicales y documentales localizadas en el proceso de la investigación. Debo mencionar a este respecto las fructíferas consultas al Fondo Salvador Moreno del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, el Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música, la biblioteca personal de Guadalupe Solórzano en la Ciudad de México y un archivo localizado en España, aún sin catalogar, al que tuve la suerte de acceder durante un viaje de investigación en parte realizado con el apoyo de la Coordinación del Programa de Maestría y Doctorado en Música (UNAM). Para este trabajo emprendí también con buenos resultados una intensa búsqueda bibliográfica de los trabajos de Moreno en librerías de viejo, anticuarios y bibliotecas institucionales y particulares; asimismo, realicé numerosas entrevistas a compañeros músicos y amigos del compositor. Toda la información recabada reforzó y amplió mi conocimiento del compositor y de cómo su ópera en particular fue recibida tanto por el público como por la crítica.

La edición crítica de la ópera, parte medular que justifica el resto del trabajo, se desprende como un vehículo que habrá de servir al intérprete para abordar la ópera. Para ello se adoptó lo postulado por James Grier¹² en su libro sobre edición crítica musical, en el cual el autor asegura que la edición es un acto crítico por naturaleza que debe derivarse de un proceso dialéctico entre las fuentes documentales y el editor, cuya aportación directa a la partitura debe tomarse como la de un experto que ha pasado considerable tiempo estudiando, tanto al sujeto como al objeto de investigación.¹³ En el caso de esta edición, la multiplicidad de fuentes, así como sus diversos orígenes, plantearon para mí una serie de problemas que sólo pude resolver después de haber conseguido establecer la genealogía del texto musical. Esto último me indujo, al iniciar la investigación, a elucubrar sobre la posible existencia de algunas partituras que, tras hurgar en los diferentes repositorios, pude corroborar con la serie de hallazgos antes mencionados. Una vez elaborado el estema, la transcripción y las decisiones editoriales irían tomando forma gracias a ese proceso

¹² James Grier, *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*, Andrea Giráldez Hayes, trad. (Madrid: Akal, 2008), 16-17.

¹³ *Ibíd.*, 156.

dialéctico al que alude Grier, entre la evidencia documental y la idea del «estilo compositivo» del autor concebida por mí. Todo ello dio como fruto una edición crítica basada en el conocimiento que logré acumular tanto de Moreno como de *Severino*, lo que se puede advertir en la propia edición y en el *Aparato crítico*, así como en la presentación de la obra con *Dramatis personae* y la descripción de las escenas junto con la edición del libreto en portugués y castellano.

Como anexos al trabajo he incluido una tabla con una breve descripción física de las fuentes; otra con la transcripción de la adaptación del libreto de *Severino* de Rafael Santos Torroella y algunas fotografías de los montajes y programas hechos en México y Barcelona.

Estado de la cuestión

Aunque algunos aspectos de la biografía y obra de Moreno han sido referidos en algunas publicaciones, la información sobre el autor aparece dispersa y sesgada: aquellos que lo reconocen en su faceta de crítico no lo muestran como artista plástico; quienes lo perciben como historiador del arte no parecen pensar en él como compositor, etcétera. Por esta razón, aunque aparece en casi todos los diccionarios de músicos mexicanos de la segunda mitad del siglo XX, su figura no ha sido abordada en toda su dimensión y la mayor parte de la información presentada contiene erratas o es parcial en su conocimiento del personaje. El interés por su obra musical cae por otra parte en una singular dicotomía entre investigadores e intérpretes: mientras que los últimos se han mostrado interesados por las canciones de Moreno, la mayoría de los investigadores se ha limitado a la enumeración de sus obras en algunos diccionarios o a comentar muy superficialmente una mínima parte de su *corpus* musical.

Asimismo, son pocos los investigadores que se han aproximado a *Severino*, única composición de Moreno en el terreno operístico, y ésta es sólo mencionada por la rareza de sus funciones en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona y el debut del tenor Plácido Domingo en dicho teatro. Los trabajos más extensos con información sobre la ópera incluyen una relación de los intérpretes que participaron en las funciones, además de fechas de estreno y composición, pero los datos no son siempre precisos. Mencionaremos a continuación las referencias bibliográficas que existen alrededor de la obra y de su creador y repasaremos los errores y omisiones que se han detectado.

Si bien la figura de Moreno atrajo la atención de los intérpretes cuando en 1938 presentó por vez primera sus obras al público, su figura careció de interés para los investigadores musicales hasta 1966, cuando fue incluida una breve semblanza de su vida en *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos* de Francisco Moncada García, donde se abordan los primeros cincuenta años de vida del compositor.¹⁴ La información que

¹⁴ Francisco Moncada García, *Pequeñas biografías de Grandes músicos mexicanos. Primera Serie* (México: Ediciones Framong, 1966), 187-190.

el autor ofrece fue obtenida mediante el intercambio epistolar entre ambos músicos.¹⁵ En dicho cruce, Moncada explica la razón que le anima a publicar su libro: «[reunir] datos biográficos de músicos quienes en una u otra forma han destacado hasta llegar a ser un orgullo para nuestro país».¹⁶ Llama la atención la importancia que da Moncada a la faceta multidisciplinaria del compositor, ya que menciona no sólo sus obras musicales sino sus pinturas, sus trabajos de investigación iconográfica y pictórica y, de forma periférica, su obra literaria. En cambio, sobre *Severino* alude sólo al prestigio que la ópera le había dado a su autor al estrenarse en México y España, mas no ahonda en otras apreciaciones debido sobre todo a la naturaleza divulgativa del libro y a la limitada extensión que permite un trabajo de estas características. No obstante, la publicación proporciona datos valiosos sobre los intérpretes que hasta entonces habían cantado las obras del veracruzano.

Entre esta pequeña nota biográfica publicada en 1966 y la primera mención a Moreno en un diccionario, pasaron más de treinta años. La entrada de nuestro compositor en el *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto* de Eduardo Soto Millán, editado en 1998, tampoco profundiza en la obra de Moreno, nuevamente algo comprensible dadas las características de un diccionario breve como este, y sólo ofrece una pequeña reseña biográfica, una lista más o menos detallada de los trabajos musicales, sin pasar por alto el cariz multidisciplinario del autor.¹⁷ En cuanto a *Severino*, confunde la fecha de composición al ubicarla en el año 1961 y no en 1958.¹⁸ Según consta en algunas cartas, el intercambio de impresiones entre Soto y Moreno para la redacción de dicha entrada, comenzó con un primer acercamiento entre ambos en 1996.¹⁹ La comunicación se extendió desde el 16 de mayo de 1996 hasta principios del año siguiente, por lo tanto las irregularidades cronológicas, no sólo de *Severino* sino de las demás obras consignadas, se deben al compositor mismo y no al autor del diccionario.

¹⁵ Arxiu, Caja 9, sin catalogar. No se conservan las cartas de Moreno, pero sí dos de las enviadas a éste por Moncada García.

¹⁶ Arxiu, Caja 9, carta de Francisco Moncada García a Salvador Moreno, México, D.F., 15 de julio de 1964.

¹⁷ Eduardo Soto Millán, comp. *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*. Tomo II (I-Z) (México: SACM, FCE, 1998), 117-119.

¹⁸ *Ibid.*, 119. Esto se debe a que 1961 fue el año en que Salvador Moreno la inscribió en la española Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y a que el estreno de ésta data de ese año. Los papeles con la inscripción de obras de Moreno en la SGAE se encuentran en IIE.FSM, Caja 12, sin catalogar.

¹⁹ IIE.FSM, Caja 13, Correspondencia, sin catalogar.

Al músico e investigador Jorge Velazco se debe la breve semblanza de Moreno en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.²⁰ En ella aborda su trayectoria artística e investigativa, tratando de explicar, acertadamente, la labor polímata del compositor. Velazco se aproxima a la música vocal de Moreno, vinculándola directamente con autores de *lied* como Franz, Schumann y Wolf. En el breve catálogo de obras que incluye la entrada, el autor comete una pequeña pifia al señalar a Moreno como autor del libro *Canciones de Rafael Moreno* y considerar la ópera *Severino* como su Óp. 1, dato que no ha podido corroborarse en fuente alguna manuscrita o impresa sobre el compositor o su ópera.

En su *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, publicado en 2007, el investigador Gabriel Pareyón proporciona datos biográficos del compositor provenientes de diversas fuentes y ofrece una rápida mirada a su quehacer musical y artístico.²¹ No obstante, la entrada adolece de algunas inconsistencias, que se han repetido posteriormente en diversas publicaciones y han dado lugar a confusión, empezando porque ubica en 1998, en España, la muerte de Moreno, cuando en realidad murió al año siguiente en la Ciudad de México.²² Pareyón refiere, equivocadamente, que su técnica pictórica era autodidacta ya que fue el pintor y escritor español Ramón Gaya quien lo introdujo en las técnicas del *gouache* y la acuarela, que tan profusamente desarrolló en su obra pictórica. Habría que rectificar otros datos, como la fecha en que recibió el premio de la Unión Mexicana de Cronistas y Teatro (1954) —que en realidad le fue entregado hasta febrero de 1955—,²³ así como el apellido del barítono Roberto Bañuelas, citado en dicho texto. Las fechas de composición de algunas obras también son también erróneas: las «Canciones para niños» —*Saludo I y II, El reloj de la villa, Dos canciones mexicanas y Dos canciones a los árboles*— fueron compuestas y editadas en 1944 y no en los distintos años que consigna, que van 1942 a 1948. Asimismo, el investigador se confunde al señalar que en el estreno

²⁰ Jorge Velazco, «Salvador Moreno», en Emilio Casares Rodicio, dir, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, volumen 7 (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000), 807-808.

²¹ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México. Tomo 2* (Zapopan: Universidad Panamericana, 2007), 700-701.

²² Moreno muere en casa de su sobrina María Verdú Moreno.

²³ IIE.FSM, Caja 13, sin clasificar. Carta membretada de la Unión Mexicana de Cronistas y Teatro, firmada por el entonces presidente de dicha Unión, Mario Hernández.

barcelonés el papel principal fue cantado por el tenor Plácido Domingo cuando en realidad el célebre artista sólo tuvo a su cargo el de un *partechino*, el *Rezador*.²⁴

Las investigaciones de José Octavio Sosa sobre la ópera en México han sido una referencia obligada para este trabajo. Sus publicaciones, en especial el *Diccionario de la ópera mexicana* son las primeras que han logrado reunir información completa de *Severino*, acompañada de abundante material fotográfico tanto de las distintas funciones celebradas en territorio nacional, como en la ciudad condal y son las mejores y más certeras fuentes bibliográficas para un primer acercamiento a la única ópera de nuestro autor.²⁵ Como dato importante para esta investigación, Sosa menciona en su *Diccionario* que la adaptación al castellano de la ópera fue realizada por el propio compositor. Dicho dato concuerda con la información registrada en el programa de la función del estreno mexicano, aunque esta precisión entra en controversia con los datos consignados por el propio compositor en sus anotaciones a la partitura orquestal, así como con la evidencia documental localizada en el transcurso de esta investigación.²⁶

Como antes se ha mencionado, el trabajo de Moreno no llamó la atención de los investigadores que escribieron sobre música mexicana en un contexto más general. Así, detectamos omisiones a su persona y a su obra en el libro de Dan Malmström, y en *La composición en México en el siglo XX* de Yolanda Moreno Rivas.²⁷ Más significativa aún resulta la omisión a Moreno en el trabajo de Julio Estrada, *La música de México*,²⁸ en donde tampoco hay una sola mención al compositor de *Severino*, esto a pesar de que Luis Sandi y José Antonio Alcaraz, colaboradores en los volúmenes dedicados al siglo XX,

²⁴ Gabriel Pareyón, *Diccionario...* 963.

²⁵ Octavio Sosa, *Diccionario de la Ópera mexicana* (México: INBA, CONACULTA, 2003), 249-253. Pueden verse, además: José Octavio Sosa y Mónica Escobedo, *Dos siglos de ópera en México* (México: SEP, 1988), 135-36; José Octavio Sosa, *Ópera en Bellas Artes* (México: INBA, 1999), 150. Octavio Sosa, *70 años de ópera en el Palacio de Bellas Artes* (México: INBA, 2004), 221-223.

²⁶ Programa de mano: México, 1961, INBA, Ópera de Bellas Artes, Temporada nacional en el Palacio de Bellas Artes, undécima función, Salvador Moreno, *Severino*; Luis Sandi, *Carlota*; Gian Carlo [sic.] Menotti, *Amelia al ballo*, 28 de junio de 1961. Véase además el capítulo II de este trabajo.

²⁷ Dan Malmström, *Introduction to twentieth century mexican music* (Sweden: Textgruppen, 1974). Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación* (México: FCE, 1989), *La composición en México en el siglo XX* (México: CONACULTA, 1994).

²⁸ Julio Estrada, *La música de México*, 4. Periodo Nacionalista (1910 a 1958) y 5. Periodo Contemporáneo (1958 a 1980) (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1984).

habían tenido relaciones de trabajo con él.²⁹ Estas omisiones sólo confirman el papel periférico que ha tenido Moreno en el panorama de la historiografía musical mexicana, a pesar de que, ya desde 1954, se le consideraba «el liederista mexicano por excelencia».³⁰ La figura de nuestro autor —y de su ópera— se hunde, pues, en un silencio historiográfico sólo roto exiguamente en contadas ocasiones por algunos investigadores.³¹ Encontramos escuetas alusiones a Moreno y su obra en *Crónica de la música de México*,³² donde se resume en unas cuantas líneas la vida y obra de Moreno y se incurre, de nueva cuenta, en el error de consignar su muerte en España; y en *Música y músicos de México*, cuyo autor lo denomina «sabio investigador de las artes», pero apenas registra algunas de sus canciones.³³

Dos trabajos publicados en Cataluña aluden tangencialmente a nuestro autor: un artículo del historiador Eusebi Puigdemunt,³⁴ que revela la presencia de Moreno como instigador de la erección de la «fuente de los mexicanos» en la población catalana de Sant Joan de les Abadesses y el libro *Jaime Nunó: Un sanjuanense en América*³⁵ de Cristian Canton Ferrer y Raquel Tovar Abad. Ambos trabajos apenas acreditan la labor de Moreno en terrenos de la creación musical y la investigación, pero destacan su significativa labor para impulsar la construcción de la fuente y como divulgador de la obra de Jaime Nunó en tanto autor de la música del Himno Nacional mexicano.

La importancia de los estudios en torno a Salvador Moreno del investigador mexicano Ricardo Miranda queda fuera de todo cuestionamiento. Será a través de la

²⁹ Sandi, además de encargarle algunas piezas para ediciones de la Secretaría de Educación Pública, fue quien lo contrató para escribir *Severino* cuando estaba al frente del Departamento de Música del INBA; Alcaraz dirigió varias funciones de *Severino* en Guanajuato y en la Ciudad de México

³⁰ Salomón Kahan, *Bosquejos musicales* (México: Editorial Independencia, 1957), 355.

³¹ Un ejemplo de ello se encuentra en un recuento del devenir de la ópera en México en el siglo XX, en el que se resume la trama de nuestra ópera con un breve comentario: «aborda la problemática de los que sufren las sequías del nordeste», sólo que no se aclara que la obra trata de las sequías del nordeste brasileño y no del mexicano. Véase Eugenio Delgado y Aúrea Maya, «La ópera mexicana durante el siglo XX», en *La música en México*, Aurelio Tello, coord. (México: FCE, CONACULTA, 2010), 633.

³² Roberto López Moreno, *Crónica de la música en México* (México: Lumen, 2001), 231.

³³ Simón Tapia-Colman, *Música y músicos de México* (México: Panorama Editorial, 1991), 261.

³⁴ Eusebi Puigdemunt, «La Font dels Mexicans de Sant Joan de les Abadesses», *Revista de Girona*, núm. 177, julio-agosto de 1996, 40-43.

³⁵ Cristian Canton Ferrer, Raquel Tovar, *Jaime Nunó: Un sanjuanense en América*, L'Apòstrof, trad. (Sant Joan de les Abadesses: Fundació Casa Amèrica Catalunya, Ajuntament de la Baronal Vila de Sant Joan de les Abadesses, 2010), 186-188.

publicación de la antología de textos de Moreno, *Detener el tiempo*, y de otros trabajos posteriores, que la musicología mexicana empiece a prestar al compositor la atención que merece en sus facetas no sólo de compositor sino de artista plástico, crítico, académico e investigador del arte.³⁶ A Miranda se debe el haber propuesto la incorporación de Salvador Moreno al canon de la composición musical mexicana del siglo XX, propuesta que no tuvo repercusión *a posteriori*, aunque su figura y su obra han tenido una continuidad comedida en sus trabajos.

No podemos dejar de mencionar un artículo interesante que aborda distintos aspectos de la ópera de Moreno. El firmante, Juan Alberca —a quien sólo se le conoce como autor de algunos textos literarios—, fue durante cerca de treinta años amigo muy cercano del compositor.³⁷ En dicho texto, el autor repasa brevemente la obra *Morte e vida severina* de Cabral de Melo, aludiendo a las adaptaciones (teatro musical y ópera) que ha experimentado dicha obra y describe el éxito de las representaciones de *Severino* en Barcelona, a las que probablemente tuvo oportunidad de asistir. Por la misma razón, y debido a su cercanía con el compositor, Alberca aporta datos útiles a la genealogía de la ópera y sobre otras cuestiones que pudo conocer de primera mano, por ejemplo, la preferencia del compositor en cuanto a que *Severino* se representase en el idioma original del libreto.³⁸ El mismo Alberca revela otro dato esencial: el autor de la adaptación al castellano de la citada obra de Melo es el escritor y poeta barcelonés Rafael Santos Torroella, lo cual desmiente a todas luces la información consignada en el programa de mano de la representación mexicana donde el compositor se atribuía en solitario la autoría del libreto en español.

³⁶ Ver Ricardo Miranda, «El exilio en el espejo: Salvador Moreno», en *La llama doble, la música en México y el exilio español*, María Luisa Capella, Tania Mena, coords. (Madrid: IME, 2001), 79-94 y Ricardo Miranda, *Ecos, alientos y sonidos: Ensayos sobre música mexicana* (México: Universidad Veracruzana, FCE, 2001), 245-267.

³⁷ Es por todos conocida la amistad entre Esperanza Pulido, fundadora y directora de la revista musical *Heterofonía*, y Moreno. En Arxiu, caja 9, existen al menos una veintena de cartas entre ambos, en las cuales se puede ver el cómo Moreno hablaba de la revista de Pulido a varios personajes musicales de España y cómo, a pesar de la distancia, era un apoyo moral para la musicóloga, quien le encargaba artículos para su revista a él y, en esta ocasión a Juan Alberca. Véase Juan Alberca, «En teatro y en música», *Heterofonía*, julio de 1968, 1, 16-19.

³⁸ *Ibíd.*

De más reciente publicación es la tesis de maestría para la Universidad de las Américas Puebla, de Isabel Rodríguez Reyes, donde la autora aborda *in extenso* la vida de Moreno.³⁹ La importancia de este trabajo, más allá de tratarse de la primera tesis en torno a nuestro autor, es el enfoque que la autora dio a su dimensión intelectual y la oportuna investigación de archivo que la llevó hasta Barcelona, donde pudo consultar fuentes antes no revisadas. Rodríguez Reyes es la primera investigadora en aportar información de relevancia en torno a la obra pictórica de Moreno, aunque en lo referente a la ópera, presenta algunas inconsistencias como establecer la división de ésta en dieciocho cuadros —cuando el autor la divide en quince «escenas o cuadros»— y atribuir la autoría de la traducción al poeta y escritor mexicano Xavier Santos Torroella y no al catalán Rafael Santos Torroella.⁴⁰

De especial interés es el libro de la investigadora Enid Negrete, dado que es la primera publicación en la que se aborda con lujo de detalles las representaciones liceístas de *Severino*.⁴¹ En dicho trabajo se reproducen atractivas fotografías de los programas y las representaciones en el *Liceu*, así como un texto que revisa la situación de dicho teatro barcelonés en 1966 y el contexto político en torno al cual se desarrollaron las funciones. Además, el trabajo constituye una importante aportación documental en tanto que incorpora algunas críticas a las únicas óperas mexicanas que han sido representadas en el Liceo. A saber: *Carlota* de Luis Sandi, *La mulata de Córdoba* de José Pablo Moncayo y, desde luego, nuestro *Severino*.

El investigador Francesc Fontbona es el autor de una nota necrológica en la que refiere la faz multidisciplinaria de Moreno y se aproxima a su actividad de compositor, promotor cultural y escritor.⁴² Es además autor de la voz «Salvador Moreno» en la edición

³⁹ La tesis fue publicada: Isabel Rodríguez Reyes, «Vida y obra de Salvador Moreno (1916-1999)», *Quodlibet*, Revista de la Academia de Música del Palacio de Minería, Invierno 2013, 18-51.

⁴⁰ Isabel Rodríguez Reyes, «Vida...», 25. No hemos podido encontrar información acerca de Xavier Santos Torroella.

⁴¹ Enid Negrete, *Con el sol de México en la voz. Los artistas mexicanos en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona (1870-2017)* (Barcelona: Círculo Rojo Editorial, 2017), 97-136.

⁴² Francesc Fontbona, «Salvador Moreno, Necrològiques», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 13, 1999, 365-367.

en internet del *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear*,⁴³ donde abunda especialmente en su labor académica y de historiador del arte y en la que destaca el valor de sus monografías sobre Manuel Vilar, Pelegrín Clavé y Antoní Fabrés como una «aportación esencial e insospechada al conocimiento general del Romanticismo artístico catalán.»⁴⁴

La última fuente hemerográfica que hemos podido localizar es un artículo de divulgación publicado en 2016 por el arquitecto, historiador y amigo personal de Moreno, Francesc Fajula, con motivo del centenario del nacimiento del compositor.⁴⁵ El autor reconstruye en esta nota la forma en la que Moreno entabló contacto en Sant Joan de les Abadesses con políticos e intelectuales con la finalidad de promover la erección de la fuente en honor a Jaime Nunó y el traslado de sus cenizas a la villa catalana.

⁴³ Francesc Fontbona, *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear* [en línea], Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 11ª ed., 2019 [Revisado el 13 de junio del 2019]

https://dhac.iec.cat/dhac_mp.asp?id_personal=1

⁴⁴ El original en catalán: «ha estat una aportació essencial i insospitada al coneixement general del Romanticisme artístic català.» traducción propia.

⁴⁵ Francesc Fajula, «Cent anys del naixement de Salvador Moreno», *La revista de la gent de Sant Joan de les Abadesses*, núm. 12, diciembre de 2016, 45-47.

Capítulo I. Apuntes para una biografía documentada de Salvador Moreno

Como se ha referido en el Estado de la cuestión, la vida y obra de Moreno han sido poco estudiadas y su figura sólo ha tenido un pequeño renacimiento especialmente a partir de los trabajos de Ricardo Miranda. En general a Moreno se le ha tratado como un personaje periférico y, sobre todo, de difícil clasificación dentro del heterogéneo panorama de los músicos mexicanos del siglo XX. Esto podría deberse, entre otras razones, a su devenir vital, transcurrido a caballo entre México y Barcelona, con lo cual modeló su carácter y su obra, de acuerdo con su perspectiva personal, fuera de la naturaleza «estatuaria» del arte que él creía vislumbrar a su alrededor. Fue esta búsqueda personal lo que, en su opinión, lo mantuvo fiel a sí mismo sin adherirse a escuela alguna y le permitió adentrarse en diversas facetas del arte, siempre al llamado de lo que denominaba «activa espera interior».⁴⁶

Como un primer paso hacia la construcción de un esbozo biográfico de Moreno cabría observar el devenir de su obra y tratar de fijar algunos hechos que parecen marcarlo.⁴⁷ En primera instancia el descubrimiento autodidacta de su talento musical y su ingreso posterior a la Escuela Nocturna de Artes para Trabajadores y al Conservatorio Nacional de Música. Durante estos años entabla relaciones de aprendizaje y afectivas con quienes considerará sus maestros de composición en México: José Rolón primero y más tarde Carlos Chávez. Asimismo, empieza a conocer la obra cultural de los exiliados españoles y a los propios exiliados, quienes ejercerán en él una influencia intelectual y artística decisiva, que puede observarse a través de las diversas actividades que llevó a cabo de 1939 a 1949, década en la que, además de crear la mayor parte de su *corpus* musical, desarrolla su actividad como investigador, crítico musical, poeta y pintor. Le sigue en importancia una serie de estancias en distintas partes de España y su posterior

⁴⁶ María Miranda, «Salvador Moreno o la pobreza voluntaria», *Carnet Musical*, vol. XVII, núm. 4, año XVII, México, febrero, 1962, 50-51.

⁴⁷ Para la realización de este capítulo hemos acudido a diversas fuentes bibliográficas y documentales. Destaca entre estas últimas dos originales mecanografiados de Salvador Moreno, que fueron proporcionados por Guadalupe Solórzano: *Opera vitae* y *Datos biográficos de Salvador Moreno*. Se debe mencionar también un escrito autobiográfico de Moreno publicado en Francisco Monzón, *Semblanzas de músicos mexicanos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1999), 170-180 y las entrevistas concedidas por el compositor a Josep M. Montaner, consignadas fragmentariamente a través de la totalidad del libro de Josep Maria Montaner, *Talaia d'America* (Barcelona: Columna, 1993).

establecimiento en Barcelona, donde habita de forma casi ininterrumpida durante cuarenta años, con viajes esporádicos a México. Durante este largo lapso abandonará la composición musical para dedicarse, entre otras actividades, a la investigación artística y a la labor pictórica, hasta su muerte en México a finales de los años 90.

Orígenes, viajes, encuentros.

Hijo del matrimonio de origen gaditano formado por Bernardo Moreno Ramírez y Gertrudis Manzano, Salvador Moreno nació el 3 de diciembre de 1916 en Orizaba, Veracruz. No existen datos certeros del porqué los Moreno se asientan en dicho estado, sin embargo la crónica familiar narra que el contralmirante Bernardo Moreno llega a Veracruz por motivos de trabajo,⁴⁸ donde se instala y se casa por poder con Manzano, estando ella aún en España.⁴⁹

A principios de los años 20 la familia se muda al entonces Distrito Federal, estableciéndose en la sureña colonia Portales, que para Moreno «por estar deshabitada parecía incluso más bonita».⁵⁰ En una escuela de esa colonia, la Primaria General Anaya, donde cursa hasta el sexto año, máximo nivel académico que alcanzará el compositor en su vida.⁵¹ En ese tiempo empieza a tocar el piano «de oído»,-«posiblemente muy mal, pero con las dos manos» —reconocía—⁵² y, gracias a ello, compagina su trabajo de vendedor de refacciones de autos en el centro de la ciudad con su labor de pianista en las funciones de cine mudo en el Barrio de San Simón,⁵³ ya que su padre, soñador entretenido, se embarcaba

⁴⁸ Veracruz ha sido centro neurálgico del comercio con ultramar donde la emigración de diversa índole ha sido presencia constante. El puerto ha sido un punto de entrada importante para mercancía y viajeros, debido a su ventajosa posición geográfica y a que formaba, junto con La Habana y Cádiz, un paso importante en la exportación e importación. Muchos viajeros llegaron a establecerse en el puerto, atraídos por su bonanza económica y laboral. Ver Feliciano García Aguirre, «Importancia estratégica de Veracruz, en Veracruz» en *Pensar el Desarrollo*, Hilario Barcelata Chávez, compilador (Xalapa: Consejo Académico de Veracruz, Universidad de Xalapa, 2011) 13-35 y Felipe de Jesús Bello Gómez, «Inmigración y capacidad empresarial en los albores de la industrialización de México», *Secuencia*, Revista de historia y ciencias sociales, núm. 68, 2007, 12.

⁴⁹ Comunicación personal de María Verdú Moreno, octubre, 2018.

⁵⁰ Francisco Monzón, *Semblanzas...*, 170.

⁵¹ Rodríguez Reyes, *Vida...* 20.

⁵² Monzón, *op.cit.*, 170.

⁵³ *Ibíd.*

en extrañas empresas económicas que no aportaban lo suficiente para el gasto familiar.

Recuerda Moreno a su padre:

Se pasaba el día en casa, entre trastos, prometiendo el invento del siglo. Cuando salía a buscar trabajo, no pasaba de la primera tienda. Cuando inventaba, producía cosas como un altar portátil para celebrar misas clandestinas. Era la época del México revolucionario. Cuando le daba por hacer docenas de «alfajores», de pasta azucarada con nueces y, lógicamente, no vendía ninguno, nos pasábamos semanas desayunando, comiendo y cenando repostería.⁵⁴

A los 18 años, cuando ejercía de vendedor, descubre la Escuela Nocturna de Artes para Trabajadores, predecesora de la Escuela Superior de Música, y decide inscribirse. En ella conoce a profesores y alumnos del Conservatorio. La Escuela dependía administrativamente del último y muchos de los maestros y alumnos avanzados, Candelario Huízar y Blas Galindo entre ellos, daban clases en ambas. Este primer encuentro con los conservatorianos lo animará a matricularse en dicha institución dos años después, para continuar sus estudios musicales con mayor profundidad, teniendo a José Rolón como maestro de composición.

En 1938, en un concierto de alumnos de Rolón, Moreno estrena sus primeras piezas para piano solo y varias canciones, entre ellas la que él mismo ha señalado como su primera composición: *Definición* con texto de Josefa Murillo.⁵⁵ A partir de entonces, seguirá gestando un *corpus* musical centrado sobre todo en el terreno de la canción de arte o Lied. En los años siguientes, intérpretes de la talla de Irma González, Sonia Verbitzky, Guadalupe Medina y Oralía Domínguez estrenan sus canciones en escenarios como el Palacio de Bellas Artes o el Anfiteatro Simón Bolívar. Su trabajo llama pronto la atención de intérpretes y compositores del medio. Para ilustrar esto último viene a cuento recordar aquí una graciosa anécdota, varias veces narrada por Moreno, que revela cómo por esos

⁵⁴ Montaner, *Talaia...* 13-14.

⁵⁵ En el concierto Moreno mismo interpreta las piezas de su autoría: *Pajarracos*, *Gotas*, *Gitanas vestidas de blanco* y *Clamor*, para piano solo (hoy extraviadas) y junto a Sonia Verbitzky, además de *Definición*, arriba mencionada, la *Cancioncilla del primer deseo*, *Canción del naranjo seco*, *Canción de jinete* y *Alba*, todas con textos de García Lorca. No existe una cronología exacta de los años en que Moreno escribió sus canciones, en lo que respecta a *Definición*, hay contradicciones ya que algunas fuentes sitúan la fecha de composición en 1932 (Monzón, *op.cit.*, 171) y otras en 1937 (Moreno, *Datos biográficos de Salvador Moreno*, Josefa Murillo, *La alondra*, Valencia: Pre-textos, 1986, 13, y Moreno, *Canciones de Salvador Moreno*, Barcelona: Real Musical, 1963).

años su obra empezaba a despertar el entusiasmo de los músicos. En un concierto en el que se interpretaron obras suyas y de Jiménez Mabarak, estuvo presente Silvestre Revueltas.⁵⁶ Al día siguiente, en el Conservatorio, el compositor duranguense lo llamó para expresarle su opinión con su peculiar estilo: «Sus canciones están muy bien, me gustan mucho... pero el acompañamiento de una de ellas está muy pinche».⁵⁷ Revueltas entregó a Moreno en una simple hoja de papel, un esbozo de acompañamiento para su pieza, pequeña joya que aún no hemos perdido la esperanza de localizar entre la vasta y dispersa documentación del orizabeño.

Los años de formación

Al comenzar la Guerra Civil Española en 1936 muchos ciudadanos españoles, incluidos artistas e intelectuales, comienzan un lento éxodo hacia distintas partes del mundo. A México, por invitación del presidente Lázaro Cárdenas, llegarían entre 20,000 y 25,000 refugiados. Este hecho polariza a una buena parte de la población mexicana, con voces afines o contrarias al acto humanitario del gobierno,⁵⁸ ya que tanto la prensa como un grupo católico conservador de la sociedad, que veía en Franco al salvador de España ante la amenaza del comunismo, se oponía a lo que consideraban una «invitación del gobierno mexicano a extremistas y revolucionarios extranjeros».⁵⁹ Una de tantas voces contrarias a la acogida de refugiados fue la del padre del músico, Bernardo Moreno, para quien los refugiados eran poco menos que una pandilla de «asesinos»; por ello observará con preocupación la cercanía de su hijo con los exiliados.⁶⁰

A pesar de ello, Moreno se relaciona con un grupo de aquellos españoles exiliados, sobre todo a partir de su primer encuentro en 1939 con el poeta Emilio Prados. Más tarde conocería a Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, Adolfo Salazar, Soledad Martínez. De cada uno de ellos aprende, pero es Gaya quien ejercerá un maestrazgo indiscutible en Moreno, al

⁵⁶ Programa de mano «7 medias horas de música moderna. Obras de C. Jiménez Mabarak y Salvador Moreno». Departamento de Bellas Artes. Conciertos organizados por el Conservatorio Nacional de Música y transmitidos por la Radio Universidad Autónoma de México. Secretaría de Educación Pública.

⁵⁷ Salvador Moreno, *Detener...* 15.

⁵⁸ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas* (México: Empresas Editoriales S.A, 1964), 354.

⁵⁹ Patricia W. Fagen, *Transterrados y ciudadanos* (México: Fondo de cultura económica, 1975) 43.

⁶⁰ Montaner, *Talaia...* 15.

asimilar del murciano enseñanzas pictóricas y poéticas: «Yo hablaba por boca de Gaya, o mejor, Gaya hablaba por mi boca. Ante cualquier tema, yo pensaba, ¿qué opinaría respecto a esto Ramón? Y esto decía.»⁶¹ Su amistad se vuelve más intensa cuando compone y estrena ese mismo año su canción *Al silencio*, con texto del poeta y pintor.⁶² En esa época se muda al departamento de Gaya, en la pensión de Milagros; ahí profundiza su amistad con él, así como con Gil-Albert (que regresaba de una estadía corta en Argentina), y con Soledad Martínez y Tomás Segovia.⁶³

En esta época Moreno también entabla amistad con algunos intelectuales mexicanos cercanos a los exiliados: Octavio Paz, Xavier Villaurrutia, Juan Soriano, Rafael Solana, Carlos Pellicer, Francisco de la Maza. A este último lo unirá una amistad intensa que se hará más sólida cuando acompañe al historiador en sus visitas a iglesias históricas de la Ciudad de México y estados aledaños. En esas excursiones, Moreno empieza a reconocer las características de la arquitectura y el arte escultórico de los siglos XVII al XIX, lo que será el germen de sus posteriores escritos sobre iconografía musical y sobre los artistas catalanes en el México decimonónico.⁶⁴

A la par de sus inquietudes intelectuales Moreno se interesa por el movimiento de la danza mexicana que, impulsado por las hermanas Nellie y Gloria Campobello, vivía un periodo de ebullición y de gran avance en lo estético y lo social. Fueron las Campobello quienes, de acuerdo con Margarita Tortajada, lograron crear obras representativas de la danza posrevolucionaria al «producir [dentro de sus coreografías] belleza que sugiera la lucha e impulse a ella.»⁶⁵ Sin embargo, en forma paralela a las actuaciones institucionalizadas de las Campobello, surgieron diversos solistas y grupos dancísticos —cuyas coreografías solían tener como denominador común temática mexicana y técnica dancística estilizada—, muchas veces acompañadas musicalmente por alumnos del

⁶¹ *Ibid.* 12.

⁶² En su biografía de Ramón Gaya, José Luis Valcárcel señala equivocadamente que la pieza es posterior a 1950. Véase José Luis Valcárcel, *Ramón Gaya, la vida entrecortada* (Murcia, España: Tres fronteras, 2010), 240. Sin embargo, se tiene la certeza de que el estreno tuvo lugar en 1939. Programa de mano «Sonia Verbitzky. Festival del Lied mexicano». Palacio de Bellas Artes, 27 de noviembre de 1939.

⁶³ *Ibid.*, 182.

⁶⁴ Miranda, *Ecos, alientos...* 252.

⁶⁵ Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder* (México: Cenidi Danza, INBA, CONACULTA, 1995), 156.

Conservatorio. Entre esos grupos periféricos destacaron los bailarines y coreógrafos Sergio Franco y Magda Montoya, ocupados en crear obras con música y temática mexicana y exotista. En este entorno se brindaba apoyo a nuevos compositores e intérpretes como Irma González, Salvador Ochoa, Daniel Ayala o al propio Salvador Moreno.

Muy probablemente por mediación de Virginia Montoya —amiga de Moreno y esposa del director y pianista Salvador Ochoa—, nuestro compositor es invitado por Sergio Franco y Magda Montoya a crear música para el ballet *El sauce*. Ya por esos años era conocido su jugueteo sentido del humor y su tendencia a hacer chanzas musicales a sus compañeros. Él mismo recuerda: «En este momento de mi formación en el Conservatorio me agradaba engañar a profesores y estudiantes diciéndoles que iba a tocar algo de Chopin, por ejemplo, e improvisaba sobre un tema mío.»⁶⁶ La coreografía había sido estrenada, en 1938, como un ballet con música de F. Chopin.⁶⁷ Pero en vista de que al año siguiente en el programa de mano de la función, la autoría de la música se atribuía a Moreno, cabe preguntarse si este, en un ejercicio de estilo, compuso una pieza imitando a Chopin, asegurándole a Montoya que era del autor polaco, para un año después corregir el equívoco.⁶⁸ En esa función la compañía de Franco incluye la versión dancística de *Gitanas*, otra pieza de nuestro autor para piano solo.⁶⁹ La música fue bien recibida por la crítica que aludía al ballet como una coreografía «plena de belleza, ritmo y elegancia, como un índice orientador de la danza moderna.»⁷⁰ Aunque no se ha conservado la partitura del ballet, a través de los programas de mano de las funciones se puede inferir que *El sauce* era una pieza para dos pianos o para piano a cuatro manos, ya que se hace mención a dos intérpretes: los esposos Virginia Montoya y Salvador Ochoa.⁷¹ La pieza estuvo en el

⁶⁶ Monzón, *Op.cit.* 171.

⁶⁷ Programa de mano «Sergio Franco y Magda Montoya en Un concierto de danza.». Palacio de Bellas Artes, 21 de Marzo de 1938.

⁶⁸ Programa de mano «Sergio Franco, Magda Montoya, Ballet Orquesta Moderna», Palacio de Bellas Artes, 16 de agosto de 1939.

⁶⁹ Aparece en el programa de «7 medias horas de música moderna» *Op.cit.*

⁷⁰ Programa de mano «Sergio Franco, Magda Montoya, Ballet Orquesta Moderna», *Op.cit.*

⁷¹ Moreno refiere en entrevista con Esperanza Pulido que mucha de su música de esta época fue pasto de fuego, junto a su primera ópera y la música para *Bodas de sangre* y *Corona de sombra*. Véase Esperanza Pulido, «Salvador Moreno: “compongo, escribo, pinto”», *Novedades*, México en la Cultura, 18 de junio de 1961.

repertorio de Franco y Montoya hasta 1940; ese mismo año integraron una nueva coreografía, *Nocturno*, con música de Moreno.⁷²

En 1942, al regresar Carlos Chávez a su magisterio en el Conservatorio, Moreno, decidido a profundizar en su aprendizaje musical, ingresa al taller de composición que éste dirige en el Conservatorio, donde sobresale como alumno y despierta el interés del maestro y sus deseos de impulsarlo junto a otros jóvenes músicos con los que venía trabajando. Prueba de ello son los comentarios que hace el compositor de la *Sinfonía India* al político y escritor Marte R. Gómez con miras a obtener para ellos una beca: «Blas Galindo, Salvador Moreno y José Pablo Moncayo son tres jóvenes de personalidad y de talento, que a pesar de su valer necesitan mucho estímulo».⁷³ El compositor le sugiere a Gómez las tareas que cada uno podría desempeñar a cambio de un apoyo económico. Es importante tomar en cuenta la opinión de Chávez, ya que colocaba a Moreno a la par de dos de los integrantes del llamado *Grupo de los cuatro*, a quienes bien se sabe, tenía en muy alta estima. Asimismo, Chávez reconocía la precaria situación financiera de Moreno, necesitado —como sus otros colegas— de ayudas económicas para proseguir sus estudios con mayor formalidad y «salvar todo peligro de dispersión.»⁷⁴ Además, gracias a la amistad y tutelaje de Chávez, Moreno conoce, entre otros compositores de primera línea en el ámbito internacional, a Igor Stravinsky, Darius Milhaud, Dimitri Mitropoulos, Claudio Arrau y Aaron Copland.

Al parecer fueron estos tres últimos quienes en 1944 le aconsejan marcharse a Estados Unidos para estudiar con el compositor austriaco Ernst Krenek.⁷⁵ Mitropoulos se ofreció además a pagar la mitad de sus gastos. Animado por el apoyo que se le brindaba, Moreno compró un boleto de tren para Minneapolis, donde el griego dirigía la orquesta sinfónica. Antes de su partida se organizó un concierto en su beneficio; el programa de mano incluía un elogioso texto de Adolfo Salazar.⁷⁶ En la estación fue despedido por

⁷² Tortajada, *Op.cit.*, 184.

⁷³ Carlos Chávez, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, Gloria Carmona, selección, introducción, notas y bibliografía (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 381-383.

⁷⁴ *Ibid.*, 382.

⁷⁵ Monzón, *Op.cit.*, 172.

⁷⁶ Programa de mano «Concierto con obras de Franz Schubert y de Salvador Moreno. Tenor: Ignacio Guerrero. En el piano: Salvador Moreno.» Sala Beethoven del Hotel Reforma, 2 de marzo de 1944. México, D.F.

Chávez, Carlos Pellicer (entonces Jefe del Departamento de Bellas Artes) y numerosos amigos. Sin embargo, conforme el tren se alejaba de la ciudad, las dudas empezaron a asaltarle. Detrás de él dejaba demasiadas cosas queridas: a su madre (enferma en aquellos momentos), la gran amistad que le unía a algunos exiliados españoles y a Chávez, que le había mostrado su afecto y solidaridad. Estas y otras razones de peso terminarían por disuadirlo, kilómetros adelante, de continuar el viaje.⁷⁷ Siguiendo sus impulsos, el estudiante que buscaba perfeccionar sus estudios en el país vecino, se baja del tren en San Luis Potosí y regresa a la capital.

Al no tener noticias de la llegada del joven mexicano, Copland y Mitropoulos intentan en vano comunicarse con él. Nadie se explica las razones que podrían haber motivado su intempestivo regreso antes de haber abandonado siquiera el país. La noticia corre como la pólvora en el medio musical y provoca un gran revuelo. Muchos años después Moreno llegó a contar festivamente aquella anécdota, aunque él mismo solía censurarse: «No debo contarlo como una cosa divertida, porque en el fondo fue dramática.»⁷⁸ Ciertamente, aquella precipitada decisión le cobró factura a largo plazo, ya que nunca más pudo retomar la cercanía con Copland, Arrau o Mitropoulos.⁷⁹ En cuanto a su relación con Chávez, una vez superado el incidente, éste continuó apoyándolo. Prueba de ello es su invitación a dirigir por vez primera una orquesta de la categoría de la Sinfónica de México y el que lo hubiera recomendado con el escritor Fernando Benítez, director de la sección cultural de *El Universal*, para publicar crítica musical en aquel periódico.

En su efímera columna —publica solamente unos cuantos artículos— Moreno comienza por defender a Chávez ante lo que definía como una «campana sistemática» de ciertos sectores de la crítica musical en contra de su maestro⁸⁰ y sin tapujos se declara su

⁷⁷ Salvador Moreno, «Recuerdos de Mitropoulos», *Boletín de XELA*, vol. X, núm. 479, año X, México, mayo, 1961, 1-2.

⁷⁸ Monzón, *Op.cit.*, 172.

⁷⁹ En Salvador Moreno, «Recuerdos de...», Moreno narra un último encuentro con Mitropoulos, al parecer en 1951: «Me recibió con la misma cordialidad y simpatía que en los días suyos de México. No me dejó excusarme. [...]»

⁸⁰ Revelador es el relato de Rodolfo Halffter donde diría haber hecho «política musical» en sus notas periodísticas para ayudar a la «difusión de los ideales del “chavismo” y la defensa de Carlos Chávez [...] cuando [...] era tratado con vilipendio en su propia tierra.», en Xochiquetzal Ruiz Ortiz, *Rodolfo Halffter, Antología, introducción y catálogos* (México: CENIDIM, CNCA, INBA, 1990), 38.

admirador: «no voy a elogiarle desde estas columnas porque sea yo alumno suyo, sino que soy alumno suyo porque me parece merecedor de estos elogios.»⁸¹ De esta manera, el compositor se sumaba al grupo de críticos musicales que intentaban contrarrestar las campañas periodísticas en contra de Chávez, aunque sin entrar en una dialéctica de descalificaciones a otros periodistas.⁸² Sus elogiosas críticas a Chávez y la Orquesta Sinfónica de México se extienden en tres entregas más, pero a partir de ellas su actividad como crítico cesa. Posteriormente, en 1947 y por espacio de un año, volverá a escribir artículos periodísticos para el Suplemento Dominical del periódico *El Nacional*, liderado por Juan Rejano. Entre sus primeras colaboraciones se cuenta una serie dedicada a la música en la cervantina novela *Don Quijote de la Mancha* y algunas críticas a los conciertos de la Orquesta Sinfónica de México y a otros conciertos de música de cámara y orquestal en la Ciudad de México.⁸³ Su columna en *El Nacional* tendría una vida continuada hasta marzo de 1948.

En agosto de 1944, a instancias de Chávez, Moreno debutó como director de la Orquesta Sinfónica de México con la obertura de *La Flauta mágica* de Mozart. Debido a su falta de experiencia y a las arduas sesiones de ensayos con Chávez, aquel episodio resultó sumamente desgastante para Moreno. Así lo recordaba:

Entonces [después de un ensayo con la orquesta] me llevó a su casa y con la batuta en la mano me obligó a que hiciera como si quitara las bisagras de una puerta. Primero la de abajo, luego la de arriba. La de abajo, la de arriba, la de abajo, la de arriba, la de abajo, la de arriba, para que el movimiento fuera muy claro.
—Maestro —le dije en un momento dado— ya estoy cansado.

⁸¹ Salvador Moreno, «El noveno concierto de la Orquesta Sinfónica de México», *El universal*, tercera sección, 23 de julio de 1944.

⁸² Para ahondar en la crítica a favor de Chávez ejercida en la prensa mexicana véase: Carlos Villanueva, «La crítica musical en el contexto español», sobre todo el apartado «Pensamiento nacionalista en la pluma mexicana de Salazar y de Bal» y el artículo de Consuelo Carredano, «La crítica musical en México: Carlos Chávez y los músicos del exilio español», ambos en Consuelo Carredano, Carlos Villanueva, *Manuel de Falla en el imaginario de dos músicos exiliados: Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay* (México: El Colegio de México, 2017); y también Carlos Villanueva, «Jesús Bal y Gay, crítico de *El universal* (1939-190): el manual del (casi) perfecto orteguiano» en Consuelo Carredano, Olga Picún (eds.), *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica* (México: UNAM, IIE, 2017).

⁸³ Salvador Moreno, «La música en El Quijote», *El Nacional*, Suplemento Dominical, núms. 19, 20, 21, 22 y 29, agosto 10, 17, 24, 31 y Octubre 19 de 1947. La ocasión era oportuna, pues ese año se celebraba el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes. El artículo revisado y dedicado a Adolfo Salazar, formó parte de *El sentimiento de la música*, libro publicado unas décadas después en España.

—No Salvador, todavía tiene usted que estar dos horas más— me respondió.⁸⁴

Sin duda, su presentación como director fue muy desafortunada y nunca más volverá a tomar una batuta. En cambio, todo parecía indicar que seguiría centrado en la composición. A finales de ese mismo año Moreno es invitado por Luis Sandi a componer canciones para ser interpretadas por niños.⁸⁵ Esto se daba en el contexto de los programas de alfabetización nacional impulsados por Jaime Torres Bodet, una de cuyas misiones era editar libros para la enseñanza. El propio Sandi escribe música para estos fines e invita a Moreno y a otros compositores del entorno del Conservatorio a participar en el proyecto: Vicente T. Mendoza, José Ríos, Eduardo Hernández Moncada, Rodolfo Halffter, entre otros. Este encargo le permite a Moreno ver su música publicada por primera vez. No sobra decir que las canciones fueron durante mucho tiempo parte del repertorio de escuelas primarias y secundarias. Aunque no han sido reeditadas, algunos grupos corales aún las incluyen en sus actividades recurriendo a estas ediciones del siglo pasado.⁸⁶ Después, publicará por cuenta propia con viñetas de Ramón Gaya, la canción *Definición*,⁸⁷ una de sus obras preferidas y, años más tarde, las *Cuatro canciones en náhuatl*.⁸⁸ Actualmente estas cinco canciones son las más interpretadas del *corpus* moreniano.

Como se puede inferir por sus diversas actividades, en esos años Moreno empieza a interesarse por el arte y sus formas de expresión. Se integra al grupo de viajes del catedrático Francisco de la Maza y recorre distintas regiones del país visitando monumentos arquitectónicos. Junto al historiador descubre un viejo órgano positivo del siglo XVII en un poblado cercano a Ixtapaluca; lo compra y, con ayuda del organero

⁸⁴ Monzón, *Op.cit.*, 172. También se menciona en Josep M. Mestres Quadreny, *Tot recordant amics* (Tarragona: Cercle d'Estudis Històrics i Socials Guillem Oliver del Camp de Tarragona, 2007), 145.

⁸⁵ Las piezas *Saludos I y II* y *Canciones a los árboles* incluidas en *Cantos para el Ier ciclo* (Ediciones de la Secretaría de Educación Pública: México, 1944), 27-38 y *No digas que no, Zopilote llamó al cuervo* (texto de Bernardo Ortiz de Montellano) y *El reloj de la villa* (con texto propio) en el tomo *10 cantos para escuelas primarias y secundarias* (Ediciones de la Secretaría de Educación Pública, Sección de Música: México, 1944), 16-24.

⁸⁶ Entrevista personal con Alfredo Mendoza, al respecto de sus actividades con la Schola Cantorum de México, 10 de diciembre del 2018.

⁸⁷ Salvador Moreno, *Primeras canciones, Definición, 1937* (México: S/E, 1947).

⁸⁸ Salvador Moreno: No nantzin, Ihcuac tlaneci, To ilhuicac tlahtzin, To huey tlahtzin Cuauhtemoc (Edición del autor: México, 1951). Fueron editadas como números separados, con viñetas de Ramón Gaya, dibujo musical de Francisco Moncada. José Bonilla, hijo del autor del texto y hermano de la soprano pagó la corta edición.

Joachim Wesslowski,⁸⁹ lo restaura y lo dona al Museo Nacional de Antropología e Historia, institución que lo destina al Templo de San Jerónimo hasta que años después, por iniciativa de De la Maza, fue donado al Claustro de Sor Juana donde permanece y ha pasado por más restauraciones.⁹⁰ Por otra parte, en 1945 Moreno compone música para dos obras de teatro: *Jaque a Don Juan*, de Claude Andre Puget, para la compañía Teatro de México y *Bodas de sangre* de Federico García Lorca para la Compañía Meliá, Cibrián y J. Cibrián en el Teatro Fábregas. Su trabajo debió interesar a los directores escénicos pues en 1946 es llamado de nuevo a componer música para el estreno de la primera parte de la trilogía *Coronas* de Rodolfo Usigli, «Corona de sombra», cuya función fue reseñada como un rotundo fracaso para el dramaturgo.⁹¹ Moreno, que recordaba con tristeza la noche del estreno, quemó la música que había compuesto para esta y las otras obras, según le confesó después en la ya referida entrevista con Esperanza Pulido.⁹²

A finales de la década de 1940, Moreno comienza una de las etapas económicamente más difíciles, pero intelectualmente más fructíferas de su vida: sin apoyo económico familiar o trabajo fijo, y tras haber perdido su colocación en *El Universal*, se refugia en la ayuda de sus amigos. Él mismo solía contar que había llegado al extremo de tener que comer en casa de un amigo distinto cada día.⁹³ Pese a su desastrosa situación financiera, o en parte debido a ella, afianza su relación con los exiliados y expande su círculo de amistades. Conoce al poeta Luis Cernuda, recién llegado a México, y establece una relación muy especial con él: viajan juntos, compone *Violetas* con texto del escritor español, se convierten en confidentes y se hablan, sin tapujos, de sus experiencias amorosas en México. Asimismo publica en la revista *Hoja*, dirigida por el también poeta exiliado Tomás Segovia, su libro de poemas *Cinco sonetos*, en el que explora la versificación

⁸⁹ Monzón, *Op.cit.*, 180.

⁹⁰ Michael Drewes, «El órgano positivo en el Claustro de Sor Juana Inés de la Cruz. Un caso único en su género en México», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XV, número 60, 1989, 111.

⁹¹ El cronista y futuro historiador del teatro en México, Antonio de María y Campos escribió, no sin un deje de picardía, que el autor había merecido en su patria una corona de espinas Antonio de María y Campos, «Corona de espinas para el autor de *Corona de sombra*», *Novedades*, 11 de abril de 1946.

⁹² Esperanza Pulido, «Salvador Moreno: “compongo...”

⁹³ Monzón, *Op.cit.*, 174.

clásica, probablemente influenciado por Ramón Gaya, quien en esa época también escribía sonetos.⁹⁴

Entre dos orillas

A principios de 1950 Europa volvía a ser un foco de atención para los compositores latinoamericanos, con París como centro neurálgico de su interés musical. Moreno no fue inmune a ello y empieza a considerar la idea de recibir clases de Darius Milhaud, quien en una visita a México, a decir del propio Moreno, le había expresado el deseo de ser su maestro.⁹⁵ Con el ánimo de reunir los fondos necesarios para su viaje, emprende dos tareas: comienza a trabajar musicalizando las películas mudas que se exhibían en el Instituto Francés de América Latina (IFAL) y solicita al poeta Xavier Villaurrutia una carta de recomendación para optar por una beca del mismo Instituto con objeto de estudiar en el país galo. Al no resultar favorecido, Moreno presenta su renuncia al IFAL.

Firme en sus propósitos de emprender el viaje para estudiar con Milhaud, se propone conseguir dinero a través de diversas actividades artísticas: acompaña a algunos cantantes⁹⁶ y, tras afianzar su técnica pictórica, participa en una exposición colectiva en el marco del festival «La fiesta de la flor» en el Bosque de Chapultepec, donde también toman parte, entre otros, Ramón Gaya y Amelia Arredondo.⁹⁷ Con lo que logra reunir de los conciertos, así como de la venta de sus pinturas y sus pertenencias, a finales de 1951 se marcha a París, volando primero a New York para luego embarcarse en el famoso *Île de*

⁹⁴ Salvador Moreno, *Cinco sonetos*, Hoja, núm. 4, julio, 1949.

⁹⁵ Monzón, *Op.cit.*, 174.

⁹⁶ Acompaña sobre todo a María Bonilla en unos recitales en el Palacio de Bellas Artes, donde ella cantaba las *Cuatro Canciones en nahuatl*. Este ciclo llamó inmediatamente la atención de los cantantes por la originalidad de estar escrito en dicha lengua, así como por la interpretación que el compositor hizo del texto a través de la música y pronto se convertiría en lo más conocido de su *corpus*, llegando a ser interpretadas en México por casi todos los cantantes entonces activos y en Europa por Sofía Noël, Conxita Badía y, por supuesto, Victoria de los Ángeles, quien las hizo escuchar en el Teatro alla Scala de Milán.

⁹⁷ La crítica de arte Rosa Castro dedica los comentarios más elogiosos a una de sus pinturas, al tiempo que alaba el camino propio que va tomando Moreno. Refiriéndose a *La casa*, señalaba Castro: «Este cuadro de Salvador Moreno sorprende y gusta por su original técnica, mezcla de realismo y poesía. Y de entre todos, esta es la pintura de esta exposición que verdaderamente nos ha cautivado...» Rosa Castro, «Genio y figuras», *Excélsior*, 17 de marzo de 1951.

France.⁹⁸ En la travesía conoce a Conchita, la hermana de Federico García Lorca,⁹⁹ que regresaba a España después de su exilio en New York y a un joven de apellido Bailly, quien lo ayuda proporcionándole un sitio en el que vivir al llegar a París.¹⁰⁰

Una vez en Francia, Moreno acude a las clases de Milhaud en el Conservatorio de París, en calidad de oyente, donde por dicha condición, sus trabajos no pueden ser revisados por el profesor. Moreno recuerda las duras palabras del autor de *La creation du Monde*: «Perdóneme, yo no puedo corregir sus trabajos, porque ve usted que hay una china, un japonés y otros, y si reviso sus tareas, tendría que hacer lo mismo con los demás: por lo tanto usted puede asistir y nada más».¹⁰¹ Así es que el mexicano renuncia al curso y a su sueño de tomar clases con Milhaud.

En 1952 Europa bullía de música de eclécticas tendencias: Britten estrenaba en Inglaterra su *Canticle II "Abraham and Isaac"*; Paul Hindemith en Alemania su sinfonía *Die Harmonie der Welt*; el público italiano escuchaba por primera vez la *Improvisazione no. 1* de Bruno Maderna. Mientras tanto, el ambiente musical parisino ofrecía una variada oferta musical al conmemorarse el cincuentenario del estreno de *Pelléas & Mélisande* de Claude Debussy y con los estrenos de la cuarta suite del *Descobrimento do Brasil* de Heitor Villa-Lobos, *Structures I* de Pierre Boulez, *Timbres-Durées* de Olivier Messiaen y Pierre Henry. Si bien es cierto que la situación económica de Moreno era complicada, se las ingeniaba para disfrutar de todas esas tendencias compositivas, ya que lograba «colarse» en muchos conciertos gracias a los boletos de cortesía que le consigue la soprano Sonia Verbitzky.¹⁰² Pero Moreno no lograba alcanzar una estabilidad económica y decide regresar a México. Al hacer una escala en Barcelona, se enamora a primera vista de la ciudad: «intuí

⁹⁸ «El 19 salgo en avión a New-York y el 24 en barco para Francia» le comunica a Juan Gil-Albert. María Paz Moreno, Claudia Simón Aura, eds. *Cartas a Juan Gil-Albert. Epistolario selecto* (Alicante: Instituto de Cultura Alicantino Juan Gil Albert, 2016), 123.

⁹⁹ Montaner, op. cit., 41. Gracias a ese encuentro años más tarde la familia García Lorca cedería a Moreno la parte correspondiente de derechos de los herederos, para la edición de sus partituras con texto lorquiano en México y España.

¹⁰⁰ Monzón, *Op.cit.*, 173 -174.

¹⁰¹ Monzón, *Op.cit.*, 174.

¹⁰² Años más tarde reconocería: «Llegué a asistir a más de cuarenta [conciertos] por mes», *Ibíd.* Además de regalarle cortesías, Verbitzky también hace que Moreno la acompañe en el *Festival de Musique Mexicaine* en la *Maison de l'UNESCO*.

que era diferente, que no era España, que era otra Europa.»¹⁰³ A pesar de ello, no cambia sus planes y tras una corta estancia se embarca con rumbo a México, donde ya lo encontramos en los primeros meses de 1953.

De regreso en la Ciudad de México

La readaptación al medio mexicano no se da de manera inmediata y sólo estará en el país una corta temporada que, sin embargo, resultará intensa y muy fértil: escribe algunos artículos para la *Revista de la Universidad de México*; acompaña a Aurora Woodrow y a María Bonilla; Carlos Puig incluye algunas de sus obras en el disco *Songs from Mexico*;¹⁰⁴ también logra la publicación de su *Primera Antología de Canciones*¹⁰⁵ y en paralelo a la edición, aparece un L.P. en el que la soprano María Bonilla y Moreno mismo interpretan las canciones reunidas en la *Antología*.¹⁰⁶ Por otra parte, Moreno colabora de nuevo con el movimiento dancístico mexicano al estrenar, en noviembre de ese mismo año, el ballet *Tienda de sueños*, con ideas musicales propias y orquestación del pianista y compositor Armando Montiel Olvera.¹⁰⁷ Esta obra, que hasta ahora no ha sido localizada, contó con coreografía de Guillermo Keys Arena y un elenco en el que participaba la joven bailarina Nellie Happee.¹⁰⁸

En esos meses que pasa Moreno en México, además de escribir, interpretar y grabar, incluso asume una efímera presidencia (un año) en la Asociación Manuel M. Ponce. Toda

¹⁰³ Montaner, *Op.cit.*, 21.

¹⁰⁴ Silvestre Revueltas, Blas Galindo, Salvador Moreno, José Sabre Marroquín, María Teresa Prieto, Anónimo yaquis y seris, *Songs from Mexico*/Carlos Puig, Tenor, Geza Frid, piano. Holanda: Phillips, L.P., N00643R, 1954. El L.P. incluía de Moreno *No nantzin, Ihcuac tlaneci y Cuauhtémoc*.

¹⁰⁵ Salvador Moreno, *Primera antología de canciones* (México: UNAM, 1954), viñetas de Ramón Gaya. Esta publicación fue un importante hito en su vida, gracias al cual su obra empezó a ser difundida con más fuerza entre intérpretes, además de servir como escaparate para sus obras más emblemáticas.

¹⁰⁶ Salvador Moreno, *Primera antología de canciones*/María Bonilla, soprano, Salvador Moreno, piano. México: Musart, Ediciones de la Asociación Musical Manuel M. Ponce, 1954. Una reedición de la canción *Verlaine*, puede escucharse en Varios, *Tesoros de la lírica mexicana. Colección Grandes voces de la ópera en ópera en México, Vol. X*/Héctor Sosa, compilador, Emmanuel Pool, notas. Ciudad de México: UAM Xochimilco, 2018. Este fue el primer disco dedicado enteramente a la obra vocal del orizabeño y es una joya imprescindible de la discografía mexicana del siglo XX.

¹⁰⁷ Monzón, *Op.cit.*, 169. Montiel comenta en una plática con el escritor: «compuse también con Salvador Moreno una obra orquestal para la que me entregó unas cuantas páginas con ideas musicales y a quien, poco después le presenté una partitura de unas cincuenta hojas [...]».

¹⁰⁸ Por lo que se sabe, la partitura ya no existe.

su labor se verá coronada cuando le sea concedido el Diploma de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música por «la intensa labor que ha desarrollado usted creando nuevas y bellas melodías y el éxito que ha obtenido su Antología».¹⁰⁹ La noticia le llegaría, sin embargo, unos días después. Ya para entonces, gracias a los recursos obtenidos de todas sus actividades, había emprendido el viaje de regreso a Europa, que resultará decisivo para su formación artística.¹¹⁰

Barcelona: Atalaya de América

Moreno regresa al continente europeo, vía Francia, con la idea de proseguir hasta Madrid con la finalidad de emprender estudios musicales allí. Pero al pasar por Barcelona para visitar a los Amorós i Mir, una familia muy querida por él, sus planes cambiaron.¹¹¹ Ellos lo convencieron de quedarse en la ciudad condal y estudiar con el compositor Cristòfor Taltabull. Será bajo la tutela del maestro catalán cuando comience a adquirir más y mejores herramientas técnicas para la composición y a profundizar en sus estudios de armonía y contrapunto. De acuerdo con diversos testimonios, el orizabeño no se sentía satisfecho con los conocimientos adquiridos en México. En 1961 le confiesa a Esperanza Pulido: «Antes de salir había perdido mucho tiempo aquí y me sentía musicalmente muy deficiente por el medio que me rodeaba. Caí después en manos de una fuerte personalidad [Carlos Chávez] y esto, parece mentira, suele perjudicarle a uno.»¹¹² Otro testimonio que permite hacerse una idea de lo que Moreno pensaba de su educación musical en México es la del compositor

¹⁰⁹ FSM.IIE, Caja 13, sin catalogar, Carta mecanografiada con membrete de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música, del 3 de febrero de 1955, firmada por su presidente Mario Hernández. El premio fue recogido por la secretaria de la Asociación Musical Manuel M. Ponce, Ángela Calcáneo.

¹¹⁰ Existe una carta mecanografiada en FSM.IIE, Caja 13, del 10 de febrero de 1955, en la cual uno de los miembros fundadores de la Asociación Musical Manuel M. Ponce, María de los Ángeles Calcáneo le informa a Mario Hernández que Moreno está viajando y que en su nombre ella recogerá el premio el 14 de febrero de 1954.

¹¹¹ Montaner, *Op.cit.*, 35. La familia forma parte de la aristocracia ilustrada catalana. La matriarca de la familia, Delmira Amorós i Mir, fue profesora de piano y canto. La ópera *Severino* está dedicada a ella. Su hijo Pere Mir Amorós, fue miembro del patronato del Concurso Francisco Viñas. Agradezco la información a Albert Torras.

¹¹² Esperanza Pulido, «Salvador Moreno...», *Op.cit.*

catalán y su amigo, Mestres-Quadreny, a quien le confió que sólo cuando inició sus estudios con Taltabull encontró al «maestro que buscaba».¹¹³

En la cátedra privada de Taltabull, Moreno descubre una enseñanza musical meticulosa, que incluía, junto a las prácticas clásicas de armonía y contrapunto, estudios de sistemas armónicos modernos. Entre los tratados que se consultaban destacan los de Hindemith y Krenek,¹¹⁴ así como otros textos manuscritos de la autoría del propio Taltabull,¹¹⁵ a base de ejemplos de obras de Schönberg, Stravinski, Milhaud, Bartok.¹¹⁶ La cátedra se complementaba con estudios de instrumentación, reducción orquestal al piano, lecturas de obras orquestales en interpretación al piano a cuatro manos. Los alumnos que asistían a esas clases se beneficiaban, además, de las grandes dotes intelectuales y amplia cultura literaria y filosófica del maestro, lo que constituyó un aliciente más para Moreno, cuya actividad intelectual era parte inseparable de su vida.

La tarea pedagógica de Taltabull aunaba a la rigurosa teoría de la composición, conocimientos prácticos y lecturas a primera vista de lo que se componía en sus clases, en las que solía reservar un espacio para cultivar amistad con sus alumnos y felicitarlos cuando sus trabajos estaban bien contruidos. No obstante, como refiere uno de sus biógrafos, para Taltabull cada alumno tenía «una personalidad distinta, con la cual habrá que tener un cuidado particular e individualizado.»¹¹⁷ En su cátedra se formaron tres tipos de compositores: aquellos que a pesar de las disonancias continuaban creando música con base tonal; otros, interesados en los nuevos lenguajes armónicos; y aquellos que, con nuevos

¹¹³ Josep M. Mestres-Quadreny, *Tot recordant...*, 145.

¹¹⁴ Josep Soler, «Pròleg: Taltabull mestre dels temps difícils», en *Cristòfor Taltabull*, Josep Casanovas y Benet Casablanca, eds., (Barcelona: Casa Editorial de Música Boileau, Generalitat de Catalunya, Col·lecció compositors catalans, núm. 2, 1992), 17. Traducción propia.

¹¹⁵ Los escritos pedagógicos de Taltabull que se conservan pueden ser consultados en los Fondos Cristòfor Taltabull y Josep Soler de la Biblioteca de Catalunya. A pesar de su importancia pedagógica e histórica no han sido editados. El autor de estas líneas tuvo oportunidad de consultarlos en enero del 2019, gracias a un apoyo PAEP por parte de la UNAM.

¹¹⁶ Benet Casablanca, «Anàlisi de dues obres de Cristòfor Taltabull: Sonatina per a piano i Cançons xineses», en *Cristòfor Taltabull*, Casanovas y Casablanca, *Op.cit.* 99. Traducción propia.

¹¹⁷ Casanovas, Casablanca, *Op.cit.*, 63. El original: «[...] una personalitat distinta, amb la qual caldrà tenir una cura particular i individualitzada.»

recursos sonoros, buscaban novedosas posibilidades musicales.¹¹⁸ De sus eclécticas enseñanzas saldrán compositores tan disímbolos como el expresionista Josep Soler, los atonales Xavier Benguerel, Joan Guinjoan, Maria-Teresa Borràs, los eclécticos Enric Gispert, Luis Millet o el experimental Josep-Maria Mestres-Quadreny. Las contadas composiciones de Moreno en Barcelona, encuadradas aún en una base tonal pero con múltiples disonancias, son a la vez producto de la rigurosidad académica de Taltabull, así como de la libertad y apertura que mostraba ante las obras de sus alumnos. Si bajo la tutela de Rolón y Chávez, Moreno creó la mayor parte de su *corpus*, fue bajo la mirada de Taltabull que compondría obras más ambiciosas, incluida su ópera.¹¹⁹

Como colofón a las relaciones afectivas entre maestro y alumno debe señalarse que, acorde con la abundante documentación contenida en el *Fons Cristòfor Taltabull* de la Biblioteca de Catalunya, fue Moreno, junto con Josep Soler, quien acompañó a Taltabull en sus últimos momentos, encargándose además de llevar a cabo todos los trámites de su entierro y de preparar el panegírico para las exequias del barcelonés.¹²⁰ Años más tarde, por su reconocida amistad y cercanía con Taltabull, a Moreno le sería encomendada la redacción de varios textos dedicados a su maestro, entre ellos las notas al disco antológico *Cristòfor Taltabull e il seus deixebles*¹²¹ y la entrada homónima en la *Gran Enciclopedia Catalana*.¹²² De la misma forma, a Moreno se debería la difusión de la obra de su maestro barcelonés en México y, en buena medida, en España.¹²³

¹¹⁸ Francesc Taverna i Bech, «Els deixebles de Cristòfor Taltabull», en *Revista Musical Catalana*, num. 47, 369-9.

¹¹⁹ Para reforzar lo anterior basta revisar los ejercicios musicales de Moreno conservados en varias libretas pautadas del Arxiu con sello de Casa Beethoven, conocido expendio musical barcelonés, en los que experimentaba con trabajos de contrapunto y armonía moderna a varias voces. Arxiu, Caja 7, sin catalogar.

¹²⁰ Biblioteca de Catalunya, Fons Cristòfor Taltabull M 3211/4. El fondo fue donado por Moreno y Josep Soler a la mencionada biblioteca en 1967, tres años después de la muerte del compositor barcelonés.

¹²¹ Cristòfor Taltabull, Xavier Benguerel, Josep Casanoves, Josep Cercós, Joan Comellas, Joan Guinjoan, Josep Mestres Quadreny, Jaume Padrós, *Cristòfor Taltabull e il seus deixebles*/ Montserrat Martorell, contralto, Carles Santos, piano, Conjunt de Cambra, Marçal Gols, director. España: LP, PDI, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, E—30.1066, 1986.

¹²² Salvador Moreno, «Taltabull i Balaguer, Cristòfor», en *Gran Enciclopedia Catalana* (Barcelona: Enciclopedia Catalana, 1969), 149.

¹²³ Fueron varios los conciertos de Guadalupe Solórzano en donde la mezzosoprano interpretó las *Cançons xineses*, durante la década de los 80, tanto en México como en Catalunya.

En Barcelona Moreno establece contactos con algunos personajes claves para su labor posterior. Conoce al poeta e historiador del arte Rafael Santos Torroella, quien poco después, cuando acometa la composición de la ópera *Severino*, le ayudará con la adaptación al castellano del libreto. El historiador lo introduce además a la *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* (donde años después Moreno será nombrado académico numerario). También entabla relaciones con la soprano y pianista Conxita Badía —ya reconocida entonces, lejos de toda duda, entre las más grandes liederistas del entorno europeo—, quien será futura intérprete de sus *Canciones en náhuatl*, que grabará más tarde. A finales de 1956, o a principios del año siguiente, en un viaje a Sevilla conoce al poeta y diplomático brasileño João Cabral de Melo Neto.¹²⁴ Éste le regala un ejemplar de su antología de poemas *Duas Aguas*, entre los que se encuentra *Morte e vida severina*, poema dramático germen de la ópera *Severino*.¹²⁵ A partir de entonces, con la anuencia del escritor, Moreno acomete la adaptación del texto para convertirlo en el libreto que será la base de una versión musical primaria de la ópera.¹²⁶

Los años 50 fueron difíciles en España. El régimen del caudillo Francisco Franco, con su aislamiento internacional, anulación de las libertades sociales, de prensa e individuales, la prohibición de partidos políticos, así como la censura periodística, hacían del país ibero uno de los más atrasados en libertades políticas, sociales e individuales.¹²⁷ Esta situación se agravó durante el régimen en los territorios con autonomía derivada de la Segunda República Española (1931-1939), siendo ésta suprimida junto con el empleo de lenguas originarias (català, euskera, gallego) en publicaciones o en actos públicos y reducidas a usos privados. Desde el triunfo de los sublevados, en Catalunya, como en el

¹²⁴ Monzón, *Op.cit.*, 176. No se consigna año, pero por una carta del brasileño en la cual se intuye que fue a finales de 1956 o principios de 1957 que se conocieron.

¹²⁵ João Cabral de Melo Neto, *Duas aguas* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1956).

¹²⁶ A este respecto Melo Neto le escribió a Moreno: «Usted puede hacer los cortes que desee o que necesite hacer. Como ya he dicho veo la cosa [la idea de una ópera basada en su texto] como suya y no como mía. Y como autor y padre adoptivo del Auto, puede hacer usted lo que bien le parezca.» Biblioteca personal de María Verdú. Carta manuscrita de João Cabral de Melo, Sevilla, 21 de enero de 1957. Traducción propia. Aunque no está fechado, el manuscrito fragmentario de *Severino* en Arxiu, debe ser posterior al encuentro con de Melo Neto.

¹²⁷ Parte de esa sistematización del régimen franquista se puede consultar en Damián González Madrid, *Violencia política y dictadura franquista* en línea, <https://digitalcommons.bowdoin.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1053&context=dissidences>. consultado el 7 de julio del 2019.

resto de España, hubo violaciones sistemáticas a los derechos humanos; toda la correspondencia era rigurosamente revisada y censurada, sobre todo la que llegaba de países que habían brindado asilo a los republicanos, como México, el principal destino de acogida en América de los españoles exiliados.¹²⁸

En 1956 Moreno fue detenido por las autoridades franquistas, al parecer por su relación epistolar con algunos exiliados y su asistencia al homenaje al laureado poeta catalán Josep Carner.¹²⁹ Si bien su correspondencia fue confiscada y revisada, se le liberó enseguida al no hallar en su epistolario mención alguna al régimen. Acerca de este hecho recordaba Moreno en entrevista con Josep Maria Montaner: «No sé exactamente por qué me detuvieron. Supongo que por estar en las listas de los invitados a un recital de poesía catalana en el que me parece que se iba a homenajear a Josep Carner —otro exiliado en México.»¹³⁰ A pesar del desagradable episodio, que terminó sin mayores daños colaterales para él, en estos fructíferos años continúa su amistad y relación epistolar con los exiliados, como queda comprobado por la vasta correspondencia recibida, entre otros, de Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, María Zambrano, Luis Cernuda.

Tampoco se detuvo la labor artística e intelectual de Moreno en estos años. En lo que respecta a la composición, en 1956, además de trabajar en *Severino*, escribe dos nanas con texto de Rafael Santos Torroella;¹³¹ al parecer por esa época aborda también la

¹²⁸ Al respecto se puede revisar la página catalana <http://www.buxaweb.com/historia/temes/escat/franquisme-cat.htm>.

¹²⁹ La detención de Moreno por parte de la policía española se menciona en: Ajuntament de Barcelona, *Homenatge a Salvador Moreno* (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1994), 48; también en Montaner, *Op.cit.*, 27-28, 35-36, pero se consigna 1955 como el año en que ocurrió; igual se hace referencia a este hecho en *Datos biográficos de Salvador Moreno*. En *Opera vitae* no se menciona este hecho. Sobre la poesía que Carner escribió en México ver Manuel Durán, «El doble exilio de los poetas catalanes en México» en Rose Corral, Arturo Souto Alabarce, James Valender (eds.), *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México* (México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios: Fondo Eulalio Ferrer, 1995), 358-360.

¹³⁰ Montaner, *Op.cit.*, 28, Moreno menciona: «Yo al final no pude ir porque no supe cómo se iba a Cantonigròs.»

¹³¹ Las piezas son *Nana para un niño que se llama Rafael* y *Nana del sueño que busca niña*. En la Biblioteca de Catalunya, *Fons Conxita Badia*, M 7108/81 se conserva un curioso ejemplar de la primera, editada y distribuida por Moreno mismo como una postal-partitura con motivo de la navidad de 1956. Esta canción es, tal vez, la primera obra compuesta por Moreno en Barcelona.

composición de sus piezas para coro mixto¹³² y comienza a orquestar algunas de sus anteriores canciones.¹³³ En el terreno de las publicaciones su canción *Violetas* aparece en el número *Homenaje a Luis Cernuda* de la revista española *Cántico*.¹³⁴ Varios artículos de su autoría —que versan en torno a su visión de los poetas catalanes de la generación de posguerra o al notable Antoni Gaudí, el arquitecto por excelencia del modernismo catalán—, se incluyen en la *Revista de Bellas Artes* en México. Especial lugar ocupa entre sus publicaciones de esos años la monografía iconográfica *Ángeles músicos*, aparecida en 1957, trabajo que constituye el primer referente obligado para los estudios de esa índole en el país y que debe considerarse la piedra de toque de su futura faceta de investigador del arte.¹³⁵ En su labor de pianista acompañante, desde 1956 trabaja con la mezzosoprano Margarita González, quien en esos años estudiaba en Europa. Juntos ofrecieron varios conciertos; merecen particular mención los recitales en el Auditorium Radio Nacional de España, en el Conservatorio Superior de Música del Liceo y en la Sala Villa Arrufat. La relación entre González y Moreno es fructífera y la mezzosoprano graba varios discos con canciones del orizabeño, para piano u orquesta y voz.¹³⁶ En 1958, la cantante estrenará en México cinco solos de la ópera *Severino*, acompañada por el compositor y el pianista Armando Montiel.¹³⁷

¹³² *Presa segura, Consuelo vete con Dios, Estos mis cabellos, madre y Cortar me puede el hado*, ésta última versión coral de una pieza escrita anteriormente para voz y piano.

¹³³ *Alba, Canción del naranjo seco, Canción de jinete y Verlaine*. con texto de García Lorca. También orquesta *Definición*. Miranda no consigna esta última orquestación en *Detener el tiempo*, sin embargo, en IIE.FSM existe un manuscrito para ensamble instrumental (Fl, Ob, Cl, Crn, Vlni, Vla y Vlc). También de esta época parece ser la orquestación de las *Canciones aztecas* o *Cuatro canciones en nahuatl*. Miranda consigna esta orquestación como perdida, sin embargo, actualmente se encuentra en IIE.FSM.

¹³⁴ Molina, Ricardo; García Baena, Pablo; Bernier, Juan, eds. 1955, *Homenaje a Luis Cernuda*, *Cántico*, núm. 9-10, agosto-noviembre, II época. Existe una reedición en el 1er. suplemento, *Renacimiento*, Revista de literatura, *Homenaje a Luis Cernuda*, Junta de Andalucía, 2001.

¹³⁵ Salvador Moreno, *Ángeles músicos en México* (México: Ediciones de la Revista de Bellas Artes, 1957). Posteriormente reeditada como el número 148 de *Artes de México* con el título «La imagen de la música en México», año XVIII, no. 148, 1971.

¹³⁶ Los discos son: Blas Galindo, Silvestre Revueltas, Salvador Moreno, *Chants mexicaines/Margarita González, mezzosoprano, Simone Tillard, piano, Holanda: Philips, LP, ¿1956?*; Silvestre Revueltas, Blas Galindo, Salvador Moreno, *Recital de canciones hispanomejicanas/Margarita González, mezzosoprano, Salvador Moreno, piano, Pedro Vallribera, piano, España: La voz de su amo, LAL283, ¿1957?*, y Salvador Moreno, *Canciones aztecas/Margarita González, mezzosoprano, sin dato de la orquesta o del director, Madrid: La voz de su amo, 7ERL1082, ¿1957?*.

¹³⁷ Juan Alberca, «En teatro...», 17, afirma que González fue acompañada por Salvador Ochoa, sin embargo, el programa de mano del concierto indica que el pianista fue Armando Montiel Olvera.

En abril de 1959, ya instalado de nueva cuenta en Barcelona y por medio de distintas misivas, el Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, a la sazón dirigido por Luis Sandi, le encarga la composición de una ópera en los siguientes términos: un pago mensual de trescientos pesos durante un año, a cambio de entregar al Instituto una partitura de orquesta, solistas y coro, con su respectiva reducción para piano, reservándose la institución la exclusividad de interpretación durante dos años. El contrato asimismo incluía una cláusula en la cual se establecía que, en caso de reposición después de seis años de estrenada la obra, ésta debía ser interpretada en el Teatro de Bellas Artes.¹³⁸ El compositor trabajará a partir de entonces en la orquestación de la ópera y en la composición de los números faltantes y consigue terminarla a principios de 1960.¹³⁹ A mediados de ese mismo año recibe el encargo de componer una nueva obra, aunque el contrato oficial se concretará hasta el año siguiente, justo cuando se encuentra de viaje en México para supervisar el montaje de *Severino*.¹⁴⁰ La función de estreno de la ópera en 1961 divide a la crítica, pero cosecha éxito entre intérpretes y público, que reclama la presencia del compositor invitándolo a saludar al frente del escenario.¹⁴¹ Tras la función mexicana, el compositor emprende la revisión de la obra y ofrecerá una nueva versión, en 1966 en el Gran Teatro del Liceo, con varios cambios orquestales y un elenco conformado por cantantes mexicanos e hispanos.¹⁴² Fue hasta 1981, en el marco del Festival Internacional Cervantino, cuando la ópera se volvió a representar en Guanajuato y en el Teatro de Bellas

¹³⁸ IIE.FSM, Caja 13, sin clasificar, Contrato sin fecha. Firman Celestino Gorostiza y Salvador Moreno, sin catalogar.

¹³⁹ IIE.FSM, Caja 13, sin clasificar, carta mecanografiada con membrete del INBA y firmada por Sandi. 16 de febrero de 1960.

¹⁴⁰ IIE.FSM, Caja 13, sin clasificar, copia del contrato entre INBA con la firma de Celestino Gorostiza y Moreno. 1 de agosto de 1961. Si bien existe solamente constancia documental de esta obra, un año antes del estreno de *Severino*, Sandi envió una carta a Moreno donde le hablaba de otro encargo: «En correo próximo le mando el contrato para el “Viento azul”» (IIE.FSM, Caja 13, sin clasificar, carta firmada por Sandi y fechada el 8 de junio de 1960, con membrete del Consejo Internacional de la Música, Comité Nacional Mexicano). El contrato llegará hasta 1961 y existe una copia del mismo en IIE.FSM, Caja 13, sin clasificar (copia en papel cebolla del contrato entre INBA, representado por Celestino Gorostiza, y Salvador Moreno, 1 de agosto de 1961). *Viento azul* fue al parecer un proyecto con música de Moreno y texto del exiliado español José Bergamín sobre la historia de Cuauhtémoc, y se había anunciado en una publicación de 1961: «Se nos informa de Barcelona que el compositor mexicano, Salvador Moreno —autor de la hermosa ópera “Severino”, está ya trabajando en la creación de una nueva ópera, basada en un libreto del poeta José Bergamín, sobre el siempre hermoso tema “Cuauhtémoc”.» SA, *Excelsior*, 12 de Octubre de 1961. Recorte de prensa en Arxiu.

¹⁴¹ SA, SF, «Música · Toros · Ópera · Moda», Recorte de prensa en Arxiu.

¹⁴² Ver el capítulo II de este trabajo.

Artes de la Ciudad de México, esta vez dirigida musicalmente por Salvador Ochoa y escénicamente por José Antonio Alcaraz.

El silencio musical

Después de las funciones barcelonesas de su ópera, inexplicablemente Moreno se aleja de la música. Años después, su silencio musical no le impide quejarse amargamente con sus amigos más cercanos:

Muy querida y admirada Conchita: a pesar de mi silencio no dejo de pensar en ti. Bien sabes que eres es una de las pocas personas en el mundo inolvidable. En septiembre volveré y espero que esta vez sí te vea con mayor frecuencia, pues egoístamente estar cerca de tí [sic.] es como estar en el manantial mismo de la música y bien sabes que necesito volver a él. Saludos a tus hijos y para ti con todo el cariño de Salvador Moreno.¹⁴³

A pesar de esta sincera confesión, Salvador Moreno no regresó a la música; más tarde, cuando a manera de homenaje Juan Gil-Albert le dedica unas páginas, confiesa con dolor: «Tu intención [...] me emociona, aunque la alusión a la música en cierta medida me duela, porque sigo huido de ella».¹⁴⁴

Paralelamente a esta situación, comienza para él una próspera etapa en la que privilegia la promoción cultural. En ese sentido su labor se decanta por incentivar las conexiones entre España y México, en una época en que las relaciones oficiales entre ambos países eran intermitentes: en 1968 será el curador de una exposición de reproducciones de cerámica prehispánica en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, muestra que fue bien recibida por crítica y público.¹⁴⁵ Gracias a la publicidad dada a dicha exposición, al año siguiente consigue erigir una fuente en Sant Joan de les

¹⁴³ Biblioteca de Catalunya, Fons Conxita Badía, Carpeta M7108/81. Tarjeta postal del 8 de abril de 1969. Distrito Federal.

¹⁴⁴ Juan Gil-Albert. Paz Moreno, Simón Aura, eds. *Cartas a Juan Gil-Albert... Op.cit.*, 157. El título de la proyectada novela *Crónica*, mencionada en la carta, se convertirá en *Tobeyo o del amor, Homenaje a México*.

¹⁴⁵ A pesar de la falta de relaciones diplomáticas entre ambos países, sí existían intercambios comerciales y culturales, como bien observa Clara Lida: «Si en las relaciones diplomáticas [entre México y la España franquista] había tensiones y rupturas, en la práctica los flujos humanos entre ambos países se mantuvieron siempre activos». en Clara Lida y Leonor García Millé, «Los españoles en México: de la guerra civil al franquismo, 1939-1950», en *México y España en el primer franquismo, 1939-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas* (México: El Colegio de México, 2001).

Abadesses en honor al compositor catalán Jaime Nunó, que fue uno de sus hitos personales preferidos y germen de las entrañables relaciones entre Catalunya y México que él propició;¹⁴⁶ asimismo logró que varios grupos y artistas mexicanos hicieran música en la villa *santojoaní* en los años siguientes. De igual manera, Moreno logró reintroducir al panorama español a sus amigos exiliados: hizo estrenar en Barcelona las obras *Medea, la encantadora* y *Hamlet solista* de José Bergamín, aunque la caldeada situación política del momento impidió que se dieran todas las funciones programadas;¹⁴⁷ escribió los textos para algunos catálogos de Ramón Gaya y Soledad Martínez; colaboró en la distribución y divulgación de la obra de Luis Cernuda y Juan Gil-Albert en México¹⁴⁸ y España y se adscribió a algunos homenajes a los exiliados en México, escribiendo artículos en libros y revistas.¹⁴⁹ Por otra parte, debido a su diligencia, dos sopranos mexicanas pudieron debutar en el Gran Teatro del Liceo: Irma González, cantando una inolvidable Liù en *Turandot* de Puccini en 1966¹⁵⁰ y Alicia Torres Garza en una gala por el cuarto de siglo de la dirección artística de Joan Antoni Pamias y en la zarzuela *Doña Francisquita* de Amadeo Vives, en 1972.¹⁵¹

Como parte de su labor como historiador del arte publica varios libros dedicados a la obra de artistas catalanes afincados en México en el siglo XIX, que son aún referentes en

¹⁴⁶ Al respecto se puede revisar Cristian Canton Ferrer, Raquel Tova Abar, *Jaime Nunó. ...* 186-188.

¹⁴⁷ María Teresa Santa María Fernández, «El teatro en el exilio de José Bergamín» (tesis doctoral, Departament de Filologia espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001), 319. La doctora Santa María no menciona la labor de Moreno para el montaje de las obras, pero el autor de *Definición* lo menciona en *Datos biográficos de Salvador Moreno* y se consigna también en *Homenatge a Salvador Moreno* (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1995), 48. También existe una carta de José Bergamín donde le recomienda la puesta en escena de su citada *Medea*. Carta de José Bergamín, Madrid, 18 de octubre de 1962. Biblioteca personal de María Verdú.

¹⁴⁸ Recuerda Moreno «En aquellos años me había convertido en un auténtico «traficante» de los libros de los autores que aquí estaban prohibidos. Me dediqué, especialmente, a obsequiar obras de dos autores cuyo nombre los policías confundían; Neruda y Cernuda.» Montaner, *Op.cit.*, 27. También recoge varios ejemplares de libros de Gil-Albert y las distribuye en México y en España. Véase María Paz Moreno, Claudia Simón Aura, eds. *Cartas a Juan Gil-Albert... Op.cit.*, 137-140.

¹⁴⁹ Rafael de Cózar, Abelardo Linares, Fernando Ortiz, Joaquín Sáenz (eds.), *Calle del aire. Revista de Sevilla a Juan Gil-Albert* (Sevilla: Calle del aire, 1977); Eloy Sánchez Rosillo (coord.), *Homenaje a Ramón Gaya* (Murcia: Editora regional de Murcia, 1980); Jaume Soler, *La pintora Soledad Martínez* (Valencia: SE, 1990).

¹⁵⁰ María Paz Moreno, Claudia Simón Aura, eds. *Cartas a Juan Gil-Albert... Op.cit.*, 128.

¹⁵¹ La soprano, en entrevista con Enid Negrete, recuerda: «Yo fui invitada primero por Salvador Moreno, que me decía: Ya no estás para estar en México, vete a Barcelona...», Enid Negrete, *Con el sol... Op.cit.* 174.

la historiografía del arte hispano-mexicano;¹⁵² asimismo, a partir de 1965, al ser nombrado socio correspondiente de la Academia de Sant Jordi, comienza una etapa en la que centrará sus esfuerzos en la catalogación de las esculturas de la sede de la Academia en la Casa Lonja en Barcelona. Dicha tarea tendrá como fruto su discurso de ingreso a la Academia de Sant Jordi, como miembro correspondiente.¹⁵³ También como investigador se dedicará al rescate de los poemas de la autora veracruzana Josefa Murillo, hasta conseguir la publicación en Valencia de una antología de la poeta.¹⁵⁴ Por otra parte, debido al gran cariño que le había profesado el historiador Francisco de la Maza, Moreno escribe un pequeño prólogo para el libro póstumo *La erótica homosexual en Grecia y Roma*,¹⁵⁵ y en 1986 reúne una revisión de sus artículos publicados a lo largo de su vida en el volumen *El Sentimiento de la música*.¹⁵⁶

Moreno pintor también cobra fuerza en estas décadas: entre 1961 y 1963 presenta en distintas sedes en México y España su primera exposición en solitario, *21 variaciones sobre el mismo tema*, y los coleccionistas se interesan cada vez más en sus pinturas. Repite la experiencia en varias exposiciones en las que se admiró la simplicidad engañosa de sus temas —naturalezas muertas, un vaso de agua con una flor que cambia con el paso del sol a través de ella, una botella junto a una pared, etcétera—, y éstas fueron comentadas de poética manera por estetas como Justino Fernández, Jaume Soler o Josep Maria Montaner. Sus pinturas y dibujos, fuente principal de sus ingresos en las siguientes décadas, se conservan en colecciones, la mayoría privadas, en España y México.¹⁵⁷

¹⁵² Salvador Moreno: *El pintor Pelegrín Clavé* (México: UNAM, IIE, 1966); *El escultor Manuel Vilar* (México: UNAM, IIE, 1969); *Manuel Vilar, Copiador de cartas (1846-1860) y Diario particular (1854-1860)* (México: UNAM, IIE, 1979); *El pintor Antonio Fabrés* (México: UNAM, IIE, 1981); *Pelegrín Clavé. Lecciones estéticas* (México: UNAM, IIE, 1990).

¹⁵³ Salvador Moreno, *La escultura en la Casa Lonja de Barcelona. Neoclasicismo y romanticismo académico* (Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona, 1983).

¹⁵⁴ Josefa Murillo, *La alondra. Josefa Murillo. Poemas*, Salvador Moreno (Introducción, selección y notas), (Valencia: Pre-textos, 1986).

¹⁵⁵ Francisco de la Maza, *La erótica homosexual en Grecia y Roma* (México: Editorial Oasis, 1985).

¹⁵⁶ Salvador Moreno, *El sentimiento de la música* (Valencia: Pre-textos, 1986).

¹⁵⁷ Francesc Fontbona, *Op.cit.* 366.

En lo que respecta a su vida personal, fue en 1966 cuando al parecer conoció a Juan Alberca en Barcelona.¹⁵⁸ Con él compartió su vida hasta el deceso del último en 1993 en su ático en la Ciudad Condal, comprado gracias a un dinero que Francisco de la Maza le dejó en herencia.¹⁵⁹ A partir de 1960, tras establecerse casi definitivamente en Barcelona, el compositor expande su círculo de amistades y conoce a un buen número de personalidades que influyen de diversas maneras en él. Cultiva amistad, entre otros, con el poeta Juan Gil-Biedma, la soprano Victoria de los Ángeles, el pianista Manuel García Morante, la mezzosoprano Myriam Alió, el arquitecto Francesc Fajula, el político *santjonaní* Jordi Arey, el compositor Xavier Montsalvatge.

Aunque apasionado por el patrimonio escultórico y pictórico del siglo XIX mexicano, en 1973 rechazó por razones éticas la dirección del Museo de San Carlos en la Ciudad de México. Refiriéndose a los artistas patrimoniales del Museo señaló: «Quiero decir que desdeño o pongo poca atención a ciertos artistas por los esenciales, atiendo poco a las técnicas y los estilos por los resultados.»¹⁶⁰ Su manera de pensar no impidió, por otra parte, que desde 1975 y a lo largo de varios años, asumiera desde Barcelona la dirección del proyecto para el Museo de arte del siglo XIX, que se erigiría en el Ex templo de Santa Teresa la Antigua.¹⁶¹

Moreno recibió numerosos homenajes y reconocimientos a su labor académica: en 1973 fue nombrado miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y miembro suplente del *Comite International d'Histoire de l'Art*; en

¹⁵⁸ A Juan Gil le dice que lo acompaña en una operación en los ojos el joven Juan, quien no se despegaba de su lado a partir de entonces. María Paz Moreno, Claudia Simón Aura, eds. *Cartas a Juan Gil-Albert... Op.cit.*, 126-128.

¹⁵⁹ «Me preguntas, entre otras personas por Paco de la Maza. Murió el 7 de febrero de este año, pocos días antes de mi llegada. [...] Me dejó heredero de su Seguro de la Universidad, lo que me permitirá un respiro que nunca había tenido.» le confiesa en una carta a Juan Gil-Albert en agosto y en diciembre le narra «La historia de la compra [del ático] es compleja como un sueño. En ella hay una gran parte de lo que me dejó Paco y otra gran parte de mi ingenio y mi trabajo.» María Paz Moreno, Claudia Simón Aura, eds. *Cartas a Juan Gil-Albert... Op.cit.*, 151, 153.

¹⁶⁰ Carta a José Blas Ocejo [¿?], 18 de junio de 1973, Barcelona. IIE. FSM, caja 13, sin catalogar.

¹⁶¹ Según consta en varias cartas a Felipe Lacouture (29 de agosto, 23 de octubre, 10 de noviembre del 1975), las negociaciones para crear ese museo fueron llevadas a cabo y la moción fue ratificada por el Presidente de la República Luis Echeverría en un decreto. IIE.FSM, Caja 13, sin catalogar. Como se sabe, el museo no llegó a ser inaugurado y el Ex templo es ahora uno de los lugares consagrados, no al arte decimonónico, sino al arte actual en México.

1980 fue correspondiente en México de la Academia de San Carlos de Valencia; en 1983 fue nombrado miembro del patronato del *Institut Amatler d'Art Hispanic* en Barcelona y en 1994 se hizo acreedor a la medalla de plata del Museo de San Carlos. También recibió distinciones por su labor artística: en 1989 la de Hijo predilecto de su ciudad natal, Orizaba, para lo cual se organizó un concierto y una mesa redonda «En torno a Salvador Moreno»;¹⁶² en 1954 los pobladores de Sant Joan de les Abadesses le rindieron homenaje en el 25º aniversario de la erección de la fuente en honor de Jaime Nunó, que incluyó discursos de Edmundo Font, cónsul de México, de Rafael Santos Torroella y un concierto de Victoria de los Ángeles; en 1995 el Ayuntamiento de Barcelona lo homenajea por su labor artística y su trabajo en pos de la unión de Catalunya y México. Victoria de los Ángeles le rinde homenaje en sus recitales en México, en 1988 y 1989. Unos años antes de morir, en 1996, Moreno recibió la Medalla Mozart, en grado de excelencia, de la Asociación Cultural Domecq y la Embajada de Austria. Asimismo, fue objeto de homenajes póstumos el mismo año de su muerte. El más importante fue sin duda el que se llevó a cabo en Barcelona y que reunió a Jorge de Beaskoa, Jaume Soler, Ricardo de Beaskoa, Josep Maria Montaner y a la soprano Maria Pau Illana, que consistió en una serie de mesas redondas en torno a su vida y obra, exposición de varias de sus pinturas y conciertos;¹⁶³ ese mismo año la madrileña Residencia de Estudiantes le rindió otro homenaje por su póstuma donación de un retrato de Emilio Prados realizado por Ramón Gaya en su etapa mexicana.¹⁶⁴ En 2016 se celebró en Barcelona, en Sant Joan de les Abadesses y en la ciudad de Orizaba el centenario de su nacimiento con conciertos, conversatorios y mesas redondas sobre su obra plástica, poética, musical, académica y humana.

¹⁶² Programa de mano «Recital Obras de Salvador Moreno» Laura Ochoa, S; Amparo Cervantes, S; Margarita González, Mzsz; Viviano Valdés, Pno; Alicia Torres Garza, S; Guadalupe Solórzano, Mzsz; Solistas Ensemble de Bellas Artes, Rufino Montero, dir. Parroquia de San Miguel Arcángel, Orizaba, Veracruz. 29 de septiembre de 1989.

¹⁶³ Véase, entre otros, el Programa de mano «Homenaje a Salvador Moreno», Barcelona, Galería Beaskoa, 25 de Noviembre de 1999.

¹⁶⁴ Programa de mano «Música en la Residencia. Homenaje a Salvador Moreno con motivo de la exposición Emilio Prados», Manuel Cid, T.; Julio Muñoz, Pno. 26 de noviembre de 1999.

Salvador Moreno murió en la Ciudad de México el 8 de junio de 1999. Sus cenizas, por deseo expresado en vida, fueron trasladadas al cementerio de Sant Joan de les Abadesses, en donde reposan junto a las de Juan Alberca.

Capítulo II. *Severino*: contexto y recepción de una ópera mexicana

Genealogía textual

La principal fuente para la edición de *Severino* es la partitura orquestal conservada en el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE.PO) y sus correspondientes partichelas, (IIE.PI). Se trata de un volumen empastado en rojo con manchas de humedad en el lomo. No se sabe con certeza si dicho ejemplar es obra del propio Moreno o de un copista, aunque la letra del texto literario de la ópera sí pertenece al compositor.¹⁶⁵ Aun cuando se creyó durante mucho tiempo que esta partitura era la única versión orquestal que se preservaba de la ópera, existe otra partitura orquestal (CNM.PO), que se describirá más adelante.

Aunque IIE.PO no consigna fecha de creación, el manuscrito parece corresponder a la versión de la ópera presentada en las funciones barcelonesas de 1966. Esto se constata por las sustanciales diferencias que existen entre la grabación documental del estreno mexicano de la obra¹⁶⁶ y la partitura, así como por diversas anotaciones manuscritas sobre ella.¹⁶⁷ La fuente contiene en su hoja de cortesía un listado de los instrumentos participantes y el epígrafe: «Salvador Moreno. *Severino*. Ópera en un acto que consta de 15 escenas (o cuadros) que se suceden sin interrupción. Libreto basado en la obra de teatro: *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo. Texto en portugués y versión en castellano (Traducción libre, adaptada a la música de Rafael Santos Torroella.»¹⁶⁸ (ver imagen 1 y 2).

IIE.PI está compuesto por varias partichelas, la mayoría en copia única, exceptuando las de las cuerdas, con varios juegos de cada instrumento. IIE.PI e IIE.PO forman un conjunto de documentos cuyo punto de escritura parece corresponder al mismo copista o, en tal caso, al compositor. Durante mucho tiempo se desconoció el paradero de dicho cuerpo documental; fue hasta inicios de la primera década de este siglo que se tuvo

¹⁶⁵ Si bien esto podría ser corregido al revisar los manuscritos de Moreno, al parecer el compositor siempre prefirió que sus obras fueran interpretadas a través de la transcripción de copistas. Así lo atestiguan diversas entrevistas, entre ellas a Estrella Ramírez, 20 de Septiembre del 2018; Héctor Sosa, 10 de Octubre del 2018; Guadalupe Solórzano y Amparo Cervantes, 20 de abril del 2019.

¹⁶⁶ IIE.FSM, Caja 8. Agradezco al licenciado Héctor Sosa Manterola una transcripción digital de este ítem.

¹⁶⁷ Entre las anotaciones destacan algunas como donde se puede leer «Plácido», «Guadalupe» y «Marco Antonio», nombres de los intérpretes de la obra en las funciones barcelonesas de la misma.

¹⁶⁸ Para una descripción codicológica de las fuentes, ver Apéndice 1 de esta tesis. En los fragmentos de este apartado no hago una transcripción diplomática, sino normalizada.

noticia de él al ser donado por María Verdú, sobrina de Moreno, al Instituto de Investigaciones Estéticas.

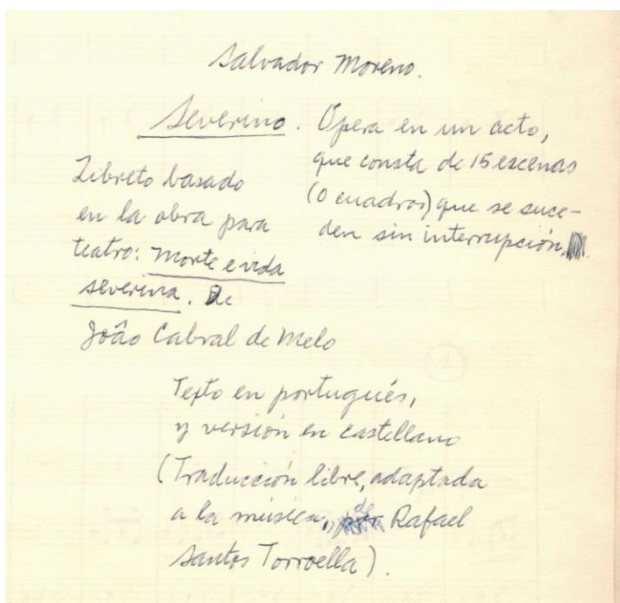


Imagen 1 Detalle de la hoja de cortesía de IIE. PO.

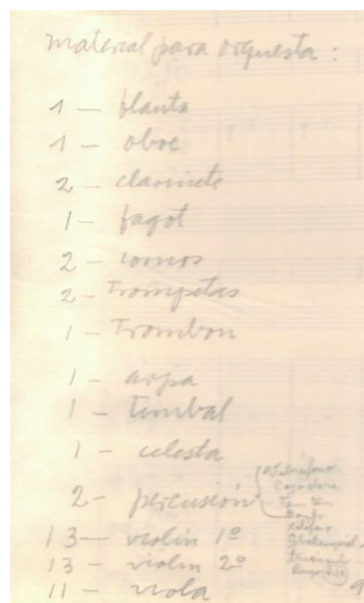


Imagen 2 Detalle de la hoja de cortesía de IIE. PO.

Otra fuente manuscrita utilizada en esta edición es una reducción para voz y piano, también conservada en el citado instituto, que forma parte de la donación de María Verdú a la UNAM (IIE.PV). Esta fuente se generó, al parecer, para las funciones barcelonesas, pues contiene todas las variaciones musicales de IIE.PO que no registra la grabación del estreno mexicano. De esta fuente se conservan siete ejemplares en el Fondo Salvador Moreno del IIE (IIE.FSM).¹⁶⁹ En una carta fechada en México el 26 de agosto de 1965, Moreno hace la relación del material enviado por barco a Barcelona para las representaciones de *Severino* y de otras dos óperas mexicanas que subirían al escenario del Liceo.¹⁷⁰ En el documento se menciona una «Reducción para canto y piano», una «Guía completa para canto y coros» y partichelas para las voces del coro.¹⁷¹ Es muy probable que los ejemplares de IIE.PV sean la guía completa para ser empleada por los *partechini* de la representación en la ciudad condal.

¹⁶⁹ IIE.FSM, Caja 3, Carpeta 1. Existe un ejemplar en la caja 4, fuera de carpeta.

¹⁷⁰ Arxiu, Caja 7, sin catalogar.

¹⁷¹ Arxiu, Caja 8, sin catalogar.

Hasta hace poco se creía que los únicos manuscritos que se conservaban con material de *Severino* eran los ya mencionados. Sin embargo, varios acontecimientos resultaron cruciales para desmentir esta creencia. En marzo del 2017 el que escribe estas líneas fue invitado a participar en un conversatorio en torno a la figura de Moreno. En dicha ocasión pude entrar en contacto con la mezzosoprano Guadalupe Solórzano y ella me reveló tener en su poder un manuscrito de la ópera. Al analizar el documento pude constatar que la fuente es una reducción vocal realizada en Barcelona, que establece dos fechas distintas: 1959 al principio de la partitura y 1960 como colofón de la misma. A esta fuente la he denominado GS.PV. Es un empastado en piel color vino con doraduras en su portada. En la primera página de la partitura se puede leer: «Severino. Auto de Natal sobre un poema de João Cabral de Melo con XV escenas. Música de Salvador Moreno. Reducción de la partitura para canto.» Casi con seguridad esta es la «Reducción» que se menciona en la citada carta del 26 de agosto de 1965, y que permaneció invisible a los ojos de investigadores e intérpretes desde mediados de los años 60. Como colofón el compositor anotó «copia revisada y corregida por Salvador Moreno.» Esta fuente concuerda totalmente con la grabación del estreno, aunque literaria y musicalmente contiene algunas variantes con respecto a IIE.PO (las variaciones pueden ser consultadas en el Aparato crítico de la edición de la ópera en este trabajo). La concordancia entre esta fuente y la grabación del estreno, así como las fechas consignadas en la partitura, nos permiten llegar a la conclusión que esta es una fuente anterior a las partituras conservadas en el IIE.FSM.

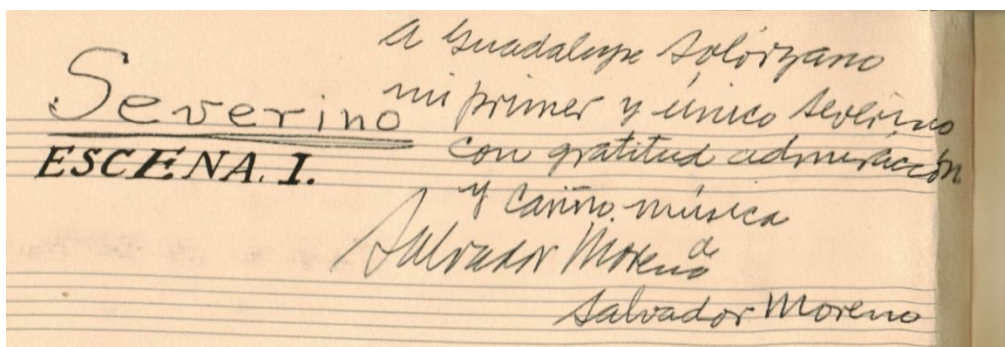


Imagen 3 Dedicatoria a Guadalupe Solórzano en GS.PV.

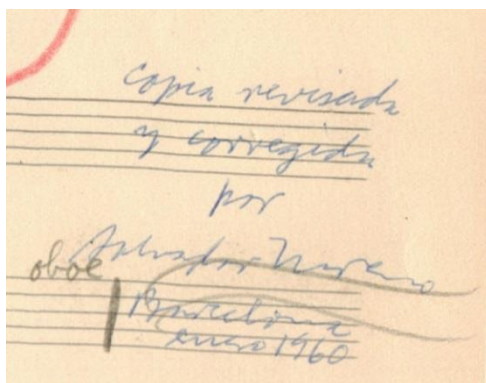


Imagen 4 Dedicatoria a Guadalupe Solórzano en GS.PV.

Una fuente más, cuya existencia era también desconocida hasta ahora, pero que presenta concordancias en su punto de escritura, fechas de copia y revisión con GS.PV, es una partitura orquestal y sus correspondientes partichelas, localizadas en el Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música (AHCNM). La partitura orquestal (CNM.PO) se conserva sólo en fotocopias y tiene la siguiente anotación: «Barcelona [,] marzo 1960[.] Copia revisada y corregida [,] Salvador Moreno» (ver imagen 5). La parte de canto está escrita solamente en portugués y tiene anotaciones que permiten apreciar algunos de los cambios en la línea de la voz para hacer coincidir la música con el texto (ver imagen 6).

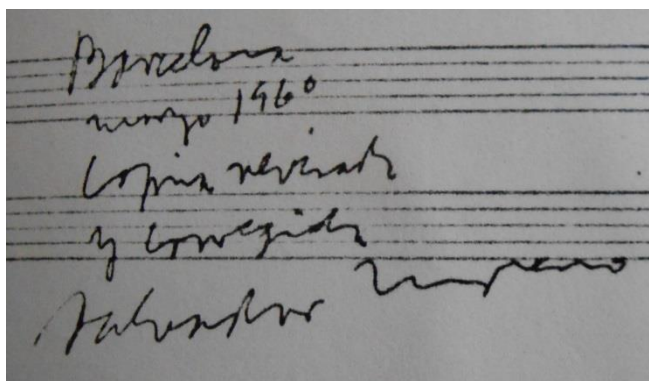


Imagen 5 Anotación en CNM.PO: «Barcelona [,] marzo 1960 [.] Copia revisada y corregida por Salvador Moreno [,] Barcelona 1960».

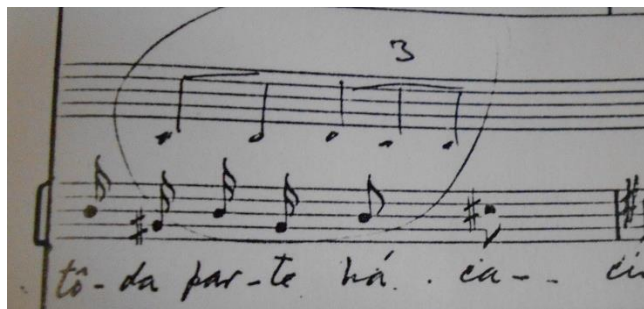


Imagen 6 Anotación en CNM.PO: cambios manuscritos en la partitura orquestal.

En el mismo fondo documental existe un juego de partichelas, con ejemplares para todos los instrumentos (CNM.PI). Es muy probable que éstas fueran las partes utilizadas en la función de estreno. Las partichelas tienen numerosas adendas musicales que concuerdan con los compases diferentes entre ambas versiones. Estas adiciones fueron hechas en la mayor parte de las partichelas conservadas mediante trozos de papel pautado pegados con cinta; en otras, las correcciones fueron hechas a pluma en los márgenes de los folios (ver imagen 7). El aspecto estético y práctico de estas partichelas no es muy bueno y tal vez por esa razón las partes se volvieron a copiar, ahora con todas las adiciones musicales hechas por Moreno para la función en Barcelona, dando como resultado IIE.PI.

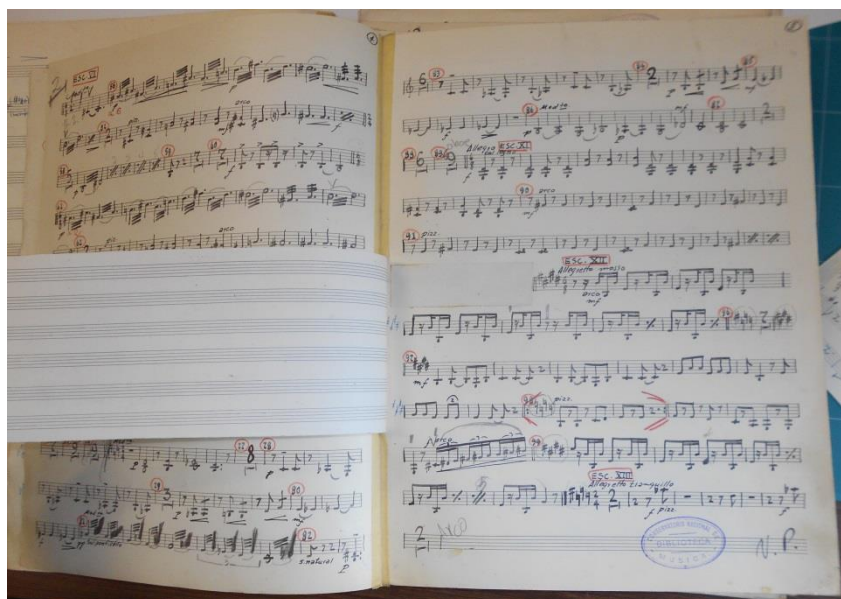


Imagen 7 Ejemplar de CNM.PI en el cual se aprecia la adenda física y musical.

El AHCNM también conserva en su fondo un libreto de la obra que se corresponde con el anotado en GS.PV (CNM.Lib). El libreto consta de 21 hojas numeradas e incluye al inicio

una lista de personajes, explicaciones de todas y cada una de las escenas, así como el libreto en castellano de la obra. El epígrafe consigna el título, número de escenas y autores literarios y musicales, así como el siguiente epígrafe: «Versión española del texto brasileño por Salvador Moreno, exclusivamente para la adaptación musical».

No se tiene constancia documental de la fecha en que este *corpus* de documentos fue depositado en el AHCNM; tampoco se tiene conocimiento del donador, ¿Sandi?, ¿Ochoa? ¿Moreno? Otra posibilidad, es que las autoridades del Departamento de Música las hubieran depositado en la Biblioteca del Conservatorio después del estreno de la ópera. La carencia de información que existe en torno a las donaciones a la Biblioteca del Conservatorio en esa época, hace imposible despejar esta incógnita.

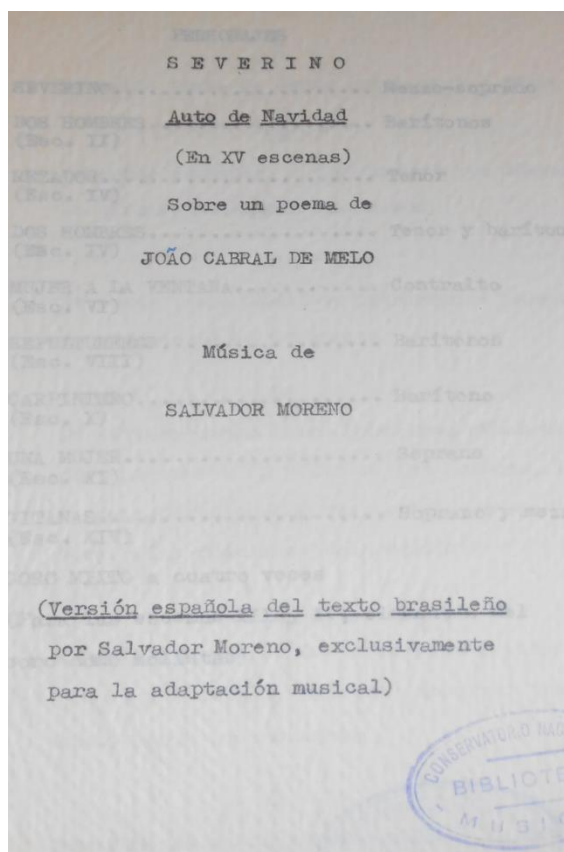


Imagen 8 Portada de CNM.Lib

Otro acontecimiento decisivo que ha permitido desmontar la idea de la existencia de sólo tres fuentes manuscritas de *Severino* sucedió a principios del año 2019, cuando en un viaje realizado a Catalunya con apoyo PAEP, quien esto escribe halló, en un archivo catalán

(Arxiu) aún en catalogación, un esbozo de la ópera (a partir de aquí Arxiu.Esb).¹⁷² Esta constituye la versión «primigenia», aunque incompleta aún, de la obra y está escrita en un pequeño cuaderno pautado con pastas rojas, con el título «Severino» (ver imagen 8), en donde aparecen, en algunas partes muy detalladamente, en otras mediante meros apuntes armónico-melódicos, las escenas I, II, III, VIII y IX, es decir, una tercera parte de la totalidad de la obra. Si bien hay diferencias esenciales entre estos fragmentos y la ópera ya terminada, la escena IX (el aria *Nunca esperei muita cosa*) es un esbozo muy cercano a la versión final de la obra. Estos hallazgos cubren distintas lagunas en el trabajo de Moreno: primero, porque permiten observar la evolución de la obra, desde un esbozo hasta las dos versiones de la misma; segundo, porque ayudan a cubrir un vacío sobre el proceso compositivo de Moreno, ya que sus esbozos, exceptuando éste, son inexistentes. Gracias a él se pueden estudiar los meditados cambios musicales que el compositor solía realizar en sus obras. Esta fuente podría fecharse *circa* 1956-1958, es decir, anterior a cualquier otro manuscrito conocido de la obra.

Un último momento crucial en el proceso de esta investigación fue el hallazgo proveniente del mismo Arxiu, y que complementa la información sobre la ópera: un pequeño y rústico cuaderno de hojas engrapadas a un costado, cuya página de cortesía reza: «Severino. Auto de Navidad. Ópera de cámara en un acto por Salvador Moreno sobre un poema de Joao [sic.] Cabral de Melo. Versión española del texto brasileño por Rafael Santos Torroella». Este cuaderno (Arxiu.Lib), como se podrá inferir, es la traducción al castellano del poeta barcelonés. En ella se puede leer, en forma de libreto, no sólo dicha traducción, sino también algunas correcciones a lápiz de Moreno.

¹⁷² Al parecer tuve la suerte de ser el primer investigador que en los últimos treinta años ha tenido acceso a este Archivo. Entre los papeles ahí conservados pude localizar el manuscrito de una misa, obra de Cristòfor Taltabull, con el tema *Fidelitat*, compuesta para el Premi Felip Pedrell. Dicha obra, inédita, no ha sido consignada, a la fecha, en ningún catálogo de obras del compositor barcelonés.

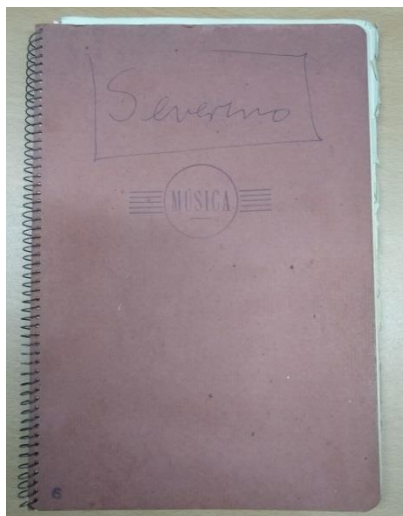


Imagen 9 Portada de Arxiu.Esb.

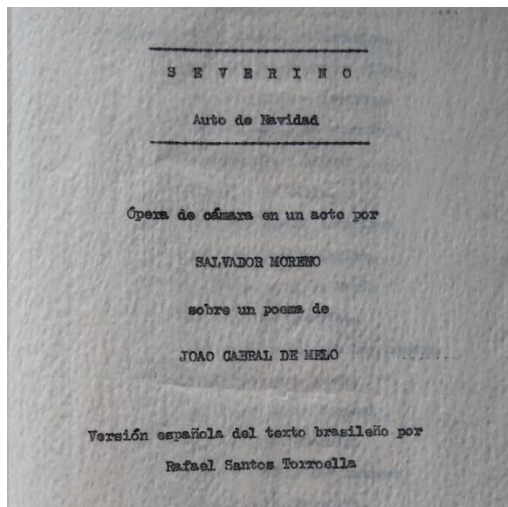


Imagen 10 Hoja de cortesía de la traducción del libreto por Santos Torroella. Arxiu.

Arxiu.Esb y Arxiu.Lib

Una diferencia esencial entre Arxiu.Esb y las demás fuentes de la obra es la asignación vocal del papel principal. En las primeras tres escenas de Arxiu.Esb el personaje principal está escrito en clave de fa y con la tesitura idónea para ser cantado por un barítono, mientras que las demás fuentes posteriores y completas (IIE.PO, CNM.PO, IIE.PV, GS.PV) consignan que el papel, escrito en clave de sol, es para una voz de mezzosoprano. Esta variación entre tesituras de una fuente a otra puede resultar extraña, pero el compositor mismo nos da las razones de ese cambio: «Como Severino es un muchacho joven, tiene que ser personificado por una mezzosoprano.»¹⁷³ Esto mismo se confirma en un documento curricular en el que alude a su ópera, y que se conserva en estado fragmentario entre su epistolario: «El protagonista [de *Severino*] estuvo interpretado por la mezzosoprano Guadalupe Solórzano (pues se trata de un personaje masculino joven, cuya voz no puede ser la de un tenor, barítono o bajo)».¹⁷⁴ El que Moreno hubiera asignado a una mezzosoprano el papel titular masculino de su ópera, suscita sin duda una reflexión, en tanto que permite emparentar su trabajo operístico con la tradición de los *personajes de pantalón*, es decir, un personaje, masculino o femenino cantado por una persona del sexo

¹⁷³ Esperanza Pulido, «Salvador Moreno...», México en la cultura, 18 de junio de 1961, 8.

¹⁷⁴ Arxiu, Caja 8, Correspondencia, sin catalogar.

opuesto.¹⁷⁵ En el caso de *Severino*, como se ha señalado, una mujer canta el papel de un muchacho.¹⁷⁶

Continuando con esta breve revisión de las diferencias entre las distintas fuentes, se observa que tanto en Arxiu.Esb como en CNM.PO, la obra fue escrita en portugués, sin añadidos de texto en español. Esto parece indicarnos que Moreno concibió la ópera sin pensar en que, para su posterior montaje, sería difícil conseguir cantantes que hablaran en esa lengua, ya fuera en España o en México. En el programa de mano del estreno mexicano, Moreno hace una curiosa declaración, donde afirma que, aunque le había sido encargada una traducción al poeta barcelonés Rafael Santos Torroella, él mismo había preferido hacer otra con fines menos literarios y más adaptable a la música.¹⁷⁷ Sin embargo, no aclara si empleó o no la traducción del barcelonés. Por otra parte, el libreto conservado en el AHCNM consigna solamente que la versión española de la obra se debe al propio Moreno, lo cual pone en duda la autoría de la versión en castellano. Al revisar las versiones textuales de la obra en las fuentes musicales —CNM.PO, GS.PV, IIE.PO, IIE.PV, cuyas diferencias se pueden consultar en la edición del libreto en este trabajo—, se observa que, todas ellas están vinculadas a la versión de Santos Torroella. Tomemos por ejemplo unos versos de la primera escena:

Versión de Santos Torroella de Arxiu.Lib	Versión de BGS.PV, CNM.PO IIE.PV, IIE.PO y CNM.Lib
[...] como hay muchos Severinos hijos de madres Marías,	[...] como hay muchos severinos hijos de madres Marías,

¹⁷⁵ En países angloparlantes se le conoce como *breeches part o pants role*; en Francia como *travesti*; en Alemania, *Hosenrolle* y en Italia, *travestito*. Lamentablemente en español parece no existir un término.

¹⁷⁶ Esta tradición hunde sus raíces en la ópera barroca, es usada ya por Handel, (Goffredo en *Rinaldo* y Dardanus en *Amadigi*), y continúa durante los siguientes siglos con papeles como Cherubino en *Le nozze di Figaro* de Mozart, Romeo en *I capuleti e i Montecchi* de Bellini, Maffio Orsini en *Lucrezia Borgia* de Donizzetti, pasando por los personajes rossinianos Tancredo, Arsace en *Semiramide*, Malcolm de *La donna del lago*. Todos ellos son ejemplos de cómo a través de los siglos se ha perpetuado el travestismo escénico, casi siempre con mujeres representando a muchachos jóvenes, aguerridos y, en muchas ocasiones, inexpertos en cuestiones amorosas.

¹⁷⁷ Programa de mano «Ópera de Bellas Artes, Temporada nacional en el Palacio de Bellas Artes, Undécima función, Salvador Moreno, *Severino*; Luis Sandi, *Carlota*; Gian Carlo Menotti, *Amelia al ballo*. 28 de junio, 1961.» México, Distrito Federal, INBA, junio de 1961, 3.

<p>me quedé en el de María del difunto Zacarías. Mas en la parroquia hay muchos, y eso así poco diría, por causa de un coronel que se llamó Zacarías y era el señor más antiguo de toda esta sexmería [sic].</p>	<p>seguí siendo el de María del finado Zacarías. Pero eso aún dice poco: hay más en feligresía por causa de un coronel que se llamó Zacarías, y que fue el más antiguo señor de esta sexmaría [sic].</p>
--	--

Como se puede apreciar, las diferencias en este fragmento son sustanciales, a pesar de lo cual se nota un estrato común entre ambas. Esta situación cambia en escenas posteriores, donde las divergencias textuales desaparecen paulatinamente y en ocasiones se limitan a una sola palabra:

Versión de Santos Torroella de Arxiu.Lib	Versión de BGS.PV, CNM.PO IIE.PV, IIE.PO y CNM.Lib
<p>[Escena III] Antes de salir de casa aprendí la letanía de los pueblos que pasar en mi bajada debía. Sé que hay muchos pueblos grandes, ciudades con nombradía; sé que hay sencillos casares y hay aldeas pequeñas. Todos forman un rosario que la carretera enhila.</p>	<p>[Escena III] Antes de salir de casa aprendí la letanía de los pueblos que pasar en mi bajada debía. Sé que hay muchos pueblos grandes, ciudades con nombradía, sé que hay simples caseríos, sé que hay villas pequeñas, todas formando un rosario que la carretera enhila.</p>

Una vez contrastadas todas las fuentes musicales y los libretos conservados, se infiere que la última versión literaria de la ópera es una «adaptación a dos plumas» de Salvador Moreno y Rafael Santos Torruella, en la que el compositor tomó aquello que le servía de la

traducción del poeta y lo que él mismo iba traduciendo. Así, contrario a lo señalado por algunos autores con respecto a la ambigua autoría de la adaptación al castellano de la obra, ésta no sólo debe atribuirse a Moreno, sino también a Rafael Santos Torroella.

Un estema de las fuentes

Junto con Arxiu.Esb, el manuscrito más antiguo de la obra es GS.PV, fechado en 1959 y corregido por el compositor en 1960 (si hacemos caso a las anotaciones arriba mencionadas). Estas fechas son compartidas por las fuentes del AHCNM —CNM.PO y CNM.PI—. Sin embargo, surge una duda: en 1958, como se ha mencionado, Margarita González cantó cinco escenas a solo de *Severino*, lo que podría sugerir la existencia, hasta ahora no comprobada, de otra fuente que después sirviera como modelo a la copia barcelonesa realizada un año después, GSPV. Sin duda la investigación apunta a ello: existe una fuente desaparecida, de 1958 (probablemente una partitura vocal) que pudo servir de modelo a GS.PV, CNM.PO y CNM.PI. Como todas ellas se corresponden musicalmente con la grabación documental sonora que poseemos, se puede asegurar que esta versión de la ópera es la empleada en 1961 para el estreno mexicano de la obra. De esta forma, surgen las primeras ramificaciones del tronco del estema que proponemos:

Arxiu.Esb → [¿PV 1958?] → GS.PV, CNM.PO, CNM.PI

Para las siguientes ramas de nuestro estema se debe tener en cuenta que la ópera, como se verá más adelante, recibió una crítica ambigua, en la cual si bien algunos la elogiaron, otros fueron en cambio demasiado negativos en sus comentarios. Tal vez esta fue una de las razones por las que Moreno emprendió su revisión después del estreno, con miras a una interpretación posterior. A favor de esto se puede citar a Cristián Caballero, quien en su crítica a la obra afirma que el compositor «ha prometido un retoque que mejore ese final».¹⁷⁸ A falta de una grabación de la función del Gran Teatro del Liceo sólo se puede elucubrar que los cambios entre CNM.PO e IIE.PO hayan sido efectuados para esa función. Sin embargo, las adendas en las partichelas de CNM.PI y algunas anotaciones de GS.PV —ver imagen 11, en donde se lee «Mtro. Anglada [apuntador del Liceo] y son 38

¹⁷⁸ En Cristián Caballero, *Señal*, 9 de julio de 1961, citado en Sosa, *Diccionario...*, 251.

compases», o la imagen 12, donde aparece escrito «Plácido [Domingo]»— parecen confirmar que los cambios en la orquestación, así como las adendas musicales tuvieron como objetivo las funciones en el teatro catalán.

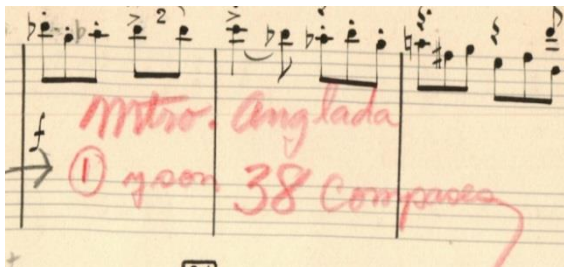


Imagen 11 Anotación en GS.PV: «Mtro Anglada y son 38 compases».

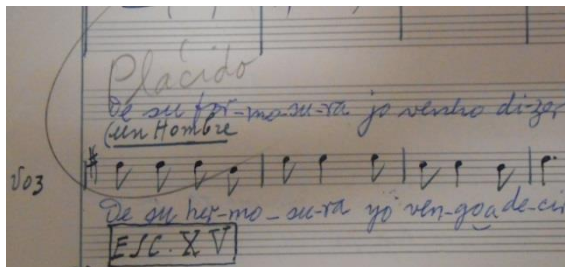


Imagen 12 Anotación en IIE.PO: «Plácido».

Pero si los cambios no se debieron al efecto de la crítica en el compositor, ¿a qué respondieron? Existen al menos una respuesta probable:

Al gestionar las funciones en el Gran Teatro del Liceo con el empresario Juan Antonio Pamias, Moreno tomó conciencia de la corta duración de la partitura y se propuso aumentar en ella un número considerable de compases en ella, incluso tal vez siguiendo las sugerencias del empresario. Una manera de añadir tiempo, sin necesidad de incluir más números cantados por el coro o Severino, era agregar un número de ballet, para lo cual el cuerpo de bailarines del Liceo podría agregarse a la ecuación de manera feliz.

Si se trató de una meditada decisión del compositor o una sugerencia del empresario Juan Antonio Pamias en realidad es irrelevante. Lo cierto es que, de acuerdo con el programa de mano del estreno en México, la ópera no incluía ballet,¹⁷⁹ pero en las funciones de 1966 en Barcelona, *Severino* contó con la presencia del cuerpo de baile del Liceo.¹⁸⁰

Por otro lado, gracias a la presencia de las adendas pegadas en CNM.PI podemos inferir que, debido a la falta de claridad en las partes, éstas fueron rehechas para las

¹⁷⁹ Programa de mano «Ópera de Bellas Artes, Temporada nacional en el Palacio de Bellas Artes, Undécima función, Salvador Moreno, *Severino*... Op.cit.

¹⁸⁰ Programa de mano «Gran Teatro del Liceo, Temporada de ópera 1965-66, 9 de noviembre de 1965 al 1 de febrero de 1966. José Pablo Moncayo, *La mulata de Córdoba*; Luis Sandi, *Carlota*; Salvador Moreno, *Severino*; 1, 4, 8 de enero de 1961.», Barcelona, enero de 1966.

funciones de IIE.PI. Estas últimas son visualmente más accesibles e incluyen en sí todas las adiciones musicales del compositor. Así las cosas, nuestro estema quedaría de la siguiente forma:

Arxiu.Esb → [¿PV 1958?] → GS.PV, CNM.PO, CNM.PI → IIE.PO, IIE.PI, IIE.PV

Otra fuente de *Severino*, la única que ha sido editada, son dos de las arias de la ópera: *Desde que estou retirando* y *Nunca esperei muita cosa*, publicadas en 1963 en una antología de canciones de Moreno que publicó la barcelonesa Editorial Real Musical (RM).¹⁸¹ Esta edición de las arias es una copia textual de GS.PV, pero con una diferencia esencial: a pesar de ser una publicación española, no incluye la adaptación al castellano de las arias, tan solo consigna los versos en portugués. Así, nuestro último estema, con la inclusión de esta fuente, queda de la siguiente forma:

Arxiu.Esb → [¿PV 1958?] → GS.PV, CNM.PO, CNM.PI → IIE.PO, II.PI, II.PV
↓
RM

Tras la revisión de las fuentes de *Severino* se hacen patentes dos certezas. La primera es que GS.PV es parte de las primeras partituras copiadas por Moreno. La segunda, que no se ha conservado la partitura orquestal original de la primera versión de la ópera, aquella de la cual CNM.PO es copia fotostática. Esta partitura podría estar aún en cualquiera de las bibliotecas de amigos españoles a quienes Moreno confió sus papeles antes de emprender el viaje de regreso a México a finales de los 90 o en algún archivo institucional aún no explorado.

Rumbo al Gran Teatro del Liceo

Aunque en los *Apuntes para una biografía* se han mencionado algunos hechos que contribuyen a conocer los pormenores de la concepción y estreno de *Severino*, conviene hacer aquí una pequeña reconstrucción de los hechos. Entre 1956 y 1957, es decir, un año después de haber llegado a España, Salvador Moreno conoce al poeta brasileño João Cabral de Melo Neto quien le muestra su *Auto de Natal, Morte e vida severina*. Con la anuencia

¹⁸¹ Salvador Moreno, *Canciones ...* (Barcelona: Real Musical, 1963), 70-77.

del escritor, el compositor transforma el texto con miras a componer una ópera, la cual tuvo un estreno parcial con piano en julio de 1958, cantada en portugués por Margarita González con Armando Montiel al piano. Al año siguiente, gracias a la gestión de Ángela Calcáneo, Moreno logra que el Instituto Nacional de Bellas Artes a través del Departamento de Música le comisione la composición de una ópera corta (que será *Severino*).¹⁸² El estreno se produce el 28 de junio de 1961, en el Teatro de Bellas Artes, con un elenco encabezado por Guadalupe Solórzano. La ópera se representó como número inicial de una trilogía que incluía *Carlota* de Sandi y *Amelia al ballo* de Menotti y fue transmitida por radio con entrevistas a los intérpretes y compositores, y con comentarios de Claudio Lenk y su padre, Cristián Caballero.¹⁸³

Si bien *Severino* no volvería a ser representada en México en los siguientes años, la diligente promoción de Moreno conseguiría que en 1966 se programasen varias funciones de ésta en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, junto a otras dos óperas mexicanas: *La mulata de Córdoba* de Moncayo y *Carlota* de Luis Sandi. Como hemos podido comprobar, la información acerca de las vicisitudes que enfrentó Salvador Moreno en 1961, durante el tiempo que estuvo en México montando su ópera, es exigua. Sin embargo, los testimonios epistolares que aluden a las representaciones en el Gran Teatro del Liceo son abundantes y nos han permitido elaborar una interesante aunque aún parcial reconstrucción de los hechos.

No se tiene constancia de la fecha en que Moreno inicia gestiones encaminadas a conseguir la representación en Barcelona. Lo que sí puede rastrearse a través de su correspondencia son sus esfuerzos para que el Liceo contratara a la mezzosoprano Oralia Domínguez¹⁸⁴ y los de la propia cantante que al mismo tiempo trataba de promover la ópera en uno de los teatros venecianos en los que ella se presentaba en ese entonces.¹⁸⁵ A pesar de

¹⁸² Esperanza Pulido, «Salvador Moreno: “Compongo...», *Op.cit.*

¹⁸³ SA, «En función de gala se hará gran estreno de dos óperas», *Excelsior*, 28 de junio de 1961, 12 b.

¹⁸⁴ «[...] Todo depende de que los empresarios se metan [¿?] de acuerdo pues yo estoy feliz de aceptar de cantar para Pro-musica de Barcelona y teniendo el período [sic.] libre me parece magnífica la idea, espero se arregle y así hablaremos personalmente del “Severino.”». Arxiu, Caja 9, sin catalogar. Carta de Oralia Domínguez a Salvador Moreno del 23 de marzo de 1963. Distrito Federal.

¹⁸⁵ «[...] También con tu “Severino”, no he podido arreglar nada hasta ahora con Venezia.» Arxiu, Caja 9, sin catalogar. Carta de Oralia Domínguez a Salvador Moreno del 1 de enero de 1963. Palermo.

los intentos, Moreno no consigue su propósito, al parecer, porque el *caché* de la cantante era demasiado alto y su apariencia física nada tenía que ver con la del pobre campesino Severino.

Al cancelarse la posibilidad de que Oralia Domínguez cantase la ópera, tanto Moreno como Salvador Ochoa proponen una variedad de nombres. El primero es el de la cantante española afincada en México, Carmen Marco, quien tenía una relación muy estrecha con el director.¹⁸⁶ Cuando llega a oídos de Guadalupe Solórzano que el papel seguía vacante y que empezaban a barajarse otros nombres, ella misma se propone:

Bueno, el caso es que me llegaron noticias de que Oralia no quiere cantar el “Severino” porque está muy gorda y escenicamente [sic.] haría el ridículo y que además está proponiendo a una cantante española, alegando que yo –igualmente– estoy hecha una bola.

Yo tengo muchas ganas de cantar tu ópera que es una de mis preferidas y a la que tengo especial cariño por haberla trabajado contigo. Además la estoy nuevamente viendo en este momento ya que el 29 de abril, fecha definitiva, la cantaré con el Mtro. Ochoa en la sala Ponce.

Es tal mi deseo de cantarla en Barcelona que no pondré condiciones económicas y me ajustaré a lo que el Liceo de Barcelona pueda ofrecer, además de mi pasaje. Para que te convenzas de que tu “hijo” está como lo conociste, te adjunto una foto reciente (15 de Nov. 1963) que me tomaron en Acapulco.¹⁸⁷

Moreno, divertido con la ocurrencia de la mezzosoprano, pero aún dudoso, pide consejo al pianista Viviano Valdés —afincado en esos años en Italia—, quien toma partido por Solórzano. Ya convencido, el compositor acepta la recomendación y junto con Salvador Ochoa, la propia cantante y Ángela Calcáneo, trazan un primer plan para llevar a Europa *Severino*, junto a otras óperas mexicanas. En febrero de 1964, Ochoa escribe a Moreno:

Las tres obras pensadas harán una función excesivamente larga ya que el Severino dura una hora; “La Mulata” que tiene dos cambios de decorado, dura hora y media y “Carlota” dura aproximadamente una hora. Esto queda a discreción tuya si proponemos en esa forma la función ó [sic.] quitamos la Carlota que (es bastante fea). Con Severino y Mulata de Córdoba causaremos muy buena impresión,

¹⁸⁶ Arxiu, Caja 9, sin catalogar. Carta de Viviano Valdés a Salvador Moreno del 19 de enero de 1964. Venecia.

¹⁸⁷ Arxiu, Caja 9, sin catalogar. Carta de Guadalupe Solórzano a Salvador Moreno del 3 de enero de 1964, Distrito Federal. Con letra manuscrita de Salvador Ochoa se lee: «supimos los obstáculos que se interponen a la presentación de tu obra, y te puedo asegurar que Gpe. la puede cantar mejor que nadie. La sigue pensando y recreando. Está tan guapa como siempre y cantando recitales [...]».

mientras que la Carlota seguramente no gozará del favor del público. PERO, con la Carlota cantaría Maritza y tengo el más vivo interés en que ella participe en esa función y además tanto a Guadalupe Solórzano como a mí nos conviene quedar bien ante nuestro Jefe “papá Sandi” quien según todas las probabilidades será el Director General del INBA en el sexenio próximo.¹⁸⁸

La idea de incluir finalmente *Carlota* de Sandi, que había merecido los peores comentarios de Moreno (encontraba en ella «Fealdad melódica, armónica y toda clase de fealdades»),¹⁸⁹ fue sin duda una estrategia política acertada; Sandi dirigía el Departamento de Música del INBA y podría ayudar con el traslado a España de lo necesario. El 7 de mayo, Ochoa y Solórzano se reúnen con el compositor y funcionario.¹⁹⁰ Al tiempo que éste agradece la deferencia de haber pensado en su ópera para llevarla a Barcelona, se compromete a ayudar con los pagos de derechos de las partituras y el envío de decorados y vestuarios. El elenco se perfila ya: Maritza Alemán interpretará *Carlota* y Guadalupe Solórzano los titulares de *La mulata de Córdoba* y *Severino*.¹⁹¹

Sin razón aparente el proyecto suspende su marcha durante unos meses. En junio de 1964 Moreno comunica a Solórzano que las funciones han cambiado de fecha; serán hasta 1965. La mezzosoprano, quien al parecer no había tenido noticias del compositor durante esos meses, le responde:

Con gran alegría recibí tu carta en la que nos cuentas de que la posibilidad de dar la función con óperas mexicanas aún subsiste. Indudablemente fue una buena idea escribir al Sr. Pamias y Salvador Ochoa espera su respuesta para saber más “oficialmente” qué es lo que propone. [...] aunque también fue una desilusión el saber se había pospuesto la función para Enero, estamos esperanzados en que ésta se realice ya sea este año ó [sic.] en el próximo. [...] Que [sic.] magnífico sería presentar también estas obras en Spoleto, pero como tú, no quiero hacer muchas ilusiones; [¿]te imaginas si un día podemos presentar esta función mexicana en toda Europa?¹⁹²

¹⁸⁸ Arxiu, Caja 9, sin catalogar. Carta con membrete de Guadalupe Solórzano a Salvador Moreno del 19 de abril de 1964, aunque es dictada y firmada por Ochoa. Distrito Federal.

¹⁸⁹ Salvador Moreno (Eugenio Gante, pseud.), «Actividades musicales», *Carnet Musical*, vol. XVI, núm. 198, año XVI, 1961, 371-374.

¹⁹⁰ Arxiu, Caja 9, sin catalogar. Carta con membrete de Guadalupe Solórzano a Salvador Moreno del 7 de mayo de 1964. Distrito Federal.

¹⁹¹ Arxiu, Caja 9, sin catalogar. Carta con membrete de Guadalupe Solórzano a Salvador Moreno del 1 de mayo de 1964. Distrito Federal.

¹⁹² Arxiu, Caja 9, sin catalogar. Carta con membrete de Guadalupe Solórzano a Salvador Moreno del 27 de junio de 1964. Distrito Federal.

No obstante, las conversaciones en torno a las citadas funciones se retomaron hasta marzo del siguiente año, cuando Juan Antonio Pamias, entonces director del Gran Teatro del Liceo, da luz verde al proyecto. Para éste, las funciones serían una forma de estrechar lazos, no sólo con México, sino con toda América.¹⁹³ La noticia —le dice a Moreno— ha causado gran impacto entre los barceloneses y muchas expectativas entre melómanos.¹⁹⁴

Finalmente, firman el contrato, con fecha del 26 de marzo de 1965, Juan Antonio Pamias y Salvador Ochoa, Director de la flamante Compañía de Artistas Líricos Mejicanos, integrada especialmente para dicho proyecto.¹⁹⁵ La compañía se compromete a ofrecer en el Gran Teatro del Liceo tres funciones, a permanecer en Barcelona desde el 26 de diciembre de 1965 hasta el 8 de enero del siguiente año y a aceptar un pago total de 5,850 dólares. Ochoa, Sandi, Clara Elena, la viuda de Moncayo y Moreno reciben los contratos;¹⁹⁶ en ellos se especifica el pago de tres mil pesetas por los derechos de interpretación de las obras en el Liceo, cantidad que a la postre se traduciría en sólo 50 dólares para cada uno de ellos: el director de la «Compañía» y los autores o, en su caso, sus herederos.¹⁹⁷

A finales de marzo de 1965,¹⁹⁸ la plantilla sugerida de artistas que viajarían a Barcelona estaba conformada por cantantes que habían iniciado actividades en la Academia de la Ópera y que poco a poco se abrían paso en los teatros de ópera mexicanos e internacionales.¹⁹⁹ Los papeles titulares serían interpretados por dos cantantes salidas

¹⁹³ Arxiu, Caja 9, sin catalogar. Carta de Juan Antonio Pamias a Salvador Moreno con membrete del Gran Teatro del Liceo del 29 de marzo de 1965. Barcelona.

¹⁹⁴ Arxiu, Caja 9, sin catalogar. Carta de Juan Antonio Pamias a Salvador Moreno con membrete del Gran Teatro del Liceo del 21 de abril de 1965. Barcelona.

¹⁹⁵ Arxiu, Caja 9, sin catalogar. Contrato a nombre de Salvador Ochoa, como representante de la Compañía de Artistas Líricos Mejicanos, con membrete del Gran Teatro del Liceo. 26 de marzo de 1965. Barcelona.

¹⁹⁶ Arxiu, Caja 9, sin catalogar. Contratos a Luis Sandi, Viuda de Moncayo y Salvador Moreno, con membrete del Gran Teatro del Liceo con firma de Juan Antonio Pamias, del 26 de marzo de 1965. Barcelona.

¹⁹⁷ Arxiu, Caja 9, sin catalogar. Carta de Salvador Ochoa a Salvador Moreno del 18 de enero de 1966. Distrito Federal.

¹⁹⁸ Esta lista se consigna en un anexo al contrato de Ochoa en Arxiu, Caja 9, sin catalogar. 26 de marzo de 1965. Barcelona.

¹⁹⁹ La Academia de la Ópera fue fundada por Eduardo Hernández Moncada con apoyo de Carlos Chávez. Comenzó funciones en 1947 y continuó hasta los 70. Entre sus directores se contaron al mismo Hernández Moncada, Salvador Ochoa y Armando Montiel Olvera y entre los maestros estaban los mismos y Uberto Zanolli, Seki Sano, Ángel Sala, Guido Picco, Charles Laila, Julio Prieto, Umberto Mugnai y Carlos Días Dupond. Su misión fue la de enseñar idiomas, teatro y canto a jóvenes cantantes. Entre los cantantes salidos de esta institución se cuenta a José Sosa, Rosa Rimoch, Oralia Domínguez, entre otros.

directamente de la Academia. Guadalupe Solórzano era ya una de las mezzosopranos con más presentaciones en el país con varios reconocimientos y premios en su haber por su desempeño vocal. Maritza Alemán, una de las sopranos más queridas de la época, recién acababa de firmar un contrato con una casa de ópera alemana. Los papeles masculinos serían interpretados por cantantes cuya carrera despegaba con fuerza: El tenor Plácido Domingo —nacido en España, pero afincado en México desde su infancia—, regresaba de una temporada en la Ópera de Israel. El bajo Luis del Río, no tan conocido en México como en los Países Bajos, desarrollaba en esos años una carrera que parecía despegar hacia casas de ópera y concierto de primer nivel. Salvador Ochoa había tocado y dirigido unos cuantos conciertos fuera de México y era uno de los más importantes *couches* vocales así como miembro activo de la Academia de la Ópera y de Ópera Nacional del INBA. Marco Antonio Saldaña, apenas iniciaba su carrera, pero estaba en plenas facultades con su magnífica voz. En cuanto a Carlos Díaz-Dupond, con una larga experiencia en numerosos montajes, su prestigio como director escénico quedaba lejos de toda duda. Para llenar las exigencias de *partechini* en las obras, el Liceo prestaría los «elementos artísticos» comprimarios: coro, orquesta, ballet y comparsaría. Ochoa, por su parte, se comprometía por contrato a aportar decorados, vestuario, zapatería, peluquería, atrezzo, etc., que deberían estar a principios de diciembre en Barcelona y cuyo coste de importación estaría a cargo de Pamias.

En opinión del empresario del Liceo, la Compañía debería llevar todo el boato escénico pues el atrezzo sería difícil de conseguir en España por tratarse de óperas nunca antes representadas en aquel país.²⁰⁰ El vestuario para *Severino* y *Carlota* podría prepararse sin mayor problema con dibujos y figurines. Sin embargo, para *La mulata* aconsejaba ir bien preparados:

[...] está bien que lo traigan todo. Comprenda que aquí lo que encontraríamos no tendría carácter y si mucha gente no entiende el mensaje musical, lo que entra por los ojos está al alcance de todo el mundo, máxime en la actualidad que el público es cada día más exigente en lo que a presentación se refiere.²⁰¹

²⁰⁰ Arxiu, Caja 9, sin catalogar. Carta de Juan Antonio Pamias a Salvador Moreno con membrete del Gran Teatro del Liceo del 26 de marzo de 1965, 2. Barcelona.

²⁰¹ *Ibid.*

Pamias no oculta su emoción ante las inminentes funciones mexicanas en Barcelona, ya que representarían una novedad dentro de lo que él define como «anquilosamiento tradicional» del repertorio y del gusto barcelonés.²⁰²

Ochoa, Solórzano y Sandi logran que la SEP y el INBA les presten vestuario, bocetos y copias fotográficas para los decorados de *La mulata* y *Severino*. Pero debido al ambiente europeo de *Carlota* confían en no tener que llevar atrezzo alguno desde México. Al INBA le fueron solicitadas copias fotostáticas de las partituras y partichelas de las obras y «alguna ayuda económica que se utilizará en los gastos de envío» de los materiales a la ciudad condal.²⁰³

En julio todo se precipita. Pamias solicita a Moreno con urgencia que le envíe información sobre las óperas, permiso para usar el nombre de Ópera Nacional de México, algún escrito sobre la historia del Teatro de Bellas Artes y de la ópera en México, así como todo el material para los ensayos de la compañía del Liceo.²⁰⁴ Surge una serie de contratiempos: el bajo Luis del Río cancela su participación en las funciones;²⁰⁵ los materiales curriculares tardan en llegar a Barcelona y Antonio López Mancera parece no estar de acuerdo con que su trabajo como escenógrafo se lleve al Liceo sin él. Por fortuna, todos los inconvenientes se resuelven: del Río será suplido por Isidoro Gavari, los materiales llegan a tiempo y gracias a la intervención de las autoridades correspondientes López Mancera cede.²⁰⁶ A pesar de ello, sus decorados están en tan mal estado que será imposible llevarlos a Barcelona.

²⁰² Esa temporada del Liceo incluyó participación de varias compañías extranjeras, una lisboeta y otra parisina, y fueron varios los estrenos en España de ese año que se llevaron a cabo en el Liceo, entre los que cabe mencionar *La voix humaine* de Poulenc, *Katerina Ismailova* de Shostakovich o estrenos en el teatro como *Zar und Zimmermann* de Lortzing o *L'heure Espagnole* de Ravel. Programa de mano «Gran Teatro del Liceo, Empresa Antonio Pamias, Temporada de ópera 1965-66», SN.

²⁰³ Arxiu, Caja 9, sin catalogar. Memorándum SA, sin correspondiente del 10 de mayo de 1965, con membrete de la SEP. Distrito Federal.

²⁰⁴ Arxiu, Caja 9, sin catalogar. Carta de Juan Antonio Pamias a Salvador Moreno con membrete del Gran Teatro del Liceo del 7 de julio de 1965. Barcelona.

²⁰⁵ Arxiu, Caja 9, sin catalogar. Carta de Francesc Masó Majó a Salvador Moreno con membrete del Gran Teatro del Liceo del 1 de julio de 1965. Barcelona.

²⁰⁶ En Arxiu, Caja 9, sin catalogar, existen varias fotografías de la escenografía y vestuario de *Severino* y *La mulata de Córdoba* realizados por López Mancera para las funciones mexicanas de 1961. También existen copias de memorándums firmados por José Luis Martínez en los que se advierte el enojo del escenógrafo.

Ya cercana la fecha del estreno surgen nuevos inconvenientes: aunque se logró que Bellas Artes prestara vestuario para las funciones de *Severino* y *La mulata*, el envío no se llevó a cabo por problemas administrativos. Así pues, los artistas tuvieron que viajar a Barcelona llevando con ellos el vestuario de manta para ambas funciones. A esto se sumó la cancelación, pocas semanas antes del estreno, del director de escena Carlos Díaz-Dupond, aduciendo que sus superiores no le había autorizado a viajar.²⁰⁷ Si bien esto pudo ser un problema insalvable, Díaz-Dupond tuvo al menos el acierto de dejar como remplazo en la *regia* al barítono Marco Antonio Saldaña, quien ya figuraba en la plantilla de artistas.

Otro problema de última hora fue el pago del avión para Plácido Domingo. El tenor, recién llegado a México procedente de Israel, al parecer no contaba con los fondos para costearlo. De ello se quejaba Solórzano con Moreno, pues ella tuvo que asumir el costo del boleto del tenor.²⁰⁸

Ya personalmente te contaremos las miles de dificultades que hemos tenido aquí, (desde la renuncia de C. Díaz-Dupond que merece capítulo aparte) hasta el tener que pagarle el pasaje a Plácido México-Barcelona, Barcelona, México, [¿]qué te parece? pues si no lo hacemos él no va. [...] Te digo que caras vemos, corazones no conocemos. Y todo esto ha sucedido porque [sic.] no tiene responsabilidad y al no firmar un contrato individual, se sienten como que no hubieran adquirido ninguna responsabilidad [...].²⁰⁹

Para finalizar, la participación de Maritza Alemán estuvo a punto de tambalearse cuando la cantante anuncia a Moreno su imposibilidad de cantar todas las funciones debido a compromisos previamente adquiridos con una casa de ópera en Alemania. Afortunadamente todo se resolvió: ella misma aceptó pagar de su bolsillo a una cantante sustituta, lo que Moreno le agradeció infinitamente. Si la cancelación de Luis del Río o de Díaz-Dupond podían ser fácilmente enmendadas, la de Alemán habría sido un total desastre para las óperas

Arxiu, Caja 9, sin catalogar. Memorándum de Jesús Sotelo Inclán dirigido a Antonio López Mancera, 13 de julio de 1965.

²⁰⁷ Carta de Carlos Díaz-Dupond a Salvador Moreno, México, D.F., 12 de noviembre de 1965.

²⁰⁸ Así lo aseguró Solórzano en comunicación personal del 28 de septiembre del 2018.

²⁰⁹ Carta de Guadalupe Solórzano a Salvador Moreno, México, D.F., 2 de diciembre de 1965. Arxiu, Caja 9, sin catalogar.

mexicanas, pues uno de los roles titulares, *Carlota*, debía ser cantado en su totalidad por ella.²¹⁰

Una vez zanjados los inconvenientes se completó la plantilla de artistas que viajarían a Barcelona. En sustitución de Luis del Río se presentó el barítono español afincado en México Isidoro Gavari, otro joven cantante que empezó su carrera en la Academia de la ópera; Guadalupe Solórzano tuvo a su cargo los roles titulares de *La mulata de Córdoba* y *Severino*; Maritza Alemán, los de *Carlota* y *partechino* en *Severino*; Marco Antonio Saldaña como *regista* (en sustitución de Díaz-Dupond) y el papel de Aurelio en *La mulata*, así como los de un *Sepulturero* y el *Carpintero* en la obra de Moreno; Salvador Ochoa actuó como director musical. Con el grupo viajaban además Plácido Domingo —que cantó *Anselmo* en *La mulata* y Maximiliano en *Carlota*— e Isidoro Gavari, que interpretó *El gran inquisidor* en *La mulata*, *Bazaine* en *Carlota* y un *Sepulturero* en *Severino*. Hasta que todos ellos arribaron a Barcelona el Liceo anunció a los artistas que harían los *partechini*: Dora Santacreu como *La Patria* en *Carlota*; Juan Lloveras como *El enamorado* de *La mulata*, y el *Coronel López* en *Carlota*. Para *Severino* se integraron al grupo mexicano Margarita Goller, María Teresa Casabella y Pilar Torres haciendo la *Mujer en la ventana* y las *Gitanas*. A ellos se sumó el pianista Viviano Valdés, que se desplazó desde Venecia, donde vivía, para interpretar el papel hablado de *El Destino* en la obra de Sandi. Eugenio Servín, mexicano afincado en Barcelona, hizo los diseños de los decorados de *Severino* y *La mulata*, cuya realización estuvo a cargo de la compañía Sabatés y Talens. Para *Carlota*, la ópera de ambientación más europea, se recurrió a un decorado del catalán Ramon Batlle.

²¹⁰ Moreno le escribe: «[...] Tengo la esperanza de que el “milagro” se produzca ahí, y pueda quedar todo arreglado y sin tanto agobio para ti. Verdaderamente es increíble [sic.] que puedan pasar estas cosas. Yo se [sic.] que tu [sic.] pondrás todo de tu parte para que ese “milagro” se produzca, y ya sabes que yo desde aquí estoy en las mismas circunstancias y con la misma voluntad [...]». Maritza le contesta en el mismo folio: « El milagro se produjo [...] Por supuesto yo salgo poniendo mucho dinero de mi bolsa, pues tengo que pagar una huesped [sic.] que venga a cantar [...]». Cartas de Salvador Moreno y Maritza Alemán (en el mismo folio), fechadas el 10 de noviembre de 1965. Barcelona-Ulm, Arxiu, Caja 9, sin catalogar.

Crítica y críticos

Pobre Salvador Moreno,
para ver su *Severino*,
desde las Europas vino.
En la noche del estreno
unos nada hallaron bueno;
los otros todo divino.²¹¹

De 1940 a 1970, México gozó de gran actividad operística, no sólo por la presencia numerosa de cantantes extranjeros de talla internacional que actuaron en el Palacio de Bellas Artes, sino por el apreciable número de artistas mexicanos que lograron hacer carrera dentro y fuera de México.²¹² En este periodo surgen entre otras figuras Irma González, Oralia Domínguez, Belén Amparán, Rosa Rimoch que tanto contribuyeron a que el panorama operístico mexicano disfrutara de una auténtica «era dorada» que aún se añora en estos días. A pesar de esta excepcional situación, la producción y estreno de composiciones operísticas nacionales fue más bien parca: en 1948 se estrenan *Elena* de Eduardo Hernández Moncada, *Carlota* de Luis Sandi y *La mulata de Córdoba* de Moncayo; entre 1959 y 1968, se ofrecen las primeras dos versiones de la ópera de Carlos Chávez, *The visitors* (llamada primero *Pánfilo* y *Lauretta*, después *El amor propiciado*); así como el *Último sueño* de José F. Vázquez (1961) y *Misa de seis* de Carlos Jiménez Mabarak (1962). Algunas de esas obras tendrían mejor suerte a posteriori: *La mulata* y *Carlota* se repusieron en subsecuentes temporadas, al igual que otras producciones nacionales anteriores como *Tata Vasco* de Miguel Bernal Jiménez o *La leyenda de Rudel* y *Atzimba* de Ricardo Castro. Este breve recuento de la actividad operística en México en los años 60 y 70, nos permite observar que si bien algunas obras se representaban con más frecuencia, otras eran relegadas al olvido. *Severino* es, sin embargo, un caso extraño, pues aunque las representaciones de la obra en su versión orquestal son contadas, en su versión a piano ha tenido una vida casi continua desde la década de los 70 hasta la actualidad, gracias a la labor del grupo Solistas Ensamble del INBA y su director, Rufino Montero. Por otra

²¹¹ Salvador Moreno (Eugenio Gante, pseud), «Calaveras», *Carnet Musical*, vol. XVI, núm. 201, año XVI, noviembre de 1961, 528.

²¹² Entre 1950 y 1960 vinieron a México María Callas, Victoria de los Ángeles, Giulietta Simionato, Giuseppe di Stefano, Mario del Monaco, Nicola Rossi-Lemeni y Nicola Moscona, por mencionar algunos.

parte debemos insistir que si bien la presencia de artistas mexicanos en el Liceu desde el siglo XIX había sido si no constante al menos continua —con nombres como Ángela Peralta, José Mojica, Ernestina Garfias²¹³ y Margarita González—, la de inicios de 1966 fue la primera ocasión en que una compañía compuesta por artistas mexicanos llegaba a Barcelona, no para interpretar obras del repertorio operístico habitual, sino de compositores mexicanos del siglo XX, lo cual constituía una novedad, no sólo para los melómanos, sino para críticos y compañeros artísticos.²¹⁴

En el epígrafe de este apartado aparece una «calavera» del propio Moreno, que alude a la recepción ambigua del estreno mexicano de la ópera. En efecto, los críticos que se ocuparon de las funciones celebradas tanto en el Liceo de Barcelona como en las que tendrían lugar en la Ciudad de México, se dividieron entre admiradores y detractores. Para darnos una mejor idea, mencionemos indistintamente algo de lo publicado con motivo de unas y otras representaciones.²¹⁵

Mientras que los elogios se dirigen casi unánimemente al resultado interpretativo de los cantantes y la orquesta —destacando principalmente la interpretación de Guadalupe Solórzano en el rol titular— los comentarios a la obra resultan contrastantes. Algunos alaban la unidad y belleza de la ópera; otros critican su «carácter estático»; hay quien se confiesa confundido ante una música que no parece adherirse a ninguna escuela compositiva. No falta quienes califiquen la ópera de «moderna» e incluso de «dodecafónica» o eche en cara al autor su «falta de humildad» al componer. Hay también quien recrimina a Moreno no haber realizado estudios serios de música o haber compuesto

²¹³ Como bien apunta Enid Negrete en los primeros capítulos de su trabajo. Véase Enid Negrete, *Con la voz... Op.cit.*

²¹⁴ Parte de la expectativa que se creó alrededor de la Compañía mexicana se puede rastrear en una corta entrevista concedida por el elenco de artistas mexicanos en una revista de sociedad. Véase Ricardo Huertas, «Una compañía mejicana [sic.] de ópera por primera vez en España», *Revista Dígame*, SF. Recorte de prensa en Archivo Emmanuel Pool.

²¹⁵ Es de lamentar que no hayamos podido contar con una documentación periodística más abundante para analizar con amplitud la recepción que la crítica musical barcelonesa dio a las óperas mexicanas. Las tres únicas críticas a las citadas funciones que hemos podido localizar no abordan aspectos musicales ni de la esencia escénico-dramática de las mismas. Sin embargo, muestran coincidencia en cuanto al efectivo desempeño de los intérpretes y la buena calidad de su trabajo, aun cuando ninguna fue concebida por sus autores teniendo en mente el lucimiento vocal de los artistas, tal como tradicionalmente se entiende en la ópera (agudos, coloratura, línea de canto interminable, sobreagudos finales, etc.).

una obra fallida. Otros creen ver en ella una suerte de rito de iniciación hacia mejores obras. Pero lo cierto es que la mayor parte de las críticas no superan los límites de una percepción sensorial, y esto las sitúa más en el terreno de la crónica periodística que en el de un trabajo crítico de mayor rigor.

La mayoría admite, como Ángel de las Bárcenas, que la música de la ópera servía al texto fielmente y que todos, incluyendo el coro, habían hecho un excelente trabajo a pesar de los pocos ensayos con la orquesta.²¹⁶ Para Cristián Caballero, *Severino* era una joya musical que había sabido pintar las emociones del protagonista, aunque reconocía que en las escenas alegres de la obra el ritmo decaía un poco.²¹⁷ Una opinión similar daba Salomón Kahan quien veía en Moreno a un compositor inspirado pero consciente de sus límites; elogiaban sin embargo, el empeño sobrio de la orquesta y el rechazo a todo efectismo vocal y de experimentación musical.²¹⁸ El compositor catalán Xavier Montsalvatge destacaba en la obra una orquestación sin complicaciones, siempre al servicio del texto literario y de la voz: una serie de «“lieder” perfumados por esencias mejicanas [sic.]»²¹⁹ De acuerdo con un crítico anónimo, la recepción del público fue calurosa y se consideró todo un éxito en tanto que los asistentes mantuvieron la atención en la puesta en escena y parecieron disfrutarla, no obstante las imperfecciones de la representación.²²⁰

Esperanza Pulido no se explaya en sus comentarios. La ópera le causó la «sensación de una experiencia de suave complacencia y plena satisfacción».²²¹ Admira en ella la escueta orquestación, siempre puesta al servicio de la voz y de las intenciones del libreto, pero no aborda propiamente otros aspectos de la partitura: «una obra como esta se rehúsa a la minuciosidad del detalle y exige la visión de su unidad total». Propone, sin embargo,

²¹⁶ Ángel de las Bárcenas, *Semanario Claridades*, «Comedias y Comediantes», SF, 6. Recorte de prensa en Arxiu.

²¹⁷ Cristián Caballero, *Señal*, 9 de julio de 1961, citado en Sosa, *Diccionario...* 25

²¹⁸ S[alomón] K[ahan], «El concierto de anoche. Estreno mundial de una ópera mexicana», *Diario de la tarde*, SF, SD. Recorte de prensa en IIE.FSM.

²¹⁹ Xavier Montsalvatge, «Ayer tarde, en el Gran Teatro del Liceo, *La mulata de Córdoba, Carlota y Severino*, tres óperas mejicanas», *La vanguardia española*, 2 de enero de 1966, 44.

²²⁰ SA, SF, SDP, «Música.Toros. Ópera. Moda.» Recorte de prensa en Arxiu.

²²¹ Esperanza Pulido, «El *Severino* de Salvador Moreno. Raúl Ladrón de Guevara», *Novedades*, «De música y músicos», 2ª. sección, 2 de julio de 1961, 6. Recorte de prensa en IIE.FSM.

dejar para mejor ocasión un análisis más completo, ocasión —hay que decirlo— que no llegaría después.²²²

Luis Fernández de Castro se refirió al estreno de *Severino* en forma ambigua.²²³ Si bien la música le parece una «bella partitura con tímidas incursiones en los terrenos populares», no le agrada el «carácter estático» del libreto y de la puesta en escena y deja de lado cualquier referencia a las interpretaciones de los solistas.²²⁴ Carlos Palomar (*Junius*) también destaca el carácter estático del trabajo escénico, aunque considera un acierto la discreción del colorido orquestal.²²⁵ Más negativos son los comentarios de Melchor Borrás al estreno de *Severino* en Barcelona. Pese a que la considera lo mejor de lo presentado aquella noche en el Liceo, le parece una obra fallida. Esto lo achaca a la «falta de humildad» del compositor.²²⁶ Tampoco son favorables los comentarios de François Baguer, excepto porque reconoce como un acierto en Moreno el empleo de un lenguaje musical moderno, tratándose de un género anquilosado en las prácticas interpretativas y compositivas del siglo XIX o del primer tercio del XX. La obra le pareció monótona y aburrida, sobre todo en lo que respecta al personaje titular, cuya escritura vocal era poco menos que una monodia eterna.²²⁷

Los anteriores comentarios a las intenciones «modernistas» de la ópera contrastan con los del compositor y crítico José Antonio Alcaraz para quien si bien la obra le resulta fallida, no deja de interesarle como el punto final de una etapa estilística y parteaguas de nuevas obras.²²⁸ Alcaraz admite puntos fuertes (inspiradas melodías y rica rítmica), pero su evidente no adhesión a tendencias vanguardistas y experimentales y sobre todo la

²²² *Ibid.*

²²³ Luis Fernández de Castro [eal], «Soberbia actuación de Lupita Solórzano», *Excélsior*, «Crónica Musical», 2ª. ed., 1 de julio de 1961, 7. Recorte de prensa en IIE.FSM.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Carlos Palomar (*Junius*, pseud.), «Tres óperas», *Excélsior*, «Música», 1 de julio de 1961. Recorte de prensa IIE.FSM.

²²⁶ Melchor Borrás de Palau, «Presentación de la Compañía del Teatro Nacional de Ópera de Méjico [sic.]», *Correo Catalán*, SF. Recorte de prensa en Arxiu. Caja 9, sin catalogar.

²²⁷ François Baguer, «“Severino” de S. Moreno, y “Carlota” de Luis Sandi», *Excélsior*, 30 de junio de 1961, 4b.

²²⁸ José Antonio Alcaraz, «En torno a una temporada de ópera», SF, SDP, Recorte de prensa en Arxiu.

importante base tonal que prevalece en el trabajo, le provocan cierto rechazo.²²⁹ Poco favorables fueron también los comentarios de otro crítico catalán, no hacia *Severino* en específico sino hacia el conjunto de las obras, en tanto que no ofrecían una visión muy alentadora del panorama lírico mexicano por su tímida incorporación de técnicas «contemporáneas» y una madurez técnica que aún no llegaba a los autores.²³⁰

Menos complaciente resulta la opinión de Baqueiro Foster en torno a la ópera (una obra fallida) y a su autor, a quien achaca un supuesto «autodidactismo» que pese a los estudios realizados en España no le habría propiciado suficientes herramientas para el empleo de distintas técnicas compositivas.²³¹ Se detecta en los comentarios del crítico campechano cierta contradicción ya que él mismo describe brevemente la educación musical obtenida por Moreno en México. Acaso para Baqueiro Foster el haber asistido a clases en el Taller de composición de Chávez no fue suficiente; o quizás se trataba de una velada recriminación al autor de *Severino* por haber abandonado México para estudiar en España, sin los resultados que habría esperado de él.

Alrededor del estreno mexicano de *Severino* se generó un interesante debate en el que participaron varios críticos, esto derivado de la confusión en la que algunos habían caído con respecto a los recursos de composición empleados por Moreno, y que trataremos de resumir aquí. Víctor Reyes, dejaba en claro que la obra no le había agradado; veía en ella veía vulgaridad y monotonía, además, atribuyó a Moreno el empleo austero del sistema dodecafónico, relacionándolo directamente con las obras de Revueltas o Halffter.²³² Juan Vicente Melo replica a este y a otros comentarios que juzga equivocados: «¿Será preciso

²²⁹ Al respecto de su adhesión a cualquier escuela de composición, Moreno es sincero al respecto con Esperanza Pulido y con Edelmira Zúñiga en entrevistas de ese año. A Pulido le confiesa: «La preocupación, a priori, de cualquier tendencia musical moderna no es cosa mía. Me parece que el hecho de convivir con la música actual, aunque uno prácticamente no se sume a ninguna de las técnicas de moda, sino sólo escriba despreocupadamente, tiene por fuerza que reflejarse en sus escritos.» De similar manera se sincera con Zúñiga: «No se trata de seguir sistemas, ni tampoco el hecho de seguir un sistema contemporáneo garantiza que quien lo sigue se encuentre entre los “avanzados”. Lo que importa es seguir el instinto musical, sin la preocupación de la catalogación inmediata.» Esperanza Pulido, «Salvador Moreno...», *Op.cit.*; Edelmira Zúñiga, «Estreno mundial de Severino», *Revista Criterio*, SF, 31. Recorte de prensa en Arxiu.

²³⁰ SA., «Tres autores mejicanos», *Destino*, 22 de enero de 1966. Recorte de prensa en Arxiu, Caja 9, sin catalogar.

²³¹ Gerónimo Baqueiro Foster, «Ópera, Conciertos, Ballet», SF. Recorte de prensa en IIE.FSM.

²³² Víctor Reyes, «Novedades en tres óperas de Bellas Artes», *Excelsior*, «Notas de música», 1 de junio de 1961, 3.

aclarar que nada hay más lejos del dodecafonismo que *Severino* y que su autor no tiene nada que ver con los Halffter?»²³³ Por su parte, el aludido compositor madrileño, al ser entrevistado por Otto Mayer-Serra, se asombraba de la confusión que en general prevalecía en ese entonces alrededor del concepto de dodecafonía y agregaba: «En México, la palabra *dodecafonía* se ha puesto de moda sin que nadie supiera realmente lo que significa».²³⁴ Hasta quienes no pudieron asistir a la polémica representación de la ópera en Bellas Artes, como el citado director de *Audiomúsica*, Otto Mayer-Serra, se animaron a tomar parte en el debate. Este último, valiéndose exclusivamente de los comentarios que le habían transmitido sus «espías», a quienes la ópera les pareció una obra diluida y anodina, arremete también contra Juan Vicente Melo, cuya nota le pareció una pérdida de tiempo y espacio por cuanto creía inútil dedicárselo a una obra fallida. La tensión entre críticos tuvo un abrupto final tras publicarse una última nota de Víctor Reyes, a casi un mes del estreno de la ópera en la que, en son de burla, se dirige a Moreno y a Melo en los siguientes términos:

Meloso, casi melodramático, como torrente de melodías sentimentales, el relato que acabamos de leer podría aprovecharse para un nuevo libreto inspirado en la severidad de “Severino”. Pero ese canto espasmódico no es como el canto del cisne blanco; es como el canto de un cisne negro, o simplemente como melopea.²³⁵

Los críticos no lograron ponerse de acuerdo. Si Mayer-Serra encontraba en la obra reminiscencias de óperas del XIX español como *Marina*, Melo y Alcaraz preferían observar en ella un punto de partida para futuras producciones del compositor. Melo, no obstante sus enigmáticos comentarios, al mismo tiempo que destacaba como aciertos la economía de medios y el tratamiento de las voces, elogiaba la «sinceridad» de Moreno al acometer la composición de su ópera:

No resulta siempre una virtud la sinceridad en el arte. Hay compositores muy sinceros que, a pesar de eso, son malos, compositores que quisiéramos que se volvieran hipócritas a fin de alcanzar mayor dignidad. En el caso de Salvador Moreno la sinceridad es positiva porque resulta de una necesidad de expresión, porque está condicionada a un trabajo serio, a un deseo de escapar del fácil

²³³ Juan Vicente Melo, «De la creación aséptica al camino más difícil... pasando por la carcajada como una de las Bellas Artes», *Novedades*, Suplemento México en la Cultura, 9 de Julio de 1961, 8.

²³⁴ SA, (¿Otto Mayer Serra?), «¡Batuta!», *Audiomusica*, 15 de julio de 1961. Recorte de prensa en Arxiu.

²³⁵ Víctor Reyes, «Notas de música», *Excelsior*, 24 de julio de 1961, 3.

conformismo. Guste o no, se la tenga como obra importante o como producto de consumo inmediato *Severino* obedece a propósitos más nobles: el autor ha preferido emprender el camino difícil, el más peligroso, el más arriesgado. Y eso no es frecuente en nuestro medio.²³⁶

²³⁶ Juan Vicente Melo, «De la creación...»

Libreto de la ópera *Severino*: criterios de transcripción y edición

La transcripción del texto en portugués que se presenta a continuación se tomó directamente de IIE.PO. Se normalizó la escritura siguiendo al *Acordo ortográfico da Língua Portuguesa* de 1990, que entró en vigor en 2009 en Brasil y con base a este se subsanaron inconsistencias atribuibles a Moreno o a su copista. En el caso de lecturas dudosas, se consultó la edición crítica de la obra original, *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto (MVS);²³⁷ en ambos idiomas se trató de respetar la puntuación empleada por el autor literario.

Aunque Moreno indica los nombres de los personajes sólo en castellano, aquí se optó por consignarlos en el idioma correspondiente.

La explicación de las escenas se tomó parcialmente de lo consignado por Moreno en CNM.Lib, con algunas adendas más, para su más clara comprensión.

Los textos subrayados dentro del libreto corresponden a las partes habladas de la ópera.

La presentación bilingüe del libreto y el *Dramatis personae* fueron realizados por mí.

²³⁷ João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida severina, Auto de Natal pernambucano, edição especial* (Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016) 19-67.

Severino. Auto de natal — *Severino. Auto de Navidad*

Ópera basada en *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo

Música: Salvador Moreno

Texto en portugués: João Cabral de Melo Neto

Adaptación al castellano: Salvador Moreno – Rafael Santos Torroella

Dramatis personae

Severino/*Severino*: Mezzosoprano.

Dois homens/*Dos hombres* (Esc. II): Barítonos.

Rezador/*Rezador* (Esc. IV): Tenor.

Dois homens/*Dos hombres* (Esc. IV): Tenor y barítono.

Mulher na janela/*Mujer en la ventana* (Esc. VI): Contralto.

Coveiros/*Sepultureros* (Esc. VIII): Barítonos.

Carpina/*Carpintero* (Esc. X): Barítono.

Uma mulher/*Una mujer* (Esc. XI): Soprano.

Ciganas/*Gitanas* (Esc. XIV): Soprano y mezzosoprano.

CORO MIXTO a cuatro voces

(Para las escenas XIII y XV, elementos del coro como solistas)

Explicación de las escenas

La acción transcurre durante el peregrinaje de Severino, en búsqueda de un mejor futuro, desde el sertón nordestino hasta la costa de Recife, Brasil.

Escena I

Severino, el «retirante», se presenta ante el público —Severino, hijo de María, esposa de Zacarías, de la Sierra de Costela— e invita a los escuchas a conocer su historia.

Escena II

Severino encuentra a dos hombres que cargan a un difunto enrollado en una hamaca. Al saludo de «Hermano de almas» logra enterarse de quién es el difunto y ayuda en la tarea de cargarlo.

Escena III

Severino, al ver las múltiples ramificaciones del río Capibaribe, teme extraviarse en su camino.

Escena IV

Severino llega a una casa en la que se escuchan oraciones por un difunto. Afuera de la casa dos hombres parodian los responsos del rezador.

Escena V

Cansado del viaje, Severino piensa interrumpirlo por algún tiempo, y procura encontrar trabajo allí donde mismo se encuentra.

Escena VI

Severino ve a una mujer asomada a la ventana de su casa y le pregunta por trabajo. La mujer le responde que el único trabajo que allí da razón de vivir es la muerte. Severino continúa su viaje.

Escena VII

Severino, al llegar a la región de Mata donde observa cultivos y ríos que riegan la tierra, piensa nuevamente interrumpir su viaje.

Escena VIII

Severino, junto al muro de un cementerio, escucha la conversación de dos sepultureros, que predicen la muerte a todos los «retirantes» que vienen desde el Sertón para encontrar mejor vida en Recife. Entre la conversación uno de ellos dice: «En verdad que sería más rápido y también mucho más barato, que saltaran de cualquier puente dentro del río y la muerte.»

Escena IX

Severino, dispuesto a seguir el consejo escuchado, se acerca a la desembocadura del río Capibaribe.

Escena X

Severino encuentra a un carpintero, que habita en una de las casas próximas a la desembocadura del río y entabla con él una conversación en la cual se trasluce su decisión de suicidarse.

Escena XI

Una mujer sale de la casa anunciando al carpintero el nacimiento de su hijo.

Escena XII

Ante la noticia del nacimiento, salen los vecinos de las otras barracas y se acercan a la del carpintero.

Escena XIII

Llegan los amigos con regalos para el niño y entran en la casa para verlo. Severino se une a los amigos del carpintero.

Escena XIV

Dos gitanas salen de ver al niño y dicen su buenaventura.

Escena XV

Salen de la casa los amigos y vecinos y hacen las alabanzas del niño. Todos cantan alegres.

Libreto em português

ESCENA I

SEVERINO – O meu nome é Severino,

não tenho outro de pia.

Como há muitos Severinos,

que é santo de romaria,

deram então de me chamar

Severino de Maria.

Como há muitos Severinos

com mães chamadas Maria,

fiquei sendo o da Maria

do finado Zacarias.

Mas isso ainda diz pouco:

há muitos na freguesia,

por causa de um coronel

que se chamou Zacarias

e que foi o mais antigo

senhor desta sesmaria.

Como então dizer quem fala

ora a Vossas Senhorias?

Vejamos: É o Severino

da Maria do Zacarias,

lá da serra da Costela,

limites da Paraíba.

Mas isso ainda diz pouco:

se ao menos mais cinco havia

com nome de Severino

filhos de tantas Marias

mulheres de outros tantos,

já finados, Zacarias.

Somos muitos Severinos

iguais em tudo e na sina:

a de abrandar estas pedras

suando-se muito em cima,

a de tentar despertar

terra sempre mais extinta,

a de querer arrancar

algum roçado da cinza.

Mas, para que me conheçam

melhor Vossas Senhorias

e melhor posam seguir

a historia de minha vida,

passo a ser o Severino

que em vossa presença emigra,

que em vossa presença emigra.

ESCENA II

SEVERINO – A quem estais carregando,

irmãos das almas,
embrulhado nessa rede?
dizei que eu saiba.

DOIS HOMENS – A um defunto de nada,

irmão das almas,
que há muitas horas viaja
à sua morada.

SEVERINO – E sabeis quem era ele,

irmãos das almas,
sabeis como ele se chama
ou se chamava?

DOIS HOMENS – Severino Lavrador,

irmão das almas,
Severino Lavrador,
mas já não lava.

SEVERINO – E foi morrida essa morte,

irmãos das almas,
essa foi morte morrida
ou foi matada?

DOIS HOMENS – Até que não foi morrida,

irmão das almas,

essa foi morte matada²³⁸

numa emboscada.

SEVERINO – E o que havia ele feito,

irmãos das almas,
quem contra ele soltou
essa ave-bala?

DOIS HOMENS – Ter uns hectares de terra,

irmão das almas,
de pedra e areia lavada
que cultivava.

SEVERINO – Mas então por que o mataram,

irmãos das almas?

DOIS HOMENS – Queria mais espalhar-se,

irmão das almas.

SEVERINO – E poderei ajudar,

irmãos das almas?

HOMEM I – Bem que poderá ajudar,

irmão das almas.

E você pode voltar,

irmão das almas,

pode voltar daqui mesmo

para sua casa.

HOMEM II – Volto que é longa a viagem,

²³⁸ En MVS: esta foi morte matada.

irmãos das almas,
é muito longa a jornada²³⁹
e a serra é alta.

SEVERINO – Mais sorte tem o defunto,
irmãos das almas,
pois já não fará na volta
a caminhada.

HOMEM I – Partamos enquanto é noite,
irmão das almas,
que é o melhor lençol dos mortos
noite fechada.

ESCENA III

SEVERINO – Antes de sair de casa
aprendi a ladainha
das vilas que vou passar
na minha longa descida.
Sei que há muitas vilas grandes,
cidades que elas são ditas,²⁴⁰
sei que há simples arruados,
sei que há vilas pequeninas.
Todas formando um rosário
de que a estrada fosse a linha.
Pensei que seguindo o rio

errar jamais poderia:²⁴¹
ele é o caminho mais certo,²⁴²
de todos o melhor guia.
Mas, como segui-lo agora
que interrompeu a descida?
Não desejo emaranhar
o fio da minha linha,
nem que se enrede no pelo
hirsuto desta caatinga.
Tenho de saber agora
qual a verdadeira via
entre essas que escancaradas
frente a min se multiplicam.
Mas não vejo almas aqui,
nem almas mortas nem vivas.
Ouço somente à distância
o que parece cantoria.
Será novena de santo?
Será alguma²⁴³ ladainha?²⁴⁴
quem sabe até se uma festa
ou uma²⁴⁵ dança não seria,
o uma dança não seria?
Antes de sair de casa

²³⁹ En MVS: é muito longa a viagem.

²⁴⁰ En IIE.PO: cidades que la são ditas.

²⁴¹ En MVS: eu jamais me perderia.

²⁴² En IIE.PO: Ele o camino mais certo.

²⁴³ Em IIE.PO: *alguna*.

²⁴⁴ En MVS: será algum mês-de-Maria.

²⁴⁵ En IIE.PO: *ouma*.

aprendi a ladainha
das vilas que vou passar
na minha longa descida.
Sei que há muitas vilas grandes,
cidades que elas são ditas,
sei que há simples arruados,
sei que há vilas pequeninas.
Todas formando um rosário
de que a estrada fosse a linha.

ESCENA IV

REZADOR – Finado Severino,
quando passares em Jordão
e os demônios te atalharem
perguntando o que é que levas.
CORO – Dize que levas cera,
capuz e cordão,
mais a Virgem da Conceição.
REZADOR – Finado Severino,
quando passares em Jordão
e os demônios te atalharem
perguntando o que é que levas.
CORO – Dize que levas cera,
capuz e cordão,
mais a Virgem da Conceição.
HOMEM I – Dize que levas somente

coisas de não:
fome,²⁴⁶ sede, privação.
REZADOR – Finado Severino,
quando passares em Jordão
e os demônios te atalharem
perguntando o que é que levas.
CORO – Dize que levas cera,
capuz e cordão,
mais a Virgem da Conceição.

HOMEM II – Dize que coisas de não,
ocas, leves,
como a caixão, que ainda deves.

REZADOR – Uma excelência
dizendo que hora é hora.

CORO – Ajunta os carregadores,
que o corpo quer ir embora.

REZADOR – Duas excelências dizendo
que hora é hora.

HOMEM I – ...dizendo é a hora da
plantação.

CORO – Ajunta os carregadores
que o corpo quer ir embora.

HOMEM II – ...que a terra vai colher a
mão.

²⁴⁶ En IIE.PO: *home*.

ESCENA V

SEVERINO – Desde que estou retirando

só a morte vejo ativa,

só a morte deparei

e as vezes até festiva.²⁴⁷

Só morte tem encontrado
quem pensava encontrar vida,
e o pouco que não foi morte
foi de vida severina.

Na verdade, por um tempo,²⁴⁸

parar aqui eu bem podia²⁴⁹

e retomar a viagem
quando vencesse a fadiga.
Ou será que aqui cortando
agora a minha descida,
já não poderei seguir
nunca mais em minha vida?

Mas isso depois verei:²⁵⁰

tempo há para que decida.

Primeiro é preciso achar
um trabalho de que viva.

Desde que estou retirando

só a morte vejo ativa,

só a morte deparei

e as vezes até festiva.

Só morte tem encontrado
quem pensava encontrar vida,
e o pouco que não foi morte
foi de vida severina.

Há uma mulher na janela,²⁵¹

vou saber se de trabalho
poderá me dar notícia.

ESCENA VI

SEVERINO – Muito bom dia, senhora,

que nessa janela está.

Sabe dizer se é possível

algum trabalho encontrar?

MULHER – Trabalho aqui nunca falta

a quem sabe trabalhar.

O que fazia o compadre

na sua terra de lá?

SEVERINO – Pois fui sempre lavrador,

lavrador de terra má.

Não há espécie de terra

²⁴⁷ En IIE.PO: as vezes a te festiva.

²⁴⁸ En IIE.PO: *Na verdade por un tempo*. En MVS: *Na verdade, por uns tempos*. Lo correcto en portugués, quitando el plural, *um tempo*, como se consigna arriba.

²⁴⁹ En IIE.PO: parar aquí en bem podia.

²⁵⁰ En IIE.PO: Mas isso depoi verei.

²⁵¹ En MVS: Vejo uma mulher na janela.

que eu não possa cultivar.²⁵²

MULHER – Isso aqui de nada adianta,

pouco existe o que lavar.²⁵³

Mas diga-me, retirante:

sabe benditos rezar?

sabe cantar excelências,

defuntos encomendar?

sabe tirar ladainhas,

sabe mortos enterrar?²⁵⁴

SEVERINO – Já velei muitos defuntos,²⁵⁵

na serra é coisa vulgar.

Mas nunca aprendi as rezas,

sei somente acompanhar.

MULHER – Pois se o compadre soubesse

rezar ou mesmo cantar,

trabalhávamos de meias²⁵⁶

que a freguesia bem dá.

Só os roçados da morte

compensam aqui cultivar.

ESCENA VII

SEVERINO – Bem me diziam que a terra

se faz mais branda e macia

quanto mais do litoral

a viagem se aproxima.

Agora afinal cheguei

nessa terra que diziam.

E uma terra bem mais doce²⁵⁷

para os pés e para a vista.

Os rios que correm aqui

são rios que não terminam.

Por toda parte há cacimbas,²⁵⁸

cavando o chão água mina.²⁵⁹

Mas, onde andaré a gente

que este canaviais cultiva?²⁶⁰

Sem duvida, nesta terra²⁶¹

tão fácil, tão doce e rica,

não e preciso trabalhar

todas as horas do dia,

os dias todos do mês,

os meses todos da vida.

²⁵² En IIE.PO: que en não possa cultivar.

²⁵³ En IIE.PO: pouco existe que lavar.

²⁵⁴ En IIE.PO: sabe muertos enterrar.

²⁵⁵ En IIE.PO: *difuntos*.

²⁵⁶ En MVS: trabalhávamos a meias.

²⁵⁷ En MVS: Como ela é uma terra doce.

²⁵⁸ En MVS: têm a água vitalícia./ Cacimbas por todo lado.

²⁵⁹ En IIE.PO: cavando chão, água mina.

²⁶⁰ En MVS: Por donde andaré a gente/ que tantas canas cultiva?.

²⁶¹ En MVS: Feriando: que nesta terra.

Vejo agora que é verdade
o que pensei ser mentira.
Quem sabe se nesta terra
não plantarei minha sina?
Agora afinal cheguei
nessa terra que diziam.
E uma terra bem mais doce
para os pés e para a vista.
E certo esse cemitério²⁶²
branco na verde colina,
raramente funciona²⁶³
e poucas covas abriga.

ESCENA VIII

COVEIRO I – Sim deixo o setor de
indigentes
que abrança toda essa gente
que o rio invade na preamar²⁶⁴
e envenena na baixa mar.²⁶⁵

COVEIRO II – E a gente retirante
que vem do Sertão distante.²⁶⁶

COVEIRO I – E que depois do chegar²⁶⁷

²⁶² En IIE.PO: E certo êsse cemiterio.

²⁶³ En MVS: decerto pouco funciona.

²⁶⁴ En IIE.PO: *pleamar*.

²⁶⁵ En MVS: É, deixo o subúrbio dos indigentes/
onde se enterra toda essa gente/ que o rio afoga
na preamar e sufoca na baixa-mar.

²⁶⁶ En MVS: que vem do Sertão de longe.

não têm mais o que esperar.

COVEIRO II – Não podem continuar,
pois têm pela frente o mar.

COVEIRO I – Não têm onde trabalhar
e muito menos onde morar.

COVEIRO II – E da maneira em que está
não terão onde se enterrar.²⁶⁸

COVEIRO I – Na verdade, seria mais
rápido

e também muito mais barato
que saltassem de qualquer ponte²⁶⁹
dentro do rio e da morte.

COVEIRO II – E não precisava dinheiro,
e não precisava coveiro,
e não precisava oração,
e não precisava inscrição.

AMBOS COVEIROS – E esse povo lá
de cima²⁷⁰

encontram só, aqui chegando,
cemitérios²⁷¹ esperando.

²⁶⁷ En MVS: E que então, ao chegar.

²⁶⁸ En MVS: não vão ter onde se enterrar.

²⁶⁹ En MVS: que os sacudissem de qualquer
ponte.

²⁷⁰ En MVS: *E esse povo lá de riba*. En IIE.PO se
consigna una oración errónea en portugués, tal
vez error de copista: *E esses povos en de cima*.
Aquí adopto la versión de CNM.PO, GS.PV.

²⁷¹ En IIE.PO: cemiterios.

ESCENA IX

SEVERINO – Nunca esperei muita coisa,

digo a Vossas Senhorias.

Sabia que no rosário

de cidades e de vilas,

que nas terras que cortando

na minha descida eu vinha,

não seria diferente

a vida de cada dia.

E agora descubro que,

esta viagem concluída,²⁷²

sem saber, desde o Sertão,

meu próprio enterro seguia.

A solução é apressar

a morte a que se decida

e pedir a este rio,

que vem também lá de cima,²⁷³

que me faça aquele enterro

que o coveiro descrevia:

caixão macio de lama,

mortalha macia e líquida,

coroas de baronesa,

com muitas flores de aninga,²⁷⁴

²⁷² En MVS: E chegando, aprendo que, nessa viagem que eu fazia.

²⁷³ En IIE.PO: *que ven tambem en de cima*. Adapto aquí la versión de GS.PV y CNM.PO.

e aquele acompanhamento
de água que sempre desfila.

Nunca esperei muita coisa,

é preciso que repita.²⁷⁵

ESCENA X

SEVERINO – Seu Jose, mestre carpina,

que habita este lamaçal,

sabe me dizer se o rio

a esta altura dá vau?

sabe me dizer se é funda

esta água grossa e animal?²⁷⁶

CARPINA – Severino, retirante,

jamais o cruzei a nado.

Quando a maré está cheia²⁷⁷

vejo passar muitos barcos,

barcaças e alvarengas,²⁷⁸

muitas de grande calado.

SEVERINO – Seu Jose, mestre carpina,

para cobrir corpo de homem²⁷⁹

não é preciso muita água,

basta que chegue ao abdome,

²⁷⁴ En MVS: junto com flores de aninga.

²⁷⁵ En MVS: é preciso que eu repita.

²⁷⁶ En MVS: esta água grossa e carnal.

²⁷⁷ En IIE.PO: quando amarea esta chela.

²⁷⁸ En MVS: barcaças, alvarengas.

²⁷⁹ En IIE.PO: *home*.

basta que tenha fundura

igual à de sua fome.

CARPINA – Severino, retirante,

pois não sei o que lhe conte.

Sempre que cruzo este rio

costumo tomar a ponte.

Quanto aos vazios do estômago²⁸⁰

se cruzan quando os come.

SEVERINO – Seu Jose, mestre carpina,

e quando ponte não há?

quando os vazios da fome

não se tem com que cruzar?

quando esses rios sem água²⁸¹

são grandes braços de mar?

CARPINA – Severino, retirante,

o meu amigo é bem moço.²⁸²

Sei que a miséria é mar largo,

não é como qualquer poço.

Mas sei que para cruzá-la

vale bem qualquer esforço.

ESCENA XI

MULHER – Compadre José, compadre,

que na relva²⁸³ estais deitado,

conversais e não sabeis

que vosso filho é chegado?

Estais aí conversando

em vossa prosa entretida.

Não sabeis que vosso filho

saltou para dentro da vida?

Saltou para dentro da vida

ao dar seu primeiro grito.

E estais aí conversando

pois sabeis que ele é nascido.²⁸⁴

ESCENA XII

CORO – Todo o céu e a terra

lhe cantam louvor.

Foi por ele que a maré
esta noite não baixou.²⁸⁵

Foi por ele que a maré
fez parar o seu motor.

E a alfazema do sargaço,

²⁸⁰ En MVS: quanto ao vazio do estômago.

²⁸¹ En IIE.PO: quando esses rios sem água.

²⁸² En IIE.PO: o meu amigo e buen moço.

²⁸³ En IIE.PO: *relva*.

²⁸⁴ En IIE.PO: *nascido*.

²⁸⁵ En IIE.PO: *baixo*.

ácida, desinfetante,
veio varrer nossas ruas
enviada do mar distante.
E a língua seca de esponja
que tem o vento terral,
veio enxugar a umidade
do encharcado lamaçal.²⁸⁶

Todo o céu e a terra
lhe cantam louvor.
Foi por ele que a maré
esta noite não baixou.²⁸⁷
Foi por ele que a maré
fez parar o seu motor.

ESCENA XIII

HOMEM I – Minha pobreza tal é
que não trago presente grande:
trago para a mãe caranguejos
pescados por esses²⁸⁸ mangues.

Mamando leite de lama
conservará nosso sangue.

HOMEM II – Minha pobreza tal é
que não tenho presente melhor:
trago papel de jornal
para lhe servir de cobertor.
Cobrindo-se²⁸⁹ assim de letras
vai ser doutor.²⁹⁰

MULHER – Minha pobreza tal é
que nada posso ofertar,
se não e o leite que tenho²⁹¹
para meu filho amamentar.
Aqui são todos irmãos
de leite, de lama, de ar.

MULHER, SEVERINO HOMENS I-II –
Minha pobreza tal e

MULHER – que grande cosa não trago.

SEVERINO – que minha oferta não e
rica.

HOMBRE I – que melhor presente não
tem.

HOMBRE II – que pouco tenho o que
dar.

²⁸⁶ En IIE.PO en portugués no aparece este verso en la música. En IIE.PO, CNM, IIE.PV y GS.PV aparece «do encharcado lodaçal.» Como en portugués esta última palabra tiene otro significado, lo cambio por *lamaçal*, (lodazal en castellano)

²⁸⁷ En IIE.PO: *baixo*.

²⁸⁸ En IIE.PO: *essos*.

²⁸⁹ En IIE.PO: *cobriéndose*.

²⁹⁰ En IIE.PO: *vai um dia ser doutor*.

²⁹¹ En MVS: *que coisa não posso ofertar:/somente o leite que tenho*.

ESCENA XIV

CIGANA I – Atenção peço, senhores,

para esta breve leitura:
somos ciganas do Egito,
lemos a sorte futura.

Vou dizer todas as coisas

que desde já posso ver
na vida deste menino²⁹²

acabado de nascer.²⁹³

Aprenderá a engatinhar

por aí, com aratus;

aprenderá a caminhar

na lama, com goiamuns,

e a correr o ensinarão

os anfíbios caranguejos,

pelo que será anfíbio

como a gente daqui mesmo.

CIGANA II – Atenção peço, senhores,

também para minha leitura:

Também venho dos Egitos,

vou completar a figura.

Outras coisas que estou vendo

é necessário que diga.²⁹⁴

não ficará a pescar

de jereré toda a vida.

Não o vejo dentro dos mangues,

vejo-o dentro de uma fábrica.

Se está negro não é lama:

é graxa de sua máquina.

ESCENA XV

UM HOMEM – De sua²⁹⁵ formosura

já²⁹⁶ venho dizer:

É um menino magro,

de muito peso não é,

mas tem o peso do²⁹⁷ homem,

de obra de ventre de mulher.

UM HOMEM – De sua formosura

deixa-me²⁹⁸ que diga:

É uma criança pálida,

é uma criança franzina.

Mas tem a marca de homem,

marca de humana oficina.

SEVERINO – De sua formosura

deixai-me que cante:

É um menino guenzo

²⁹² En MVS: na vida desse menino.

²⁹³ En IIE.PO: *nacer*.

²⁹⁴ En MVS: é necessário que eu diga.

²⁹⁵ En IIE.PO: *su*.

²⁹⁶ En IIE.PO: *jo*.

²⁹⁷ En MVS: *de*.

²⁹⁸ En IIE.PO: *dexame*.

como todos os destes mangues.²⁹⁹

Mas a máquina de homem

já bate nele incessante.

TENORES – De sua formosura

deixai-me que diga:

É belo como o coqueiro

que vence a areia marinha.

CONTRALTOS – É tão belo como um
sim

numa sala negativa.

SOPRANOS – Belo por que tem do novo

o frescor e a alegria.³⁰⁰

Infecciona a miséria com vida

nova e sadia.

CORO FINAL

CORO– Todo o céu e a terra

lhe cantam louvor.

Foi por ele que a maré
esta noite não baixou.³⁰¹

Foi por ele que a maré
fez parar o seu motor.

E a alfazema do sargaço,

ácida, desinfetante,

veio varrer nossas ruas

enviada do mar distante.

E a língua seca de esponja

que tem o vento terral,

veio enxugar a umidade

de encharcado lamaçal.³⁰²

Todo o céu e a terra

lhe cantam louvor.

Foi por ele que a maré

esta noite não baixou.

Foi por ele que a maré

fez parar o seu motor.

²⁹⁹ En MVS: como todos os desses mangues.

³⁰⁰ En MVS: a surpresa e a alegria.

³⁰¹ En IIE.PO: *baixo*.

³⁰² En IIE.PO no se consigna texto para esta parte.

Libreto en castellano

ESCENA I

SEVERINO – Es mi nombre Severino,
que otro no tengo de pila.
Como hay muchos Severinos,
que es santo de romería,
diéronme entonces en llamar
Severino de María.
Como hay muchos Severinos
hijos de madres María,
seguí siendo el de María
del finado Zacarías.
Pero eso aún dice poco:
hay más en feligresía,
por causa de un coronel
que se llamó Zacarías,
y que fue el más antiguo,
señor de esta sesmaría.³⁰³

³⁰³ En todas las fuentes la palabra usada es *sexmaría*, sin embargo el término correcto es *sesmaría*, palabra portuguesa trasplantada al español. Las sesmarías portuguesas son un tipo de institución medieval cuya función era la de distribuir terrenos no utilizados para la labranza, adaptada en tiempos coloniales (Antenor Nascentes, *Diccionario Etimológico da língua portuguesa*, Livraria academica, Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1955, p. 466). El término también define a un terreno sin cultivar o

¿Cómo, pues, decir quien habla
a las Vuestras Señorías?
Veamos: El Severino
de María del Zacarías
de la sierra de Costela,
frontera de Paraíba.
Mas esto aún dice poco:
Si al menos más cinco había
con nombre de Severino,
hijos de tantas Marías,
mujeres de otros tantos,
ya finados, Zacarías.
Somos muchos Severinos
igual en todo en la vida:
el de ablandar estas piedras
sudándonos mucho encima,
el intentar despertar
tierra siempre más extinta,
el de querer arrancar
la hierba de la ceniza.
Mas para que me conozcan
mejor Vuestras Señorías,
y mejor puedan seguir

abandonado (Candido de Figueiredo, *Novo dicionário da Língua Portuguesa*, 1913, edición en línea consultada el 20 de octubre de 2019, <http://dicionario-aberto.net/dict.pdf>)

la historia de la mía vida,³⁰⁴
paso a ser el Severino
que en vuestra presencia emigra,
que en vuestra presencia emigra.

ESCENA II

SEVERINO – ¿A quién estáis cargando,
hermanos de almas,
dentro de esa red metido
en su mortaja?

DOS HOMBRES – A un difunto de nada,
hermano de almas,
que ha muchas horas viaja
a su morada.

SEVERINO – ¿Y sabéis decir quién era,
hermanos de almas,
y sabéis cómo se llama
o se llamaba?

DOS HOMBRES – Severino Labrador,
hermano de almas,
Severino Labrador,
mas ya no labra.

SEVERINO – ¿Y fue su muerte esa
muerte,
hermanos de almas,

y fue su muerte esa muerte,
o fue matada?

DOS HOMBRES – No fue esa muerte su
muerte,
hermano de almas,
esa fue muerte matada,
en emboscada.

SEVERINO – ¿Y lo que había él hecho
hermanos de almas,
quién contra él le soltó
esa ave–bala?

DOS HOMBRES – Tenía hectáreas de
piedra,³⁰⁵
hermano de almas,
de piedra y arena lavada
que cultivaba.

SEVERINO – ¿Mas entonces, por qué lo
mataron,
hermanos de almas?

DOS HOMBRES – Quería más
extenderse
hermano de almas.

SEVERINO – ¿Y podré ayudar,
hermanos de almas?

HOMBRE I³⁰⁶ – Bien que podría auxiliar,

³⁰⁵ En IIE.PO se consigna en este verso en portugués *Terra*, que es un cognado al español de *Tierra*, por lo tanto este verso debiera ser: *Tenía hectáreas de tierra*. En CNM.PO, GS.PV e IIE.PV se consigna *Piedra-Pedra*. Sin embargo, me decanto por lo consignado en IIE.PO.

³⁰⁴ En CNM.Lib: la historia de la mi vida.

hermano de almas.

Y ya tú puedes volver,

hermano de almas,

puedes volver de aquí mismo

para tu casa.

HOMBRE II – Vuelvo que es largo el
viaje,

hermanos de almas,

que la jornada es muy larga;

la sierra es alta.

SEVERINO – Más suerte tiene el difunto,

hermanos de almas,

pues ya no hará de regreso

la caminata.

HOMBRE I – Partamos que ya es de
noche,

hermanos de almas,

que el mejor sudario es,

noche cerrada.

ESCENA III

SEVERINO – Antes de salir de casa

aprendí la letanía

³⁰⁶ En IIE.PO este texto es dicho por el Hombre II. Sin embargo, por la naturaleza grave del fragmento que se canta a continuación, se prefiere la lección de CNM.PO y GS.PV, donde primero habla el Hombre I y canta el Hombre II.

de los pueblos que pasar

en mi bajada debía.

Sé que hay muchos pueblos grandes,

ciudades con nombradía,

sé que hay simples caseríos,

sé que hay villas pequeñas.

Todas formando un rosario

que la carretera enhila.

Pensé que siguiendo el río

errar jamás yo podría:

Es el camino más cierto,

de todos el mejor guía.³⁰⁷

Mas, ¿cómo seguirlo ahora

que su corriente termina?

No deseo enmarañar³⁰⁸

el hilo que me encamina,

ni que se enrede en el pelo

hirsuto de esta «caatinga».³⁰⁹

Tengo que saber ahora

cuál será la buena vía

entre esas que desplegadas

³⁰⁷ En CNM.Lib y GS.PV: de todos la mejor guía.

³⁰⁸ En CNM.Lib, GS.PV e IIE.PV: *Yo no quiero enmarañar.*

³⁰⁹ En IIE.PO e IIE.PV se consigna «catinga». Me decanto por el lusismo «caatinga», puesto que el término castellano «catinga» se usa para denominar un estereotipo racial hacia afrodescendientes, así como un olor desagradable de algunos animales y plantas.

frente a mí se multiplican.

Mas no veo almas aquí,
ni almas muertas ni vivas.

Sólo a lo lejos escucho
lo que salmodia diría.
¿Será novena de santo,
será alguna letanía?

Quién sabe si hasta una fiesta
o una danza no sería,
o una danza no sería.
Antes de salir de casa
aprendí la letanía
de los pueblos que pasar
en mi bajada debía.

Sé que hay muchos pueblos grandes,
ciudades con nombradía,
sé que hay simples caseríos,
sé que hay villas pequeñitas.
Todas formando un rosario
que la carretera enhila.

ESCENA IV

REZADOR – Finado Severino,
cuando pasares el Jordán
y los demonios te atajaren
preguntando qué es lo que llevas.

CORO – Diles³¹⁰ que llevas cera,
capucha y cordón,
más la Virgen de Concepción.

REZADOR – Finado Severino,
cuando pasares el Jordán
y los demonios te atajaren,
preguntando qué es lo que llevas.

CORO – Diles que llevas cera,
capucha y cordón,
más la Virgen de Concepción.

HOMBRE I – Diles que llevas tan sólo
cosas de nada:

hambre, sed y privaciones.

REZADOR – Finado Severino,
cuando pasares el Jordán
y los demonios te atajaren,
preguntando qué es lo que llevas.

CORO – Diles que llevas cera,
capucha y cordón,
más la Virgen de Concepción.

HOMBRE II – Diles que cosas de nada,
huecas, leves,
como el cajón que aún les debes.

REZADOR – Un responsorio diciendo

³¹⁰ En todas las fuentes se consigna *Dile*, sin embargo, si el sujeto son «los demonios», lo correcto es *Diles*.

que la hora es hora.

CORO – Reúne los cargadores
que el cuerpo quiere irse ahora.

REZADOR – Dos responsorio diciendo
que la hora es hora.

HOMBRE I – ...diciendo
que de plantar es la hora.

CORO – Reúne los cargadores
que el cuerpo quiere irse ahora.

HOMBRE II – ...la tierra
tómale la mano.

ESCENA V

SEVERINO – Desde que estoy
caminando

sólo muerte veo activa,

sólo muerte encontré,

y a veces hasta festiva.³¹¹

La muerte tiene encontrado
quien pensaba encontrar vida,
y aquello que no fue muerte
fue de vida severina.

La verdad que por un tiempo
parar aquí bien podría,
y reemprender el viaje

ya sin tener la fatiga.

¿O será que aquí cortando

la dura jornada mía,

ya no más podré seguir

nunca más en esta vida?

Mas eso después veré,
tiempo habrá para que decida.

Primero es preciso hallar
un trabajo de que viva.

Desde que estoy caminando

sólo muerte veo activa,

sólo muerte encontré,

y a veces hasta festiva.

La muerte tiene encontrado
quien pensaba encontrar vida,
y aquello que no fue muerte
fue de vida severina.

Esa mujer a la ventana;
es posible que pueda darme
razón de algún trabajo.³¹²

³¹¹ En CNM.Lib: a veces la vi festiva.

³¹² En CNM.PO, GS.PV y CNM.Lib: de trabajo he de saber/ si puede darme noticia.

ESCENA V

SEVERINO – Muy buenos días, señora,

que en esa ventana está.

¿Puede decir si es posible

algún trabajo encontrar?

MUJER – Trabajo aquí nunca falta

a quien sabe trabajar.

¿Lo que hacía el compadre

sobre la tierra de allá?

SEVERINO – Pues fui siempre labrador,

labrador de tierra mal.

No hay especie de tierra

que no pueda cultivar.³¹³

MUJER – Eso aquí nada adelanta,

poco existe que labrar.

Más dígame, forastero:

¿Sabe benditos rezar,

sabe cantar excelencias,

difuntos encomendar?

¿Sabe decir letanías,

sabe muertos enterrar?

SEVERINO – Ya velé muchos
difuntos,³¹⁴

es cosa siempre vulgar.

Mas nunca aprendí los rezos,

sé tan sólo acompañar.

MUJER – Pues si el compadre supiese

rezar o al menos cantar,

trabajáramos a medias,

que la parroquia bien da.

Sólo en el campo la muerte

compensa aquí cultivar.

ESCENA VII

SEVERINO – La tierra, bien me decían,

se hace más blanda y mullida,

cuanto más del litoral

el viaje se aproxima.

Ahora al final llegué

a esa tierra que decían.

Es la tierra más suave³¹⁵

para andar y para vista.

Los ríos que corren aquí

son ríos que no terminan.

Por todas partes hay hoyos,

cavando el agua trasmina.

³¹³ En CNM.Lib y GS.PV: que no sepa cultivar.

³¹⁴ En IIE.PO e IIE.PI: *Yo velé muchos difuntos*.
Como la palabra portuguesa es *Jà*, cuya

traducción es *Ya*, se prefiere esta palabra antes
que la otra.

³¹⁵ En CNM.Lib: Es una tierra más suave.

¿Mas, dónde andará la gente

que el cañaveral cultiva?

Sin duda que en esta tierra

tan fácil, mollar y rica,

no es preciso trabajar

todas las horas del día,

los días todos del mes,

los meses toda la vida.

Veo ahora son verdades

lo que pensé ser mentiras.

Quizás en aquella tierra

plantaré yo nueva vida.

Ahora al final llegué

a esa tierra que decían.

Es la tierra más suave

para andar y para vista.

Y ciertamente, ese cementerio

blanco en la verde colina,

muy raramente funciona

y pocos nichos abriga.

ESCENA VIII

SEPULTURERO I – Sí, dejo el sector de
indigentes,

que abarca toda esa gente

que el río invade en la pleamar

y que envenena en la baja mar.³¹⁶

SEPULTURERO II – Y la gente forastera

que de los montes nos llega.³¹⁷

SEPULTURERO I – Y que después de
llegar

no tiene más que esperar.

SEPULTURERO II – No pueden
continuar,

pues se topan con el mar.

SEPULTURERO I – No hallan dónde
trabajar

y mucho menos dónde morar.

SEPULTURERO II – Y de ese modo en
que están

no tendrán dónde se enterrar.

SEPULTURERO I – En verdad que sería
más rápido

y también mucho más barato,

que saltaran de cualquier puente

dentro del río y la muerte.

SEPULTURERO II – Y no precisaban
dinero,

ni tampoco sepulturero,

ni precisaban oraciones,

ni precisaban inscripciones.

AMBOS SEPULTUREROS – Y esos
pobres de allá arriba,

³¹⁶ En CNM.Lib: Y envenena la baja mar.

³¹⁷ En CNM.Lib: que de los “sertones” llega.

encuentran sólo llegando,
cementeros esperando.

ESCENA IX

SEVERINO – Nunca esperé mucha cosa,

digo a Vuestras Señorías.

Sabía que en el rosario

de ciudades y de villas,

que en las tierras que cortando

en esta bajada mía,

no sería diferente

la vida de cada día.

Y ahora descubro que

este viaje concluido,

sin saber, desde el «sertón»,

mi propio entierro seguía.

La solución es apremiar

la muerte a que se decida

y pedirle a este río

también venido de arriba,

que me haga aquel entierro

que el enterrador decía:

cajón mullido de lama,

mortaja blancuzca y líquida,

coronas de «baronesa»,

con muchas flores de «aninga»³¹⁸

y aquel acompañamiento

de agua que siempre desfila.

Nunca esperé mucha cosa

es preciso que repita.

ESCENA X

SEVERINO – Seor³¹⁹ José, el carpintero,

que habita este lodazal,

¿me sabe decir si el río

se puede aquí vadear?,

¿sabe decirme si es honda

esta agua gruesa y animal?

CARPINTERO – Severino, forastero,³²⁰

jamás lo crucé a nado.

Si la marea está alta

miro pasar muchos barcos,

barcazas y bastimentos,

³¹⁸ La «baronesa» es una flor acuática, también llamada jacinto, aguapey o lirio de agua. Aninga es una flor nativa del Amazonas.

³¹⁹ En IIE.PO, IIE.PV en esta escena el apelativo por el cual se nombra a José es el lusismo *Seu*. Se prefiere el arcaísmo castellano *Seor*, que es la traducción más exacta de *Seu*.

³²⁰ En GS.PV y CNM.Lib Seor José identifica a Severino con el mote de «forastero». En IIE.PO la denominación cambia en cada una de las respuestas: «caminante», «forastero» y lusismo «retirante». En esta edición se prefiere la lección de GS.PV, «forastero».

muchos de grande calado.
SEVERINO – Seor José, el carpintero,
para cubrir cuerpo de hombre
no es preciso mucha agua,
basta que llegue al abdomen,
basta que tenga hondura
igual a quien nada come.

CARPINTERO – Severino, forastero,
pues no sé lo que le cuente.
Siempre que cruzo este río
he de hacerlo por el puente.
Y los vacíos del estómago
se cruzan cuando se come.

SEVERINO – Seor José, el carpintero,
¿y cuándo puente no hay,
cuando los vanos del hambre
no los podemos cruzar,
cuando esos ríos sin agua
son grandes brazos de mar?

CARPINTERO – Severino, forastero,
tan buen amigo y buen mozo.
Sé que es miseria un mar largo,
y no es como cualquier pozo.
Mas sé que para cruzarla
cualquier esfuerzo no es poco.³²¹

³²¹ En CNM.Lib y GS.PV: vale bien cualquier esfuerzo.

ESCENA XI

MUJER – Compadre José, compadre,
que en la hierba estáis sentado,
conversando sin saber
que ya tu hijo ha llegado.³²²
Estás ahí conversando
en tu charla entretenida
sin saber que ya tu hijo³²³
de un salto se entró en la vida.
De un salto se entró en la vida
al dar su primer vagido
¡Y estás ahí conversando!³²⁴
Pues sabed que ya es nacido.

ESCENA XII

CORO – Todo el cielo y la tierra
le canten loor.
La marea fue por él
si esta noche no bajó.
La marea fue por él
si detuvo su motor.

³²² En CNM.Lib y GS.PV: ¿conversáis y no sabéis que vuestro hijo ha llegado?

³²³ En CNM.Lib y GS.PV: en vuestra prosa esparcida. ¿No sabéis que vuestro hijo...

³²⁴ En CNM.Lib y GS.PV: Y estáis ahí conversando.

La alhucema del sargazo,
ácida y desinfectante,
vino a barrer nuestras calles
enviada del mar distante.

La lengua seca de esponja
que tiene el viento terral,
vino a enjugar humedades,
del espeso lodazal.

Todo el cielo y la tierra
le canten loor.

La marea fue por él
si esta noche no bajó.

La marea fue por él
si detuvo su motor.

ESCENA XIII

HOMBRE I – La mi pobreza tal es
que no traigo presente grande:
para la madre cangrejuelos
pescados por esos mangles.
Mamando leche de fango
conservará nuestra sangre.

HOMBRE II – La mi pobreza tal es
que no tengo presente mayor.³²⁵

Este papel le daré
para le servir de cobertor.
Cubriéndose así de letras
va a ser doctor.

MUJER – La mi pobreza tal es
que nada puedo ofrendar,
la leche sólo, que tengo,
para mi hijo amamantar.
Aquí son todos hermanos
de leche, de lama, de mar.

MUJER, SEVERINO,³²⁶ HOMBRES I-II
– La mi pobreza tal es

MUJER – que grande cosa no traigo.

SEVERINO – que la mi ofrenda no es
rica.

HOMBRE I – que mejor presente no
tengo.

HOMBRE II – que poco tengo que
dar.³²⁷

ESCENA XIV

GITANA I – Atención pido, señores,
para esta breve lectura:
somos gitanas de Egipto,
leemos la suerte futura.

³²⁵ En CNM.Lib y GS.PV: que no tengo presente mejor.

³²⁶ En CNM.Lib, CNM.PO y GS.PV esta parte es un *partechino* femenino del coro.

³²⁷ En CNM.Lib y GS.PV: que poco le puedo dar.

Yo diré todas las cosas
que desde ya puedo ver:
la vida de este niño
acabado de nacer.
Aprenderá a gatear
por ahí, cual caracol;
aprenderá a caminar
al fango como lombriz.
Y a correr le enseñarán
los anfibios, cangrejuelos,
por lo que será anfibio
como gente de aquí mismo.

GITANA II – Atención pido, señores,
también para mi lectura:
También vengo del Egipto,
completaré la figura.
Otras cosas que estoy viendo
es necesario que diga;
con las cañas no estará³²⁸
pescando toda la vida.
No lo adivino en los mangles,
véolo dentro de una fábrica.
Si está negro no es de lama:
es de grasa de su máquina.³²⁹

ESCENA XV

HOMBRE – De su hermosura
yo vengo a decir:
Es un niño flaco,³³⁰
de mucho peso no es,
mas tiene el peso de hombre,
de obra de vientre de mujer.

HOMBRE – De su hermosura
dejadme que diga:
Es criatura pálida,
es criatura flaquita.
Mas tiene marca de hombre,
marca de humana oficina.

SEVERINO³³¹ – De su hermosura
dejadme que cante:
Es un niño flaco
como todos los de estos mangles,
mas la humana maquinaria
ya bate en él incesante.

TENORES – De su hermosura dejadme
que diga.
Es bello cual cocotero³³²
venciendo arena marina.

³²⁸ En CNM.Lib y GS.PV: con las nasas no estará.

³²⁹ En CNM.Lib y GS.Pv: es la grasa de su máquina.

³³⁰ En CNM.Lib y GS.PV: *es un niño magro.*

³³¹ En CNM.PO y GS.PV este es un *partechino* femenino del coro.

³³² En GS.PV: bello cual cocoteiro.

CONTRALTOS – Es tan bello como un
sí

en la sala negativa.

SOPRANOS – Bello por tener de nuevo

el frescor y la alegría;

con salud y vida nueva

la miseria termina.

CORO FINAL

Todo el cielo y la tierra

le canten loor.

La marea fue por él

si esta noche no bajó.

La marea fue por él

si detuvo su motor.

La alhucema del sargazo,

ácida y desinfectante,

vino a barrer nuestras calles

enviada del mar distante.

La lengua seca de esponja

que tiene el viento terral,

vino a enjugar humedades

del espeso lodazal.

Todo el cielo y la tierra

le canten loor.

La marea fue por él

si esta noche no bajó.

La marea fue por él

si detuvo su motor.

Criterios de transcripción y edición

En lo que respecta al texto literario se siguen los criterios establecidos en el apartado «Libreto». En esta edición crítica de la partitura se ha colocado el texto en portugués en la parte superior, en redondas, y debajo de esta, el texto en castellano, en cursivas.

Se ha normalizado la escritura de los tresillos: en las partituras se muestran como ligaduras y aquí con corchetes.

Se han normalizado las indicaciones de *Tempi*.

Las indicaciones metronómicas son las que aparecen en el manuscrito orquestal (IIE.PO). En caso de existir divergencias entre las diversas fuentes o anotaciones de diferente mano, como la del director Salvador Ochoa, éstas se consignan en este Aparato crítico.

Los recitados se transcriben en el compás donde comienzan, sin indicaciones de medida. Este criterio responde a la rareza y dificultad de medir un texto hablado, sin algún contenido musical con la cual compararlo, así como a la evidencia documental (anotaciones en IIE.PO e IIE.PI y grabación histórica). Tradicionalmente en la ópera nunca se han medido estos textos.³³³ Las versiones de estos pequeños recitados de las fuentes (IIE.PO, IIE.PV, GS.PV) pueden ser consultadas en el Aparato crítico.

Los compases con barra inclinada se escriben *in extenso*.

Para las percusiones sin afinación se moderniza la escritura con una pauta a dos líneas y para las percusiones afinadas con un pentagrama normal.

Los pedales del Arpa se consignan en la Partitura orquestal.

Aunque en IIE.PO las indicaciones de dinámica fueron escritas entre los pentagramas por grupos orquestales (maderas, metales, etc.), aquí se ha optado por igualarlas.

Cuando existen algunas dudas sobre lo escrito en la IIE.PO, se comparan las diversas fuentes (IIE.PV, IIE.PI, GS.PV y CNM.PO), anotando las divergencias en el aparato crítico, entre ellas incluyo anotaciones a mano de Salvador Ochoa, quien dirigió la ópera en diversas ocasiones. Las elecciones del editor, en estos casos, se indican entre corchetes, paréntesis o líneas punteadas.

³³³ Esta forma de edición de un texto solamente hablado es la convencional en óperas cuando un personaje recita algún texto. Un claro ejemplo de ello es el recitado *Teneste la promessa...* de *La traviata* de G. Verdi, en la cual, si bien hay música debajo, el recitado no es medido en ningún momento, pues la palabra se asocia más con una emoción que con una cuestión puramente musical.

En el Aparato crítico se consignan todas las modificaciones que se llevaron a cabo en la edición de la partitura. No se anotan las divergencias entre las partichelas (IIE.PI) e IIE.PO, a menos que incidan en la edición de la partitura.

Aparato crítico

c. 1, se respeta la indicación metronómica en la primera escena (es $\text{♩}=54$), aunque hay una anotación de Salvador Ochoa que indica $\text{♩}=60$ y la grabación de 1961 tiene un metrónomo aún más acelerado.

c. 1, no se consigna la anotación de Ochoa en IIE.PO «Entra Severino, se hinca y *se ataca* [¿?】».

c. 10-14, Vln.II, en IIE.PO se escribe un armónico abierto entre paréntesis. Normalizo en este caso la escritura.

c. 11, Vln.II, no se consigna en IIE.PO porque al cambiar de hoja el copista omite escribirlo. En cambio, tanto CNM.PO como IIE.PI sí lo tienen. Aquí lo coloco entre corchetes.

c. 30, Vlc, agrego el punto de *stacatto* de los Cb en esta nota; lo consigno entre corchetes.

c. 31-33, Cb, igualo el fraseo al del Vlc, ya que sus motivos, aunque difieren en algunas notas, siguen el mismo comportamiento.

c. 34, Vln.I, normalizo la notación del armónico abierto.

c. 49-50, Crn.I, en IIE.PO no se escribe la ligadura, con lo cual la nota de este compás sería un mi^{\sharp} . La partichela corrige ese error, haciendo de esa nota un mi^{\flat} . La coloco entre paréntesis

c. 51, Arp, en IIE.PO aparece escrito el pedal $re^{\sharp}+la^{\flat}$. El pedal escrito en IIE.PI.Arp es $do^{\sharp}+la^{\flat}$. Como el primero no tiene sentido dentro de la armonía, se cambia por el consignado en la partichela. También falta en IIE.PO la octava en la primera nota (si^{\flat}) que sí se consigna en la partichela.



c. 52, Sev, en IIE.PV: *nel que se cha -*
nel que se lla -. Los *mi* de ese compás deben ser *b*, según IIE.PV, GS.PV y CNM.PO.

c. 53, Cel, este compás en IIE.PO tiene una segunda voz escrita en tinta azul. Opto aquí por escribir en la edición lo consignado en IIE.PI.Cel.

c. 54-56, Vln.I, IIE.PO no lo consigna, pero en IIE.PI.Vln.I se anota que estos compases deben ser tocados en *pizz.* por un solo Vln, sólo así tiene lógica las posteriores anotaciones de *arco* y *tutti*. Coloco las anotaciones entre corchetes.

c. 58, Sev, Recitado:

Co-mo en tão di-zer quem fa-la o-ra a Vos-sas Se-nho-ri-as? Ve-ja-mos:
¿Có-mo pues de-cir quién ha bla a las Vues-tras Se-ño-rí-as? Ve-a-mos:

c. 69, Crn.I, en IIE.PO no se consigna nada en este compás, sin embargo en IIE.PI.Crn.I se corrige el error. Coloco las notas entre corchetes.

cc. 81-83 Vla, Vlc y Cb tienen el mismo movimiento, aunque las indicaciones de dinámica se apuntan sólo en la viola. He optado por igualarlas.

c. 85-88, Crn.II, igualo la dinámica y el fraseo a las del Crn.I.

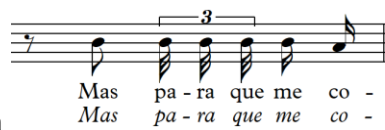
cc. 85, 90, Perc, en IIE.PI.Perc.I se anota que estas notas son hechas por Bells en lugar del Glck que consigna IIE.PO. Se toma por buena lo escrito en IIE.PO.

c. 89, Vla, en IIE.PI.Vla el intérprete escribe a lápiz *b* en la segunda y tercera nota de la voz

superior. La falsa relación se da con el Cb que en este compás comienza su motivo descendente con *lab*, sin embargo, como Vla dobla a Sev y a Vlc la lección de IIE.PO es correcta.

c. 91, Vln.I, en IIE.PO no se escribe la indicación *arco* sino hasta el siguiente compás. Sin embargo, el motivo ligado sólo puede ser tocado con *arco*, como bien lo consigna IIE.PI.Vln.I. Se da por correcta la lección de la partichela y se anota en la edición entre corchetes.

cc. 97-98, Ob, en IIE.PO y en IIE.PI.Ob se consigna que en ambos compases los *fa* deben tener la alteración #, sin embargo, tanto en CNM.PO como en las partituras vocales estos son repetición de los cc. 14 y 15 y posteriormente vuelven a aparecer en los cc. 238-239 con el motivo con *fa*♭. Opto aquí por dar esta lección de IIE.PO como errónea y adoptar el ♭ en estos compases.



c. 104, Sev, en IIE.PO el copista anota

cc. 104-105, Perc, estos compases no aparecen en IIE.PO, pero sí se consignan en CNM.PO y en IIE.PI.Perc.I. Se da por buena la lección de la partichela, consignándose los compases entre corchetes.

c. 108, Perc.I, en IIE.PO no se indica el instrumento que debe tocar en este compás, sin embargo, según IIE.PI.Perc.I es la G.C. Lo anoto entre corchetes.



cc. 112-113, Fg, en IIE.PI.Fg se consigna

Adopto este fraseo, pero escribiéndolo con ligaduras punteadas.

c. 123, Vln.I-II, el copista de IIE.PO no anota *do*♭. A favor de ello, Ob, Fl y Cl.I-II insisten en el ♭ y en IIE.PI.Vln.I sí existe la indicación. Tomo por correcta lo anotado en las partichelas, pero en la edición lo consigno entre paréntesis.

c. 134. IIE.PV tiene la indicación escénica «Entran 2 hombres con difunto del lado izquierdo».

cc. 138-139, Fg, en IIE.PO no se consigna, pero en IIE.PI.Fg hay una ligadura entre ambos compases. En este caso tomo por buena la lección de la partichela, consignándola con líneas punteadas.

c. 140, la Escena II, en IIE.PO carece de indicación metronómica, pero existe una anotación de Ochoa, que es ♩=84.

cc. 140-141, Fg, en CNM.PO e IIE.PI.Fg se consigna que en estos compases las notas deben tener *staccatti*. Adopto los signos de *staccatto*, escribiéndolos entre corchetes.

c. 142-1433, Vlc, en IIE.PO Ochoa escribió a lápiz un # en la voz superior del *divisi*. En IIE.PI.Vlc se corrige también a lápiz el error del copista. Lo consigno entre paréntesis.

c. 150, Vln.I-II, ninguna de las fuentes posee indicación de retorno a *arco*. El error de copista fue resarcido por los intérpretes que lo anotaron en sus partichelas. En esta edición opto por escribir la indicación entre corchetes.

c. 150, Perc.II, en IIE.PO falta la indicación de instrumento. Según IIE.PI.Perc.II, es el Tamburo. Lo adopto en la edición, consignándolo entre corchetes.

c. 152, Tpt.I, por semejanza a los *Homens*-Hombres, el *si* debe ser #. El error se corrige en IIE.PI.Tpt.I. Lo consigno entre paréntesis.

c. 177, Crn.I-II, por similitud con c.172 el motivo debe estar ligado. Lo transcribo con líneas punteadas.

c. 180, Perc.I, en IIE.PO en este compás el copista escribe un signo de repetición. En IIE.PI.Perc.II (las notas aparecen en esta partichela) el copista escribió que sólo continúa el motivo de la G.c. con silencio del Tamburo. Adopto esta lección de la partichela, consignándola entre corchetes.

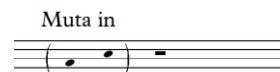
c. 183, Sev. Ochoa escribe en la parte de canto un *P súbito*.

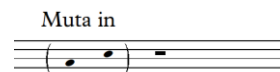
c. 183, Tbn, IIE.PO no lo consigna, sin embargo, a partir de este compás la sordina se retira, según indicación hecha en IIE.PI.Tbn. En esta edición lo consigno entre corchetes.

c. 188, Tbn, por semejanza con los compases anteriores se añade un regulador a *dim*.


c. 188-192 Timb, en IIE.PO el copista olvida escribir la nueva indicación del trémolo. La escribo entre corchetes.

c. 198, Crn.II, en IIE.PO el *fa* de este compás es \flat , sin embargo, por correspondencia con el c. 204, debe ser \sharp . En IIE.PI.Crn.II sí se consigna \sharp . En esta edición lo escribo entre paréntesis.



c. 205, Timb, en IIE.PO se consigna como cambio de afinación , sin embargo, las notas correctas son *si-mi* como en la edición se consigna.



c. 214, Cl.I. En IIE.PO se puede leer , sin embargo en IIE.PI.Cl.I se consigna lo que en esta edición, con el primer *fa* \flat para formar así el movimiento cromático que el autor quería. Consigno el \flat entre paréntesis.

c. 217, Tpt, en IIE.PO falta indicación *unísono* o *divisi*. Según IIE.PI.Tpt.II, que en esos compases tiene silencio, debe tocar sólo la Tpt.I. Lo anoto con las plicas hacia arriba.

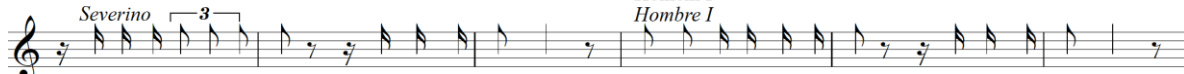
c. 227, Vln.II, en IIE.PO no se escribe, sin embargo el *do* debe ser \flat , para no hacer disonancia con Sev y Cl.I. A favor de ello aparece la evidencia en IIE.PI.Vln.II y CNM.PO. Lo anoto en la edición entre paréntesis.

c. 230-231, Cb, igualo la ligadura de fraseo a la del Vlc. Lo consigno con ligaduras punteadas.

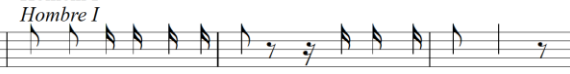
c. 236, Vlc, Cb, en IIE.PO aparece un compás de silencio en ambos instrumentos. Sin embargo, en IIE.PI.Vlc-Cb sí aparece la nota sol ligada al compás anterior. Adopto la lección de las partichelas, consignándola en la edición entre corchetes.

c. 237, recitado en IIE.PV y GS.PV.

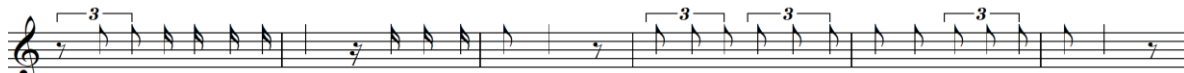
Severino
Severino



Homem I
Hombre I



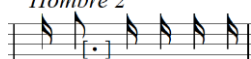
E po-de-rei a - ju - dar, ir-mãos das al - mas? Bem que po-de au - xi - liar, ir-mão das al - mas.
 ¿Y po-dré a - yu - dar, — her - ma - nos de al - mas? Bien que po-drí-a au - xi - liar, her - ma - no de al - mas.



E vo-ce po-de vol - tar ir-mão das al - mas, po - de vol-tar d'a-qui mes-mo pa - ra sua ca - sa.
 Y ya tu pue-des vol - ver, her - ma - no de al - mas, pue - des vol - ver de a - qui mis - mo pa - ra tu ca - sa.

IIE.PO se diferencia en que el texto se anota aparte y en la entrada del *Homem* se lee

Homem 2º
Hombre 2º



. En GS.PV este texto es recitado por el Hombre I y la siguiente intervención cantada es interpretada por el Hombre II, como se ha adoptado en esta edición.

c. 243, Cb, igualo la dinámica a la de los demás instrumentos (**P**), consignándola entre corchetes.

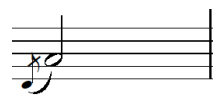
c. 264, recitado.

Homem I
Hombre I



Par-ta-mos en quan-to é noi-te ir-mão das al - mas, que é o me-lhor len-çon dos mor-tos noi-te fe - cha da.
 Par-ta-mos que ya es de no-che, her - ma - no de al - mas que é el me - jor su - da - rio es no che ce - rra - da.

c. 265, Escena III, Ochoa escribe antes de empezar este compás «(Pausa)».



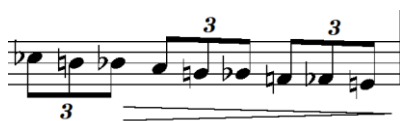
c. 268, Fg, en IIE.PI.Fg el copista escribió , sin embargo, en IIE.PO se escribe silencio. Por semejanza con el c. 348, repetición del aria, en esta edición lo consigno entre corchetes.

c. 272, Vla, en IIE.PO falta la indicación *arco*. La consigno entre corchetes.

c. 276, Vla, un error de copista en IIE.PO: si bien deja un espacio, se le olvida escribir la línea adicional en la apoyatura que, por otra parte, sí se consigna en IIE.PI.Vla. Lo escribo entre corchetes.



c. 278, Fg, en IIE.PO se consigna el siguiente fraseo . En CNM.PO e IIE.PI.Fg se anotan *staccati* en todas las notas. En esta edición transcribo lo que indica IIE.PO.



c. 281, Fag, en IIE.PO se lee . Como unos compases antes se ha presentado el mismo motivo, no hay duda de que éste es un error de copista. En el c.361 durante la repetición casi *da capo* del aria, se repite el mismo motivo, ya sin el *mi*^b inicial.



c. 284, Vlc y Cb. En IIE.PO se consigna para ambos instrumentos , sin embargo, según la repetición del c. 364 debe ser lo escrito en esta edición, un *la*^b en el último tiempo del compás. El motivo es también seguido por las notas iniciales del movimiento del Fg y también se corrige en las partichelas correspondientes. En esta edición lo apunto entre corchetes.

c. 287, Fg, en IIE.PO, no se consigna la ligadura en este compás, pero sí existe en IIE.PI.Fg y se repite en el c. 367. La añado con línea punteada.

c. 292, Crn.II, por semejanza entre motivos entre maderas, Fg y Cl.I-II junto con el Crn.I, agrego signo de *tenuto*.

cc. 311-312, Vln.I, en IIE.PI se puede leer un fraseo que en IIE.PO no se anota. Opto por escribirlo con ligadura punteada.



c. 322, Perc, en IIE.PO se anota , sin embargo, según IIE.PI.Cel debe ser un *si*^b. Se toma por correcta la lección de la partichela y la escribo entre paréntesis.

cc. 326, recitado:

Mas nao ve - jo al - mas a - qui, nem al - mas mor - tas nem vi - vas.
 Mas no veo al - mas a - qui, ni al - mas muer - tas ni vi - vas.

Ou - ço so - men - te a dis - tan - cia o que pa - re - ce can - to - ri - a.
 So - lo a lo le - jos es - cu - cho lo que sal - mo - dia di - ri - a.


cc. 326-328, Sev, en IIE.PO, c. 326, Ochoa anota, encerrando en un círculo el *parlato*: «Ojo» seguido de una línea que indica hasta c. 328.

c. 339, Vla. En IIE.PO estas notas están ligadas, sin embargo en IIE.PI.Vla no. Se toma por buena la lección de la partichela y no anoto la ligadura.

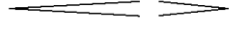
c.345, en IIE.PO, anotación de Ochoa «a 2».

c. 346, Arp, en este compás existen divergencias entre IIE.PI.Arp e IIE.PO. Mientras que

en la partitura orquestal se consigna , en la partichela se escribe

. En esta edición transcribo la lección de la partichela y la consigno entre corchetes.

c. 347, Arp, en IIE.PO el copista olvidó añadir el último silencio de ese compás. Se añadió con lápiz por el intérprete y lo añadido entre corchetes en la edición.

c. 357, Timb, en IIE.PO se lee **p** , sin embargo la nota parece ser un error de copista, ya que no es parte de la armonía. Por semejanza con el c.277, se cambia a *do*.

c. 361, Perc, en IIE.PO el copista no escribió la ligadura de la primera nota de la voz superior. La añadió en la edición con línea punteada.



c. 373, Cl.I, en IIE.PO se lee *p*, sin embargo, por semejanza con el compás 293, debe ser lo consignado en esta edición.


c. 373, Glck, las notas aparecen escritas en IIE.PI.Timb, pero indicando que es para Xil. Se respeta lo consignado en IIE.PO, es decir, para Glck.

c. 374. En IIE.PO la Escena IV carece de indicación metronómica. Ochoa anota $\text{♩} = 63$. También apunta en la parte de percusiones «4 ejecutantes?». También en esta escena, aunque la partitura no lo especifica, el coro ha sido siempre cantado por voces masculinas. Por otra parte, la línea de Xil no tiene armadura.

c. 374-381, 387-392, 400-403, 423-436, según la IIE.PO estos compases deben ser tocados por el Vibráfono, sin embargo, en la partichela de la percusión no se consignan aunque sí en la del arpa. Aquí se prefiere la lección de la partitura orquestal, puesto que la naturaleza de notas pedales en estos compases son más compatibles con el Vib que con el Arp. A favor de esta decisión también se debe advertir que, contrario a otras partes de IIE.PI.Arp, estos compases carecen de indicación de pedales, lo que reafirma la idea de que fueron un error del copista.

c. 375, Fl, en IIE.PO no se escribe el seisillo, pero sí en IIE.PI.Fl. Lo consigno entre corchetes.



c. 390, Fl, en IIE.PO se apunta . Se corrige el error del copista (al compás le faltaría un dieciseisavo) y consigno el silencio como de corchea.



c. 390, Cl.I, en IIE.PO se lee . Por semejanza con otros compases en esta escena (cc.377, 403, etc.) se adopta el modelo rítmico de los otros compases, es decir



. Consigno el motivo entre corchetes.

cc. 395-399, 408-412, 423-432, Hombre I y II. En IEE.PO las partes están escritas en la octava aguda del bajo, aunque sin clave, y un pentagrama por debajo de la parte de coro. En GS.PV e IIE.PV se encuentran escritos como voz segunda en clave de sol sin 8ª. En esta edición se propone, con base en la grabación y en la documentación donde siempre ha sido cantada por barítonos, escribirlas en clave de sol con la 8ª baja opcional, lo cual indica que puede ser cantada por voz grave, ya sea un tenor lírico o dramático, barítono o bajo o por los mismos intérpretes que cantan los primeros Hombres de la Escena II.

c. 403, Cl.I, en IIE.PO falta el último silencio de semicorchea. Lo agrego entre corchetes.

cc. 408-412, Vlc, Cb, en IIE.PO se obvian los \flat en las octavas. Aquí los consigno entre paréntesis.

c. 417, Ob, en IIE.PO no se liga esta nota con la siguiente. Debido a que Ob dobla a la Fl lo correcto sería mantenerla ligada. La consigno con líneas punteadas en esta edición.

c. 423, Vla, en IIE.PO no se anota una ligadura entre la nota de este compás y el siguiente. Siguiendo lo anotado por copista en IIE.PI.Vla, escribo una ligadura punteada.

c. 425, Vibr, en IIE.PO no se consigna el *re* \flat , necesario dentro de la armonía. El error se corrige por el copista en IIE.PI.Perc.II y en esta edición lo anoto entre paréntesis.



c. 433, Vla, en IIE.PO se lee *pp* . Sin embargo, al doblar la voz inferior del Vlc, debe ser *mi* \flat antes que #. Corrijo el error en la edición.

c. 442, Escena V, la indicación de tempo es $\text{♩}=60$. Por otra parte, existe divergencias en las diversas fuentes en cuanto a esta indicación metronómica: en IIE.PV y GS.PV se consigna $\text{♩}=60$ y en RM $\text{♩}=76$.

c. 442, en IIE.PO, anotación de Ochoa «a 4 movido».



c. 442, Cl.I, en IIE.PO se lee **p**, por semejanza con c.496 debe ser lo que anoto en la edición, con *si \flat* en lugar de *si \sharp* . A favor del *si \flat* (*lab*, nota real), debe referirse que así está escrito en CNM.PO, IIE.PV, GS.PV y RM.

c. 450, no se indica tiempo metronómico, sin embargo, Ochoa sí anota $\text{♩}=84$. Consigno esta medida entre corchetes.

c. 450, Vla, en IIE.PO e IIE.PI.Vla la indicación *pizz.* fue tachada por Ochoa y se escribió *arco* en su lugar. En el c. 504, repetición de éste no se añade la indicación *pizz.*, por lo que considero que es un error del copista y no la consigno.


cc. 458-459, Vla, añadido una ligadura punteada por igualdad de motivo con Vln.II.

cc. 460-465, en IIE.PO el primer compás usa acentos en todos los instrumentos, en los siguientes no. RM sí los lleva y se escuchan en la grabación histórica. Opto por ponerlos, pues creo que es un error obvio del copista el haberlos obviado.



c.460, Vlc, en IIE.PO se lee **f**. Para no hacer disonancia con los otros instrumentos que tocan la nota (Fg, Crn.I, Vln.II, Vla, Cb) debe ser *si \flat* , como aparece en la repetición del aria en c.513. En la edición lo corrijo y consigno esos bemoles entre paréntesis.



c. 463, Vln.II, en IIE.PO se consigna , sin embargo en la repetición del aria en el mismo lugar, c.517, es *lab*. Opto por consignar el *b* entre paréntesis en la edición.

c. 466, en CNM.PO, GS.PV, IIE.PV e incluso RM se anota «Andante moderato (come prima)» y dos compases después «Più mosso». IIE.PO no contiene ninguna anotación de cambio de tiempo por parte del copista, pero sí una de Ochoa, quien escribe «a 6 movido». Adopto en la edición las indicaciones de CNM.PO, IIE.PV y RM, escribiéndolas entre corchetes.


c. 475, Cl.II, igualo los signos de *tenuto* de las otras maderas en este instrumento, consignándolas entre corchetes.

c. 478, Cb, en IIE.PO falta la indicación de *arco*, omisión del copista. La consigno en la edición entre corchetes.

c. 485, en IIE.PO el copista omitió la indicación de cambio de tiempo a «Lento». La indicación sí aparece en GS.PV, CNM.PO, IIE.PI, IIE.PV. Ochoa anota «a 4/ Lento». Adopto esta indicación y la escribo entre paréntesis.


c. 488, misma situación que en c. 479, pero ahora la indicación es «Più mosso». Adopto esta indicación, pero la coloco entre paréntesis.



cc. 488-491, Fl, en IIE.PO se lee . Este motivo es un error del copista al realizar la partitura orquestal, ya que fue tomado del Cl. I, quien por ser instrumento transpositor se escribe una segunda arriba. Esta afirmación se ve corroborada al notar que en CNM.PO, p.80, ese motivo de trino era hecho sólo por el Cl.I y que en IIE.PV no existe esa disonancia. Lo escribo en la edición entre corchetes.

c. 496, en IIE.PO, anotación de Ochoa «a 4».




c. 499, Vla, en IIE.PIVla el copista escribió , sin embargo, por correspondencia con c. 445, el *re* debe ser \natural y no \flat .

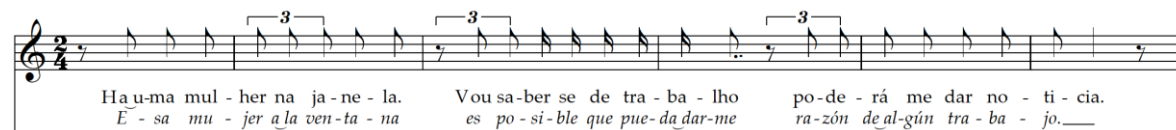
c. 502, Cl.I, en IIE.PO el copista olvida la ligadura en este compás. La escribo en la edición con líneas punteadas.

c. 515, Vla, en IIE.PO la escritura del copista no es muy clara y las notas de la voz superior parecen estar en medio de *la* y *sol*. Como este compás es repetición de c. 461 se toman las notas de ese compás y las escribo entre corchetes.



c. 516, Crn.I, en IIE.PO se consigna , sin embargo, por correspondencia con c. 462 debe ser lo que se escribí entre corchetes en esta edición.

521, recitativo en GS.PV y en IIE.PV:



Ha u-ma mul - her na ja - ne - la. Vou sa-ber se de tra - ba - lho po-de - rá me dar no - ti - cia.
 É - sa mu - jer a la ven - ta - na es po - si - ble que pue - da dar - me ra - zón de al - gún tra - ba - jo. —

En IIE.PO y CNM.PO se anota la siguiente variación métrica:



Ha u - na mul - her na ja - ne - la. Vou sa-ber se de tra -
 E - sa mu - jer a la ven - ta - na es po - si - ble que pue -

c. 522, Escena VI, en IIE.PO no se consigna indicación metronómica. En CNM.PO, GS.PV y IIE.PV se puede leer para toda esta escena un medida de $\text{♩} = 72$ o $\text{♩} = 72$. La consigno entre corchetes en la edición.

cc. 526-527, Vlc, el motivo de estos dos compases consiste en la interacción de una disonancia, *sol-sol#*. Mientras que Vlni y Tpt tienen un movimiento melódico que incluye el *sol#*, el Vlc hace un movimiento ascendente en *pizzicatti* que incluye el *sol#*. Si bien 526 deja claro esta disonancia, 527 tiene una anotación a lápiz, tal vez de Ochoa, que la pone en duda. Según IIE.PI.Vlc ambos compases deben ser iguales, como escribo en la edición.

c. 533, Vlc, no se indica en la partitura orquestal o la partichela, sin embargo, creo que la indicación *arco* que aparece en este compás en Cb debe igual aplicarse a los Vlc. La indico entre corchetes y se conserva la que está en IIE.PO. Por otra parte CNM.PO, en esta sección, indica *sempre arco*.

c. 544, Vlc, en IIE.PO la indicación *arco* del copista aparece tachada y se coloca con lápiz *pizz.*, como en las demás cuerdas.


c. 557, en IIE.PO, anotación de Ochoa «a 6».

c. 558, Fg, en IIE.PI.Fg las notas de este compás llevan signos de *tenuto*. Adopto en la edición estos signos, pero los escribo entre corchetes.

c. 576, en IIE.PO Ochoa anota a lápiz un calderón sobre el *gliss.* del arpa. Lo agrego en la edición entre corchetes.

c. 577, en IIE.PO, anotación de Ochoa «deciso».

c. 579, Cl.II, aunque el copista de IIE.PO no lo consigna, la nota *mi* (nota real *re*) de este compás debe ser \sharp , como la Vla. La alteración sí aparece en IIE.PI.Cl.II. La anoto en la edición entre paréntesis.

cc. 581-582, Crn.I, en IIE.PO se apunta , *re* (nota real *sol*). Para «empastar» con la armonía debería ser un *do* (nota real *fa*). El error se corrigió en IIE.PI.Crn.I y en la edición la anoto entre corchetes.

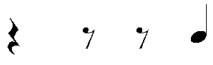
c. 582, Tpt.I-II, Tbn, el copista de IIE.PO no escribe las notas de este compás, sin embargo sí aparecen en las partichelas correspondientes. Se toma por buena la lección de IIE.PI.Tpt.I-II-Tbn y consigno las notas entre corchetes.

c. 583, en IIE.PO se observa la anotación de Ochoa « Φ ». No se apunta indicación metronómica, sin embargo, en CNM.PO, GS.PV y IIE.PV se anota \downarrow . =63. Se consigna ésta última entre corchetes.

cc. 583-584, Cl.I, por semejanza con el movimiento de las demás maderas (Fl y Ob) éste motivo debe ir ligado. Agrego una ligadura punteada.

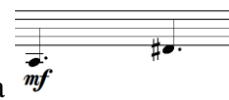


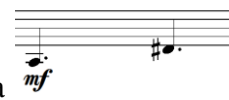
c. 583, Crn.II, en IIE.PO el copista se equivoca y escribe

un silencio de corchea. Aunque el copista de IIE.PI.Crn.II comete el mismo error, el intérprete anotó el ritmo de la siguiente forma . En esta edición opto por seguir el ritmo anotado por el intérprete, añadiendo el silencio faltante entre corchetes.



c. 592, Cl.II, en IIE.PO se anota . Añado el silencio faltante entre corchetes.

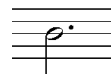


cc. 592, 635, Crn.II, en ambos compases el copista de IIE.PO consigna , sin embargo por el motivo de Severino, que incluye esa nota del Crn.II, el segundo tiempo de este compás debe ser antes ♮ que ♯. Esta afirmación se apoya también en la anotación hecha por el intérprete en IIE.PI.Crn.II, que apunta el ♮ a lápiz y consigno el accidente entre paréntesis.

c. 593, Crn.I-II, en IIE.PO el copista se equivoca y consigna en este compás para el Crn.I



y silencio para el Crn.II. En IIE.PI.Crn.I se lee



y el *do*♯ se escribe para

el Crn.II. Más adelante, en la repetición de esta parte del aria, c.636, se escribe el *si* en Crn.I y el *do*♯ en Crn.II. La lección de la séptima entre Crn.I-II en ambos compases aparece en CNM.PO. Adopto en esta edición consignándose entre corchetes el intervalo de séptima entre ambos cornos en este compás.

c. 595, Sev, este compás en IIE.PO aparece tachado y reescrito varias veces, al final queda escrito un *la*♯, sin embargo, Ochoa coloca un ♮ sobre esa misma nota. Como este *la*♮ aparece

en CNM.OP, GS.PV e IIE.PV, se toma por errónea la lección de la IIE.PO, consignándose el ♯ entre paréntesis.



c. 596 y 639, Sev, en la mayoría de las fuentes aparece *te-rra bem mais do - ce* / *tie-rra más su - a - ve* , sin embargo



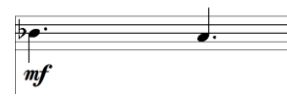
como hispanoparlante la silabación es más natural de esta forma *te-rra bem mais do - ce* / *tie-rra más sua - ve* . Sin embargo, en esta edición consigno lo indicado en IIE.PO.

c. 597, en IIE.PO, anotación de Ochoa «*PP* subdividido en 4».

c. 597, Crn.I-II, en IIE.PO el copista se equivoca y consigna para Crn.II un compás de



silencio y para Crn.II *mf* . Sin embargo en las partichelas se observa que el



motivo anterior era para el Crn.II y el Crn.I tiene escrito lo siguiente *mf* . Apoyado en la presencia de ambas notas en CNM.PO se da por buena la lección de las partichelas y las consigno en la edición entre corchetes.



c. 600, Arp, el copista de IIE.PO consigna *mf* , sin embargo en IIE.PI.Arp se



escribe *mf* . Como el mismo motivo se repite en los siguientes compases en IIE.PO, ya con el inicio en *dob*, doy preferencia en este compás a la lección de IIE.PI.Arp y lo consigno entre corchetes.

c. 602, Cel, en IIE.PO, el copista olvida escribir los últimos dos signos de #



Como el motivo melódico es

idéntico al del compás anterior, no cabe duda del error de copista. En la edición consigno ambos # entre paréntesis.

c. 610, en IIE.PO, anotación de Ochoa «a 2».

c. 612, recitado:

Mas on-de an-da-rá a gen-te que es-te ca-na-viais cul - ti- va?
 ¿Más don-de an-da-rá la gen-te que el ca-ña-ve - ral cul - ti- va?

c. 616, Vln.I, en IIE.PO se consigna



. Se corrige el error en la edición, consignando el silencio entre corchetes.

c. 618-622, Vlc, Cb, al copista le faltó la indicación *pizz.* Ochoa la escribe a lápiz. La consigno entre corchetes en la edición.

cc. 619, 621, Crn.I, tanto IIE.PI.Crn.I como CNM.PO escriben en estos compases la indicación técnica *gliss.* El Tbn, en IIE.PO, tiene igual indicación. Adopto esta *gliss.*, pero lo coloco entre paréntesis.

c. 622, Perc.I, tanto en IIE.PO como IIE.PI.Perc.I-II, falta la indicación del instrumento que hace el instrumento escrito con plicas hacia abajo. La transcribo y adapto para la G.C., ya que unos compases antes hacía ese mismo ritmo.

sa - be se nes - ta te - rra
 - zás en a - que - lla tie - rra

c. 632, Sev, en CNM.PO y GS.PV se consigna

. Lo correcto es lo

que transcribo en esta edición.

c. 640, Ob, en IIE.PO faltan las notas de este compás, que sí se consignan en IIE.PI.Ob. Las transcribo entre corchetes.

c. 645, recitado:

E cer - to ê - sse ce - mi - te - rio bran - co na, ver - de co - li - na
 Y cier - ta - men - te ese ce - men - te - rio blan - co en la ver - de co - li - na
 ra - ra - men - te fun - ci - o - na. e pou - cas co - vas a - bri - ga.
 muy ra - ra - men - te fun - cio - na y po - cos ni - chos a - bri - ga.

c. 646. Escena VIII, IIE.PO carece de indicación metronómica. Se consigna, entre corchetes, la de Ochoa.

p

c. 647, Fl, en IIE.PO se lee *p*, sin embargo el último *mi* del motivo debe ser un *re*#, según la semejanza con lo escrito para los Vln.I-II. Adopto el *re*#, escribiéndolo entre paréntesis.

c. 655, en IIE.PO, anotación de Ochoa «*F* noble».

c. 662-665, Vla, en IIE.PO el ritmo de estos compases es de dos negras cada uno. En IIE.PI.Vla el ritmo es de octavos. Tomo por buena la lección de la partichela y la consigno entre corchetes.

c. 682, tanto en IIE.PO como en CNM.PO hay una anotación a lápiz «Meno mosso». La consigno entre corchetes en la edición.

c. 683, Vln.I, en IIE.PO el copista se olvida de añadir el *b*. Lo escribo entre paréntesis en la edición.

c. 687, en CNM.PO e IIE.PO aparece la anotación a lápiz por parte de Ochoa «rall. y dim.». Las anoto entre corchetes.

c. 694, en IIE.PO Ochoa tacha la dinámica «*P*» y anota con lápiz «*F* cuerda». Si bien la grabación histórica tiene como dinámica un «*MF*», en esta edición se anota la dinámica del compositor. Cabe tener en cuenta que el director podría escoger el «*F*» de Ochoa para darle a los cantantes, en una parte tirante de su registro, una oportunidad de cantar más plenamente.


c. 694, en IIE.PO Ochoa anota «Pleno» en la parte de canto.

c. 700, en IIE.PO, anotación de Ochoa «rall. Dim.». La anoto entre corchetes en la edición.

c. 702, en IIE.PO, anotación de Ochoa «trombón».

cc. 703-704, Fg, el copista de IIE.PO no escribe estos compases, sin embargo su inclusión se presenta en CNM.PO e IIE.PI.Fg. Tomo por buena esta lección de la partichela, pero la consigno entre corchetes.



cc. 717-718, Crn.II, en IIE.PO el copista anota , sin embargo, tanto CNM.PO como las demás fuentes consignan lo que apunto en esta edición, con la primera nota con puntillo. Consigno estos compases entre corchetes.

c. 734, Vln.II, en IIE.PO no se consigna la indicación de *divisi*, pero debe estar en este compás, pues es imposible para un solo instrumentista tocar ambas notas al mismo tiempo. La consigno entre corchetes.

c. 749, Cl.II, el copista de IIE.PO no lo consigna, pero por semejanza con el motivo del c. 719, el segundo *la* de este motivo debe ser \flat . Lo escribo en la edición entre paréntesis.

cc. 757-758, Cl.I, Cl.II y Fg, el copista de IIE.PO no anota ligaduras en el último cuarto del c. 757. Las anoto con líneas punteadas.

c. 759, en IIE.PO, anotación de Ochoa en IIE.PO, «Última vez».

c. 765, Escena X, carece de indicación de metrónomo. Se consigna entre corchetes la de Ochoa, $\text{♩}=60$, que aparece igual en CNM.OP, IIE.PV y GS.PV.

c. 765, en IIE.PO Ochoa anota dibuja un calderón sobre la parte del Vlc y Sev.

c. 765, Ob, Fag, en IIE.PO Ochoa tacha las notas en ambos instrumentos en ese compás, aunque están ligadas al compás anterior. En la grabación histórica Jorge Delezé hace una pausa entre ambas escenas y luego continúa con ambos instrumentos junto con Vlc. En esta edición sigo lo escrito en IIE.PO sin las intervenciones de Ochoa.


c. 765, Sev, en IIE.PO se usa el lusismo *Seu* (Señor), en lugar del arcaísmo *Seor*, que por otra parte está presente en los libretos (CNM.Lib, Arxiu.Lib) y en CNM.PO y GS.PV. En esta edición me decanto por el arcaísmo.

c. 773, Crn.I, en IIE.PO el copista no consigna el # en este compás. La alteración debe ir por semejanza con c. 802. En la edición se escribe entre paréntesis.

cc. 778-790, 807-816, Vlc, Cb, en estos compases se indica *pizz.* a lápiz en ambas partichelas, en GS.PV y en IIE.PO. Al parecer la idea de esto surgió de Ochoa y así fue interpretado. Se deja a criterio del director el adoptar o no esta interpretación. Las transcribo entre corchetes.

cc. 778, 807, 833, los copistas de CNM.PO, GS.PV e IIE.PV escribieron en estos compases una anotación de cambio de tiempo que no se transmite a IIE.PO, «Più mosso». En esta edición la consigno entre corchetes.



c. 791, Vln.II, error del copista de IIE.PO, donde se escribe , sin embargo, como Vln.II está doblando al Cl.I, que tiene escrito un \sharp , que corresponde en notas reales a \flat , este *mi* debe ser \flat . La insistencia en el *mi* continúa en otros instrumentos que están al mismo tiempo. También en la repetición de este motivo en el c. 818, este *mi* es \flat , se opta por transcribirlo entre paréntesis.

c. 792, Tbn, en IIE.PO el copista no escribe la indicación de quitar la sordina, sin embargo en IIE.PI.Tbn se anota por parte del intérprete. Opto por escribirla entre corchetes.

cc. 794, 820, mismo caso del c. 778, pero la indicación es «Moderato». En la grabación histórica sí se escuchan cambios en las intervenciones del *Carpina-Carpintero*. Queda a decisión del intérprete el hacerlas. Las transcribo entre corchetes.

c. 812, Fg, el copista de IIE.PI.Fg escribe una ligadura entre los últimos octavos del compás. Doy por buena esta lección de la partichela, debido a la similitud del motivo con el de los Crn.I-II, pero la escribo con línea punteada.

c. 826, Arp, en IIE.PO el copista no escribe los pedales para esta parte. Transcribo los escritos en IIE.PI.Arp entre corchetes.

c. 831, Crn.I, en IIE.PO la última nota es una $s\sharp$, nota que sería una disonancia con el Crn.II que tiene escrito $s\flat$ y con los demás instrumentos. Adopto el \flat para este compás, añadiéndolo entre paréntesis.

c. 833, en IIE.PO, anotación de Ochoa «Bajos legato».

c. 834-835, Carpintero, en IIE.PO se tacha el término luso «retirante» y se coloca a lápiz «forastero». Opto por consignar forastero, como en la edición del libreto.

c. 837-838, Tbn, el copista de IIE.PO comienza el compás con una ligadura de fraseo igual que la de los Cb y Vlc, pero al cambiar de página en la partitura no la escribe. Igualo el fraseo al de los instrumentos mencionados, consignándolo con líneas puntadas.

c. 848, Escena XI carece de indicación metronómica. Se consigna entre corchetes la de Ochoa.

c. 848, en IIE.PO, anotación de Ochoa « ϕ ».

c. 848-855, Vlc, Cb, el copista de IIE.PI.Vlc-Cb anota estos compases entre barras de repetición en y el ritmo que se escribe es el siguiente



. Esta

escritura hace coincidir en estos compases el ritmo de la sección de cuerdas, que en IIE.PO se anota diferente. Adopto la lección de las partichelas como correcta, pero consigno esta sección de ambos instrumentos entre corchetes.



c. 850, Vln.II, el copista de IIE.PO se equivoca y consigna Sin embargo, como la voz inferior de este instrumento está doblando al Cl.II, debe ser *re*, no *mi*. También Crn.II tiene esta nota, *la* (*re* nota real).

c. 857, en IIE.PO, anotación de Ochoa « ϕ ».

c. 872, anacrusa al c. 873, según las lecciones de CNM.PO, GS.PV, IIE.PV, las partichelas de IIE.PI (primero Ob, Fg, Tpt.I y luego los demás instrumentos) e incluso una anotación a lápiz de Ochoa, en la anacrusa al c. 873 debe existir un cambio de tempo a «Più vivo», que sin embargo el copista de IIE.PO no consigna. Opto por colocar la indicación entre corchetes en la edición.

c. 875, Fl, el copista de IIE.PO no escribe esta anacrusa, sin embargo existen al menos, cuatro diferentes fuentes que sí la consignan (IIE.PI.Fl, IIE.PV, GS.PV y CNM.PO). A favor de la inclusión de esta nota, en los compases anteriores (anacrusa al 873) comienza un motivo imitativo con Ob y Tpt, cuya respuesta por parte de la flauta no estaría completa sin esta anacrusa. Opto por consignarla entre corchetes.

c. 878, Tpt.I, el copista de IIE.PO olvida escribir la indicación *senza sord* que sí aparece en IIE.PI.Tpt.I. En esta edición la escribo entre corchetes.




c. 878, Vla, en IIE.PO el copista escribe , la lección igual se repite en IIE.PI.Vla, sin embargo, Vla está doblando a Vlc desde c. 877 y continúa haciéndolo hasta c. 889, por lo que el *la* de Vla sería una diferencia grande entre ambos. Opto por doblar íntegramente a Vlc y coloco entre corchetes la nota diferente.

cc. 883-905, IIE.PO, estos compases no se consignan en CNM.PO, GS.PV, ni en la grabación documental y constituyen una de las diferencias esenciales entre la versión primigenia y la revisada de la ópera.





c. 883, Crn.I, en IIE.PO el copista anota , sin embargo, se prefiere la lección de IIE.PI.Crn.I ya que el motivo está a la 8ª con Crn.II. Lo transcribo entre corchetes.

c. 883, Tpt.I-II, el copista de IIE.PO escribe , es decir, escrito sólo para la Tpt.I. En esta edición propongo que Tpt.I-II toquen las notas al mismo tiempo. Lo consigno entre corchetes.

c. 896, en IIE.PO, anotación de Ochoa: «Forte violas».


cc. 900-901, Tpt.II, en IIE.PO no se anota, pero según IIE.PI.Tpt.II estas notas son hechas sólo por éste instrumento. Lo consigno con plicas hacia abajo entre corchetes.

c. 902, Vln.I-II, en IIE.PO el copista escribe para Vln.I  y para Vln.II . Las partichelas (IIE.PI.Vln.I-II), por otra parte, tiene una mejor

distribución de las notas: para Vln.I  y para Vln.II . Adopto en la edición la lección de las partichelas, consignándola entre corchetes.


902, Vlc, en IIE.PO el copista no indicó *arco*, que debe ser repuesto en este compás. Lo escribo en la edición, consignándolo entre corchetes.

cc. 908-909, Tpt.I, el copista de IIE.PO no consigna *staccatti* en estos compases, sin embargo, si se toma en cuenta el comportamiento de los demás instrumentos, todas las notas de este instrumento deben tenerlo. Los consigno entre corchetes.

c. 908, Vln.II, en IIE.PO como IIE.PI.Vln.II el copista se equivoca y escribe . Sin embargo, por igualdad con Vla, Vlc, Cb y Fg, que tienen las


mismas notas, lo correcto debe ser: . Lo consigno entre corchetes.




c. 910, Fl, en IIE.PO el copista se equivoca y escribe , error obvio, pues si se siguiera esa métrica éste debía ser un compás de 7/8 y no de 6/8. Adopto en este compás el ritmo de los instrumentos que siguen un comportamiento similar al de la flauta (Ob, Fg, Tbn, Vla, Vlc, Cb), consignando el compás entre corchetes.

c. 911, en IIE.PO la Escena XIII no tiene ninguna indicación de metrónomo. Se consigna la anotada por Ochoa entre corchetes, que es ♩.=69.




c. 912, Crn.I, en IIE.PO el copista se equivoca y escribe . Por semejanza con 1091 (repetición de este coro en la ópera) y con testimonio a favor en



CNM.PO y en IIE.PI.Crn.I, cambio el motivo por , escribiendo la nota diferente entre corchetes.



noi-te não bai - xou. foi por
no-che no ba - jó, la ma .


c. 920, S, A, el copista de IIE.PO consigna por error . Como la melodía de soprano está doblada por Ob y Cl, así como por igualdad con c. 1099, y por evidencia de CNM.PO y GS.PV el motivo de la voz de soprano debe cantarse como





noi-te não bai - xou. Foi por
no-che no ba - jó. La ma .

se consigna en la edición:

c. 921, Crn.I, el copista de IIE.PO no escribe el # en la primera nota del compás. Como el instrumento está doblando al Fg y a los bajos del coro y, para que no tenga ninguna nota extraña a la melodía, la nota debe ser *fa#* (*si^b* en nota real). La corrijo consignando el accidente entre paréntesis

c. 930, Cl.I, el copista de IIE.PO consigna , sin embargo, por estar doblando a S y, por semejanza, con el compás 1109, el motivo del dosillo debe ser *si-sol* (*la-fa* en notas reales). Corrijo el error y lo consigno entre corchetes.

c. 933-935, Ob. En IIE,PO e IIE.PI.Ob se observa  y

. Sin embargo por igualdad a c. 1112 y c. 1114 el motivo a

interpretar debe ser  y .

Corrijo ambos compases, consignando entre corchetes las diferencias.

c. 938, Vln.I-II, al copista le faltó escribir la indicación de *arco*, como el compás es igual a c. 1117 se infiere dónde debe escribirse. Lo anoto entre corchetes en la edición.

c. 938, S, el copista de IIE.PO olvida escribir las notas en anacrusa al c. 939 del soprano (*si si*) en IIE.PO. Sin embargo, como el compás se repite en c. 1117 se intuye la omisión y también están presentes en las demás fuentes. Las escribo en la edición entre corchetes.

c. 938, en IIE.PO, anotación de Ochoa «ojo».

c. 944, Cnr.II, en IIE.PO el copista escribe , sin embargo

como hay un solo Cnr.II es imposible que ambas notas suenen al mismo tiempo. En

IIE.PI.Crn.II el copista indica . Adopto la solución de la

partichela y la consigno entre corchetes.

c. 945-966, en el pequeño dúo de Homems-*Hombres* y la intervención de la Mulher-*Mujer* en esta escena, el copista erra y no consigna el compás de amalgama de 6/8 y 2/4. En


GS.PV e IIE.PV sí lo escribe claramente. En la edición prefiero indicar la interacción entre el 6/8 y el 2/4 para más claridad hacia los intérpretes, consignándolo entre corchetes.

c. 947, Crn.I-II, en IIE.PO se consigna en c. 947, la indicación *sord.*, que es tachada por el intérprete de IIE.PI.Crn.I. Sin embargo, la indicación de *F* colocada entre Tpt y Crn me hace creer que el *sord.* es un error del copista, por lo tanto consigno entre corchetes los cambios a IIE.PO.

cc. 947, 951, Tpt.I-II, en IIE.PO el copista no escribe ninguna indicación de agógica, pero tanto en CNM.PO como IIE.PI.Tpt.I-II ambos compases llevan acentos. Adopto esta última lección, consignándola entre corchetes.

c. 950-953, Vla, aunque el copista de IIE.PO no escribió el ataque *tenuto con puntillo*, como está al unísono con Vlc, debe llevarlos. Consigno los signos entre corchetes.



c. 954, Vlc, en IIE.PO el copista se equivoca y consigna . Sin embargo, según el motivo de intervalos de 5^{as} paralelas que se presenta posteriormente, lo escrito




debió haber sido: . Adopto este cambio y lo consigno entre corchetes.

c. 962, Mulher-Mujer, tanto IIE.PO como CNM.PO consignan en este compás



te - nho pa - ra meu
ten - go pa - ra mi , sin embargo, en IIE.PO Ochoa encierra la última nota de este compás.



En GS.PV e IIE.PV anotan lo siguiente: . Si se toma en cuenta el motivo cantado por Homem I-Hombre I y Homem II-Hombre II unos compases antes, el motivo que se debe cantar es segundo, por el cual me decanto, consignando entre corchetes la nota diferente.



c. 962, Vln.II, el copista de IIE.PO escribe: *p* . Sin embargo, Vln.I tiene un *re#*. Opto por unificarlos y consigno el # de Vln.II entre paréntesis.

c. 964, Crn.I, en IIE.PO el copista se olvida de escribir *senza sord*. Lo añadido entre corchetes.

c. 964, Cb, el copista de IIE.PO comete un error y escribe un silencio en este compás, sin embargo en IIE.PI.Cb se escribe un *la*. Doy por correcta la versión de la partichela, pues esta nota aparece igual en CNM.PO y porque así la presencia de la disonancia que se presenta entre Crn.I-II se ve reforzada entre Cb y Vla. La consigno entre corchetes.

c. 968, en IIE.PO, anotación de Ochoa « ψ ».

cc. 968-977 en GS.PV se indica esta parte es cantada por un cuarteto de solistas (S, A, T y B). Según las anotaciones para Anglada fueron cantados por Maritza [Alemán], Guadalupe [Solórzano], Plácido [Domingo] y Marco Antonio [Saldaña]. Esta información se complementa con IIE.PV, donde se indica personaje al cuarteto vocal: la soprano «Una mujer (gitana I)», contralto «Severino», tenor «Un hombre (rezador)» y barítono «Un hombre (Enterrador)». IIE.PO indica solamente «Una sopra.», «Severino», «Un tenor» y «Un barítono». Por otro lado, en la grabación histórica estos compases son cantados por un grupo de solistas del elenco (Isaura Moreno, Osbelia Hernández, Alberto Hamin, Miguel Botello, tal vez). Queda a criterio del intérprete el reparto como *partechino* de este fragmento o su interpretación por parte de solistas del coro. En la edición lo consigno como *Mulher-Mujer*, *Severino-Severino*, *Homem I-Hombre I* (un tenor), *Homem II-Hombre II* (un barítono).

c. 973-974, Fg, Cb, el copista de IIE.PO e IIE.PI.Fg consigna estas notas como un *fa#* (desde la escena XIII no se ha cambiado de armadura), sin embargo, en IIE.PV y GS.PV son *fa♮*. Lo mismo pasa con los cc. 975-977 en los Cb. Para que el *cluster* tenga sentido armónico el *fa* debe ser ♮. La reiteración del *fa♮* en la parte de solistas me hace pensar que es un error de copista y consigno el accidente entre paréntesis.


c. 975, Un tenor, Homem I-*Hombre I*, en IIE.PO, CNM.PO e incluso GS.PV se anota en




que me-lhor pre-sen-te
que me-jor pre-sen-te

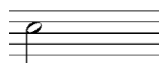
este compás . En realidad los dosillos son innecesarios en la escritura y cambiarían la duración compás. Opta por eliminarlos y en cambio poner acentos para cuadrar la agógica del texto.

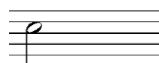


c. 980, Fl, el copista de IIE.PO consigna , sin embargo al menos en otras cuatro fuentes manuscritas (GS.PV, IIE.PI.Fl, IIE.PV y CNM.OP) se puede



leer  . En la edición opto por esta segunda opción, consignándola entre corchetes.




c. 983, Crn.II, el copista de IIE.PO consigna  (*fa* nota real). En CNM.PO e IIE.PI.Crn.II se puede leer *si* (*mi* nota real), en consonancia con el Cl.I. Tomo por buena la lección de la partichela y la coloco entre paréntesis.


cc. 995-996, Fg, en IIE.PI.Fg las notas de estos compases llevan signo de *tenuto* por arriba. Por concordancia con los metales que hacen el mismo motivo rítmico, los adopto en la edición, consignados entre corchetes.

c. 997, en IIE.PO, anotación de Ochoa «Più mosso». Lo consigno entre corchetes.



c. 997, Vln.I, el copista de IIE.PO se equivoca y escribe  . Tomo en este



compás la lección de IIE.PI.Vln.I: , ya que el *mi* dobla al Cl.I.


cc. 1002-1003, Cb, el copista de IIE.PO anota la indicación de reposición de *arco* de forma ambigua, puesto que la escribe sobre la última nota de c.1002, pero no tan separada de la misma, por lo cual podría entenderse que es, o para esa misma nota o para la siguiente. IIE.PI.Cb da una lección que tomo por correcta: se tacha la anotación *arco* sobre el *lab* y se escribe en el *solb* con acento del siguiente compás. Lo anoto entre corchetes.

cc. 1015-1018, Fl, en toda la sección que comienza en la Escena XIV, la parte de las Ciganas I-II-*Gitanas I-II*, oscilan musicalmente sobre varias escalas menor-armónicas. La Fl hace motivos que complementan lo propuesto por los personajes. Aunque en IIE.PI.Fl e incluso en fuentes anteriores (GS.PV y CNM.PO) se juega con el intervalo de segunda aumentada, en IIE.PO esta diferencia no está presente, pues en dicha fuente se lee



Adopto en esta edición la lección de la partichela con la segunda aumentada, consignando los accidentes de IIE.PO con signos sobre las notas y entre paréntesis aquello que es mi decisión como editor.


c. 1017, Fl, el copista de IIE.PO no consigna en este compás el *tr* que sí se presenta en otras fuentes. Lo adopto en la edición, consignándolo entre corchetes.

c. 1023, Cl.II, en IIE.PO el copista se equivoca y escribe , sin embargo el # la última nota es necesario, puesto que Crn.II la está doblando. Corrijo el error y lo consigno entre paréntesis.



c. 1026, Arp, en IIE.PO el copista escribe , sin embargo como este es una repetición del motivo de unos compases anteriores (cc.1023-1024), creo que es un error de



copista, ya que en IIE.PI.Arp se consigna . Adopto en la edición la lección de la partichela, escribiéndola entre corchetes.




c. 1027, Arp, el copista de IIE.PO escribe $f^{dim.}$, sin embargo el primer motivo no tiene



lógica en cuanto a los pedales y al *gliss.* Por otra parte IIE.PI.Arp consigna $f^{dim.}$. Tomo en esta edición la lección de la partichela y la escribo entre corchetes.

c. 1029, Vla, en IIE.PO se apunta un b en la voz de abajo, en el espacio del pentagrama



correspondiente a un *sol*, pero coloca la nota en un *mi*: . Como en las demás cuerdas este compás es copia textual del c. 1027, es obvio el error de copista. Lo corrijo consignándolo entre corchetes.

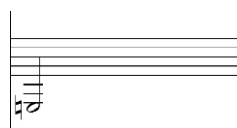
c. 1033, en IIE.PO, anotación de Ochoa «No calderón».


c. 1034, en IIE.PO, anotaciones de Ochoa: «a 2», «♩=108» como indicación de metrónomo y «Plácido», en referencia al tenor Domingo.

c. 1046, en IIE.PO, anotación de Ochoa «Marco», el barítono Saldaña.

c. 1058, en IIE.PO, anotación de Ochoa «Lento».

c. 1058, en IIE.PO, anotación de Ochoa escribe «G[uadolu]pe.» por la mezzosoprano Solórzano.




c. 1063, Crn.II, el copista de IIE.PO escribe , sin embargo, para que ese *mi* (la nota real) tenga cabida dentro del acorde debe ser b . Corrijo el error y lo consigno en la edición entre paréntesis.

c. 1069, anotación de Ochoa «Ballet». Al parecer, por la evidencia en el programa de mano de las representaciones barcelonesas de *Severino*, hubo una escena con ballet. Tal vez esta sea la indicación de Ochoa para hacer entrar a los bailarines.

cc. 1069-1071, Tpt.II, el copista de IIE.PO no consigna la voz inferior correspondiente a este instrumento, sin embargo sí aparece en IIE.PI.Tpt.II. Transcribo las notas en la edición, consignándolas entre corchetes.

c. 1069, Perc.I, en IIE.PO falta la indicación de matiz. Escribo el matiz general de la orquesta entre corchetes: «**F**».



cc. 1069-1071, Vln.II, en IIE.PO se lee  y signos de repetición de compás, sin embargo aquí se opta por tomar por la lección de IIE.PI.Vln.II (que es igual la de CNM.PO), pues con ella se da la reiteración de la disonancia *re-mi* del acorde de *sol7-6añ*, que se presenta con las notas de Crn.I-II *la-si* (*re-mi* notas reales), ahora entre Vln.II y Vla.

c. 1077. Normalizo *Contraaltos* del original a *Contraltos*.

c. 1078, Fg, el copista de IIE.PO olvida indicar la dinámica. Como Fg está doblando al Tbn, coloco entre corchetes la misma que tiene el metal: «**P**».

c. 1082, Perc, el copista de IIE.PO no consigna el instrumento que toca junto al *plato*. En IIE.PI.Perc.I aparecen estas notas escritas para G.C. Así lo consigno en la edición, entre corchetes.

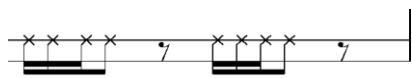
c. 1090, en IIE.PO, anotaciones de Ochoa «Gpo. I^o» y «Hombres».

c. 1090, Fl, al copista de IIE.PO no anota el cambio de instrumento. En IIE.PI.FL sí existe la indicación del intérprete, a lápiz, que dice *Flauta*, pues lo anterior es tocado con *Piccolo*. La anoto entre corchetes en la edición.

c. 1090, Vlc, Vla, el copista de IIE.PO no consigna la indicación *pizz*. Como este compás es repetición de c. 911, lo tomo por omisión de copia. Lo consigno entre corchetes.

c. 1091-1093, Vln.II, el copista de IIE.PO, al poner signo de repetición de compás, olvida la caída del motivo a *mi*. Siendo una re-exposición de lo hecho a partir del c. 911, es lógico que así sea. Consigno estos compases entre corchetes.

c. 1092, Perc.I, aunque el copista de IIE.PO no anota el tresillo, por ser una repetición de la Escena XII, se entiende que así debe tocarse por la disposición de las notas:



. Coloco el signo de tresillo (3) entre corchetes.

c. 1093, Tpt, el copista de IIE.PO no indica el ataque *flatzz*, sin embargo, por los compases anteriores donde está presente, se infiere que es una omisión. En la edición lo consigno entre paréntesis.

c. 1095, Vla, Vlc, el copista de IIE.PO coloca la indicación *arco* en medio de ambos sistemas. Como este compás es repetición de c. 916, donde sí se indica la reposición de *arco*, la consigno entre corchetes para ambos instrumentos.

cc. 1097, 1099, Fl, el copista de IIE.PO olvida las ligadura de estos compases, sin embargo, ambas aparecen en la anterior ocasión que se hizo esta escena (c. 918, c. 920). Opto por consignarlas con líneas punteadas.

c. 1100, Crn.I, igual que c. 921: Como el instrumento está doblando al Fg y a los bajos del coro y, para que no tenga ninguna nota extraña a la melodía, la nota debe ser *fa#* (*si* en nota real). La corrijo consignando el accidente entre paréntesis.



c. 1100, Vlc, en IIE.PO se consigna , claro error del copista, ya que se excedería la duración del compás con ese ritmo. Consigno el compás entre corchetes.

c. 1101, Cb, en IIE.PO no se escribe la indicación *arco* en la última negra con punto de este compás, sin embargo en el c. 923, del cual es repetición c.1101, sí aparece. Añado la indicación entre paréntesis.

c. 1102, Cb, en IIE.PO falta la indicación *arco*, como el c. 924 del cuál éste es repetición, sí lo tiene, se toma por omisión del copista y la consigno entre corchetes.

c. 1102, Coro, en IIE.PO se cambia la distribución de las voces: 2 sopranos, 1 alto, contrario a la distribución anterior, de 1 soprano y *divisi* de altos.




c. 1102, B, en IIE.PO se lee  , por semejanza con Crn.I y Fg que están



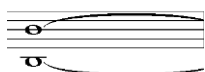
doblando la voz debe ser lo escrito en esta la edición:



c. 1122, Cor, en IIE.PO el copista consigna  . Por semejanza con el c. 942 se añade, entre corchetes, la voz intermedia en la sílaba *xou-jó*:



c. 1130, Arp, el copista de IIE.PO consigna un silencio en este compás, que contrasta con la que se presenta en IIE.PO.Arp. Tomo por buena la lección de la partichela y la consigno



entre corchetes:

c. 1136, Cb, en IIE.PO el copista coloca la indicación *sord.* a principios del compás, junto a la indicación *pizz.* Pienso que debe ir justo cuando se retoma el *arco*. La coloco en la edición de esta forma y la consigno entre corchetes.

c. 1142-1143, Fg, el copista de IIE.PI.Fg consigna:



, lo cual puede deberse a que el último *la* en ocasiones se considera una nota más adecuada para un contrafagot que para un fagot, sin

embargo, cualquier instrumentista puede tocarlo sin problemas. Opto por tomar por buena la lección de la partichela y escribirla entre corchetes en la edición, siendo decisión del intérprete y del director el hacer la nota baja o la alta.

c. 1143, Cel, el copista de IIE.PO, se olvida de colocar # en el último *do* de este instrumento. Para señalar este error me baso en los varios instrumentos que tienen el *do*#: Tpt.I, Arp, Vla y Vlc.

c. 1143, Timb, el copista de IIE.PO escribe en este compás que el instrumento que tiene esta nota es el Tam-tam, sin embargo esto no aparece en la partichela. Creo que en realidad esta nota era para el Timb y no para la percusión. Lo escribo así en la edición, poniéndolo entre corchetes.

PARTITURA ORQUESTAL

Severino

Auto de Natal

Severino

Auto de Navidad

Basado *Morte e vida severina* de
João Cabral do Melo
Adaptación al castellano: Salvador Moreno y
Rafael Santos Torroella

Salvador Moreno
Edición crítica: Emmanuel Pool Castellanos

Escena I

Moderato (♩ = 54)

5

Flauta

Oboe

Clarinete en Sib I

Clarinete en Sib II

Fagot

Corno I (en fa)

Corno II (en fa)

Trompeta (en Do)

Trombón

Arpa

Timbales

Percusión I

Percusión II

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

1

10

137

15

TRV

Fl. *p* ³ ³ *mf* ³ ³ *sfz*

Ob. *p* ³ ³ *mf* *sfz*

Cl.I *p* ³ ³ *mf* ³ ³ *sfz*

Cl.II *p* ³ ³ *mf* *sfz*

Fg. *mf* *sfz*

Crn.I *mf*

Crn.II *mf*

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

1

Vln.I *p*

Vln.II *pp* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *p* arco

Cb.

2

Fl. *p* *20*

Ob. *p*

Cl.I *p*

Cl.II *p*

Fg. *p* *p*

Crn.I *p*

Crn.II *p*

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I] G.C. *pp*

[Perc.II]

Severino
Severino

O meu no-me é Se-ve - ri - no, não te-nho ou-tro de pi - a.
Es mi nom-bre Se-ve - ri - no, que o-tro no ten-go de pi - la.

2

Vln.I *pizz.* *div.* *p* *pp* arco *unis.* *p*

Vln.II *pizz.* *div.* *p* *pp* arco *unis.* *p*

Vla. *pp* *p*

Vc. *pizz.* arco *p*

Cb. arco *p* *pizz.*


Fl. 

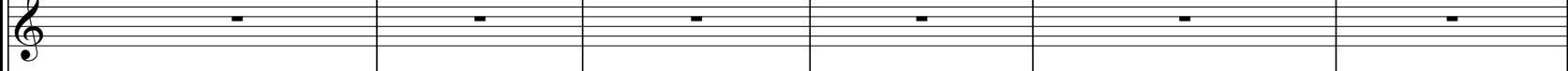
Ob. 

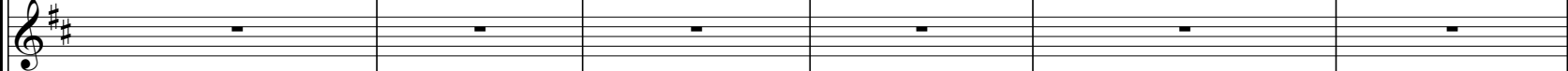
Cl.I 

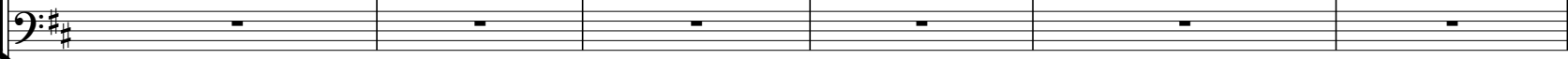
Cl.II 

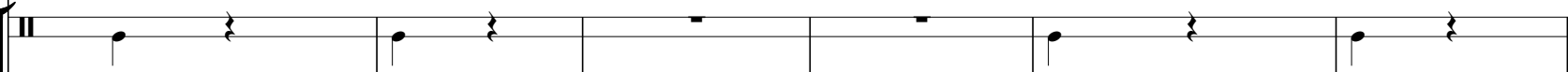
Fg. 

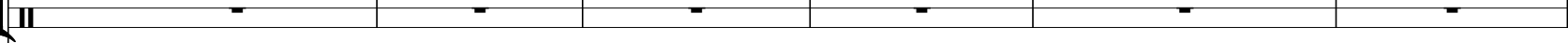
Crn.I 

Crn.II 

Tpt.I-II 

Tbn. 

[Perc.I] 

[Perc.II] 

 *Co-mo há mui-tos Se-ve - ri - nos, que é san-to de ro - ma - ri - a, de-ram en - tão de me cha-mar Se-ve-*
Co-mo háy tan-tos Se-ve - ri - nos, que es san-to de ro - me - ri - a, dié-ron-me en-ton-ces en lla - mar Se-ve-

Vln.I 

Vln.II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I]

[Perc.II]

ri - no de Ma - ri - a.
ri - no de Ma - ri - a.

Co-mo há mui-tos Se-ve - ri - nos
Co-mo hay mu chos Se-ve - ri - nos

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

(Sib)

p

[Plat. (Siempre con mango suave)]
G.C.

p

pizz.

pizz.

p

pizz.

arco
p

[pizz.]

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

com mães cha-ma-das Ma - ri - a fi - quei sen-do o da Ma - ri - a, do fi na-do Za-ca - ri - as.
 hi - jos de ma-dres Ma - ri - a, se - guí sien-do el de Ma - ri - a del fi - na-do Za-ca - ri - as.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

45

4

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. I *p* *mf*

Cl. II *mf*

Fg. *mf*

Crn. I *mf*

Crn. II *p* *mf*

Tpt. I-II

Tbn.

Arpa *mf* (Sol b) fa#

[Perc. I]

[Perc. II] Celesta *mf*

Mas is - so a - in - da diz pou-co: há mui-tos na fre-gue-
 Pe - ro e - so a - ún di - ce po - co: hay más en fe - li - gre

4

Vln. I

Vln. II

Vla. *p*

Vc. pizz. arco

Cb. pizz.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I]

[Perc.II]

si - a, por cau - sa de um co - ro - nel que se cha - mou Za - ca - ri - as
 sí - a, por cau - sa de un co - ro - nel que se lla - mó Za - ca - ri - as,

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

Celesta

[Perc.II]

mf

5

É o Se - ve - ri - no da Ma - ri - a do Za - ca - ri - as, lá da ser - ra da Cos - te - la lí -
 El Se - ve - ri - no de Ma - ri - a del Za - ca - ri - as en la Sie - rra de Cos - te - la, fron -

5

Vln.I

mf

cresc.

Vln.II

mf

cresc.

Vla.

mf

cresc.

Vc.

mf

cresc.

Cb.

Fl. *f*

Ob. *f* *mf*

Cl.I *f* *mf*

Cl.II *f* *mf*

Fg. *f* *p* *mf*

Crn.I *f* *mf*

Crn.II *f*

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa *ff*

[Perc.I] *pp* Plat. Tam. Tam *pp*

[Perc.II] *ff*

Vcl. *f* *arco* *unis.* *3* *3*

Cb. *f* *arco* *pizz.*

mi - tes de Pa - ra - i - ba. Mas is - so a in - da diz
 te - ra de Pa - ra - i - ba. Mas es - to a - ún di - ce

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

pou-co: se ao me-nos mais cin-co ha - vi - a com no-me de Se-ve - ri - no fi-lhos de tan-tas Ma-ri - as
 po - co: si al me-nos más cin - co ha - bí - a con nom-bre de Se-ve - ri - no, hi-jos de tan-tas Ma-ri - as,

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

mu - lhe - res de ou - tros tan - tos, já fi - na - dos, Za - ca - ri - as.
mu - je - res de o - tros tan - tos, ya fi - na - dos, Za - ca - ri - as.

p

f

p

f

p

f

p

f

sord.

sf

f cresc.

f

f

f

f

f

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

So - mos mui - tos Se - ve - ri - nos i - guais em tu - do e na si - na:
 So - mos mu - chos Se - ve - ri - nos i - gual en to - do en la vi - da:

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.
 Ob.
 Cl.I
 Cl.II
 Fg.
p

Crn.I
p sub.
 Crn.II
p sub.
 Tpt.I-II
 Tbn.

Arpa
 Timb.
p
p

Glockenspiel
 [Perc.I]
 [Perc.II]

a de a-bran-dar es-tas pe-dras su-an-do-se mui-to em-ci-ma, a de ten-tar des-per-
 el de a-blan-dar es-tas pie-dras su-dán-do-nos mu-cho en-ci-ma, el in-ten-tar des-per-

Vln.I
p
 Vln.II
p
 Vla.
p sub.
 Vc.
p sub.
 Cb.
 pizz.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I] Glockenspiel

[Perc.II]

tar ter - ra sem-pre mais ex - tin - ta, a de que - rer ar - ran - car al -
 tar tie - rra siem-pre mas ex - tin - ta, el de que - rer a - rran - car la

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

95 8 152 100

Fl. *mf* *sfz*

Ob. *mf* *sfz*

Cl.I *mf* *sfz*

Cl.II *mf* *sfz*

Fg. *mf* *sfz*

Crn.I *mf* *mf*

Crn.II *mf* *mf*

Tpt.I-II

Tbn.

Timb. *p* *Muta in*

[Perc.I] *Celesta*

[Perc.II] *mf* *f*

gum ro - ça - do da cin - za.
 hier - ba de la ce - ni - za.

Vln.I *mf* *p*

Vln.II *mf* *p*

Vla. *p*

Vc. *arco* *mf* *p*

Cb. *arco* *mf*

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl.I *p* 6 6

Cl.II *p*

Fg. *p*

Crn.I *p*

Crn.II *p*

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa *p* (mi b la# fa#) 3 3

[Perc.I] G.C.

[Perc.II]

Mas, pa-ra que me co - nhe - çam me - lhor Vos - sas se - nho -
 Mas pa-ra que me co - noz - can me - jor Vues - tras Se - ño -

Vln.I *p*

Vln.II *p*

Vla. *p*

Vc. pizz. arco

Cb. *p* pizz.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

ri - as,
rí - as,

e me-lhor pos-sam se - guir
y me - jor pue-dan se - guir

a his - to - ria de mi - nha vi - da,
la his - to - ria de la mía vi - da,

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

[G.C.]

p

pp

pizz.

arco

p

pp

6

6

6

6

3

3

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

pas - so a ser o Se - ve - ri - no que em vos - sa pre - sen - ça e - mi - gra, que em vos - sa pre - sen - ça e -
 pa - so a ser el Se - ve - ri - no que em vues - tra pre - sen - cia e - mi - gra, que em vues - tra pre - sen - cia e -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. *p* 3 3

Ob. *p* 3 3

Cl.I *p* 3 3

Cl.II *p* 3 3

Fg. *p*

Crn.I *p*

Crn.II *p*

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I] *pp* Plat.

[Perc.II] Celesta *p cresc.*

mi - gra.
mi - gra.

Vln.I *pizz. div.*

Vln.II *pizz. div.*

Vla. *p*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

Fl.

Ob.

Cl.I *p*

Cl.II *p*

Fg. *p*

senza sord.

Crn.I *p*

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I] *ppp*

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla. ... en ... do

Vc. ... en ... do

Cb. ... en ... do

This musical score page, numbered 159, is arranged in a standard orchestral format. The instruments are listed on the left side of the page, grouped into woodwinds, brass, strings, and percussion. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet I (Cl.I), Clarinet II (Cl.II), and Bassoon (Fg.). The brass section consists of Horn I (Crn.I), Horn II (Crn.II), Trumpet I-II (Tpt.I-II), and Trombone (Tbn.). The string section includes Violin I (Vln.I), Violin II (Vln.II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Arpa (Harp) and Percussion (Perc.I and Perc.II) are also present. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The woodwinds and brass are mostly silent, indicated by rests. The Bassoon (Fg.) has a melodic line in the lower register, starting with a slur and a fermata. The Arpa (Harp) has a short melodic phrase in the middle of the page, marked with a piano (*pp*) dynamic. The Percussion (Perc.I) has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The strings (Vln.I, Vln.II, Vla., Vc., Cb.) have a simple rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. The page ends with a double bar line and repeat signs.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

sord.

p

sord.

f

gliss.

[Tamb.]

p

mf

dim.

Dois homens
Dos hombres

lha - do nes - sa re - de? di - zei que eu sai - ba. A um de - fun - to de
de e - sa red me - ti - do en su mor - ta - ja? A un di - fun - to de

12 [arco]

p

[arco]

p

p

p

p

p

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Plat.

mf *dim.*

na - da,
na - da,

ir - mão das
her - ma - no

al - mas,
de al - mas,

que há mui - tas
que ha mu - chas

ho - ras
ho - ras

vi - a - ja
vi - a - ja

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

p Plato con baqueta

G.C.

p

Severino

Severino

à sua mo - ra - da. E sa - beis quem e - ra e - le, ir - mãos das

a su mo - ra - da. çY sa - béis de - cir quien e - ra, her - ma - nos

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

al - mas, sa - beis co - mo e - le se cha - ma ou se cha - ma - va?
 de al - mas, y sa - béis có - mo se lla - ma, o se lla - ma - ba?

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

Tamb.

[Perc.II]

Dois homens
Dos hombres

Se - ve - ri - no La - vra - dor, — ir - mão das al - mas. Se - ve -
Se - ve - ri - no La - bra - dor, — her - ma - no de al - mas, Se - ve -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

ri - no la - vra - dor, — mas já não la - vra.
 ri - no La - bra - dor, — mas ya no la - bra.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

[G.C.]

mf

mf

mf

mf

mf

mf

Fl.

Ob.

Cl.I *mf* 3 3

Cl.II

Fg. *p*

Crn.I

Crn.II *p*

Tpt.I-II

Tbn. [senza sord.] *p*

Timb. *p* tr

[Perc.I]

[Perc.II]

[*p sub.*] Severino
Severino

E foi mor - ri - da es - sa mor - te, ir - mãos das al - mas,
 ¿Y fue su muer - te e - sa muer - te, her - ma - nos de al - mas,

Vln.I 3 3 *p*

Vln.II 3 3 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

Dois homens
Dos hombres

es - sa foi mor - te mor - ri - da ou foi ma - ta - da? A - té que
y fue su muer - te e - sa muer - te, o fue ma - ta - da? No fue su

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

não foi mor - ri - da, ir - mão das al - mas, es - sa foi
 muer - te e - sa muer - te, her - ma - no de al - mas, e - sa fue

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

poco *a* *poco* *p sub.*

cresc. *poco* *a* *poco* *p sub.*

cresc. *poco* *a* *poco* *p sub.*

cresc. *poco* *a* *poco* *p sub.*

cresc. *poco* *a* *poco* *p sub.*

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

cresc.

poco

a

poco

p

Muta in

p Plato con baqueta

[G.C.]

Severino
Severino

mor - te ma - ta - da nu - ma em - bos - ca - da. E o que ha -
muer - te ma - ta - da, en em - bos - ca - da. ¿Y lo que ha -

17

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

vi - a e - le fei - to, ir - mãos das al - mas, quem con - tra e - le sol -
 bí - a èl he - cho, her - ma - nos de al - mas, quíen con - tra èl le sol -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Tamb.

G.C.

p

cresc.

poco

[Tpt. I]

p

Dois homens
Dos hombres

to - u es - sa - ve - ba - la?
tó _____ e - sa - ve - ba - la?

Ter uns hec - ta - res de ter - ra,
Tê - ní - a hec - tá - reas de pie - dra,

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

cresc.

poco

cresc.

poco

cresc.

poco

cresc.

poco

cresc.

poco

Fl.
Ob.
Cl.I
Cl.II
Fg.

Crn.I
Crn.II
Tpt.I-II
Tbn.

a *poco* *p sub.*

[Perc.I]
[Perc.II]

ir - mão das al - mas,
her - ma - no de al - mas,
de pe - dra e a - re - ia la - va - da que cul - ti -
de pie - dra ya - re - na la - va - da que cul - ti -

Vln.I
Vln.II
Vla.
Vc.
Cb.

a *poco* *p sub.*

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Severino
Severino

Dois homens
Dos hombres

va - va.
va - ba.

Mas en - tâ - o por que o ma - ta - ram,
¿Mas en - ton - ces, por - qué lo ma - ta - ron,

ir - mãos das al - mas? Que -
her - ma - nos de al - mas? Que -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.
Ob.
Cl.I
Cl.II
Fg.

Crn.I
Crn.II
Tpt.I-II
Tbn.

[Perc.I]
[Perc.II]

ri - a mais es - pa - lhar - se, ir - mão das al - mas.
ri - a más ex - ten - der - se her - ma - no de al - mas.

Vln.I
Vln.II
Vla.
Vc.
Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Rec. Severino: E poderei ajudar, irmãos das almas?
Homem I: Bem que poderá ajudar, irmão das almas.
E você pode voltar, irmão das almas, pode voltar
daqui mesmo para sua casa.

Rec. Severino: ¿Y podré ayudar, hermanos de almas?
Hombre I: Bien que podría auxiliar, hermano de almas.
Y ya tú puedes volver, hermano de almas, puedes volver
de aquí mismo para tu casa.

20

240

mf

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

tr

sfz

20

Fl. *p* 177

Ob. *p*

Cl.I *p*

Cl.II *p*

Fg. *p* *f*

Crn.I *p* *f*

Crn.II *p* *f*

Tpt.I-II

Tbn.

Timb. *p* *mf*

[Perc.I] *mf* G.C.

[Perc.II]

Homem II
Hombre II

Vol - to que é lon - ga a vi - a - gem,
Vuel - vo que es lar - go el vi - a - je,

Vln.I *p* *f*

Vln.II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *p* *f*

Cb. *p* *f*

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

ir - mãos das al - mas, é mui - to lon - ga a jor - na - da e a se - rra é
 her - ma - nos de al - mas, que la jor - na - da es muy lar - ga; la sie - rra es

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

Severino
Severino

al - ta. Mais sor - te tem o de - fun - to, ir-mãos das al - mas,
al - ta. Más suer - te tie-ne el di - fun - to, her-ma - nos de al - mas,

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

mf 3 3

mf 3 3

p sub.

mf 3 3

f *gliss.*

f *gliss.*

Muta in

Plato con baqueta
p
G.C. *p*

p sub. *cresc.*

p sub. *cresc.*

p sub. *cresc.*

p sub. *cresc.*

21

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

pois já não fa - rá na vol - ta la ca - mi - nha - da.
 pues ya no ha - rá de re - gre - so la - ca - mi - na - ta.

pizz.

pizz.

pizz.

p

Escena III

Allegretto assai moderato (♩ = 66)

265

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Rec. Homem I: Partamos enquanto é noite, irmão das almas,
 que é o melhor lençol dos mortos noite fechada.
 Hombre I: Partamos que ya es de noche, hermano de almas,
 que el mejor sudario es, noche cerrada.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc. I]

[Perc. II]

Severino
Severino

An - tes de sa - ir de ca - sa
An - tes de sa - lir de ca - sa

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

p 3 3 3 3 3 3 3

p 3 3 3 3 3 3 3

mf poco suave

tr

arco 6
p

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

sei que há sim - ples ar - ru - a - dos,
 sé que hay sim - ples ca - se - rí - os,

sei que há vi - las pe - que - ni - nas.
 sé que hay vi - llas pe - que - ñi - tas.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

To - das for - man - do um ro - sá - rio de que a es - tra - da fos - se a li - nha.
 Tô - das for - man - do um ro - sa - rio que lá ca - rre - te - ra en - hi - la.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

mf

mf

p

p

[Xil.]

pp con pedal

pp

perdendosi

perdendosi

pizz.

pizz.

pp

Pen - sei que se - guin - do o ri - o er -
 Pen - sé que si - guien - do el ri - o e -

24

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

rar ja-mais po - de - ri - a: E-le é o ca - mi-nho mais cer - to, de to-dos o me-lhor gui - a. Mas,
 rrar ja-más yo po - dri - a: Es el ca - mi - no más cier - to, de to - dos el me - jor gui - a. Mas,

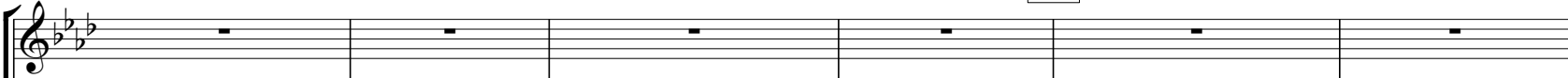
Vln.I

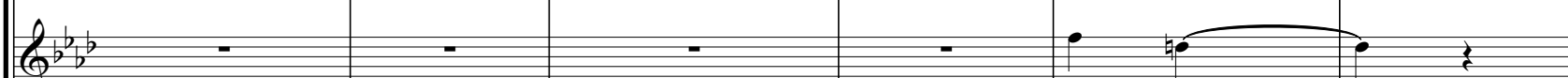
Vln.II


Vla.


Vc.


Cb.

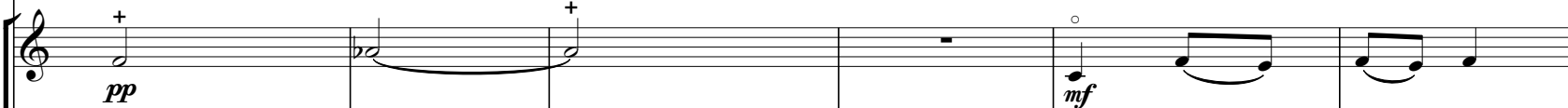
Fl. 

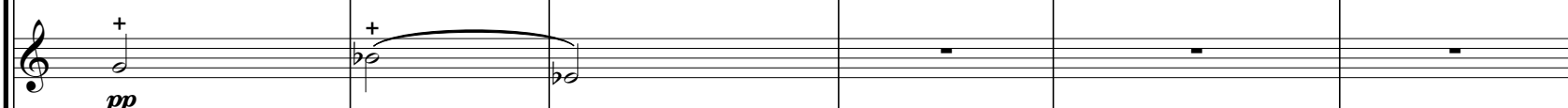
Ob. 

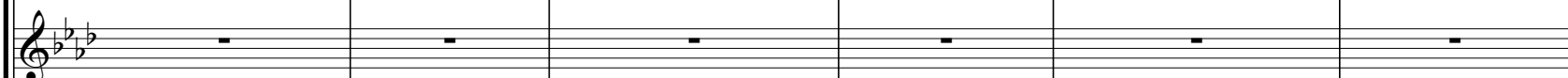
Cl.I 

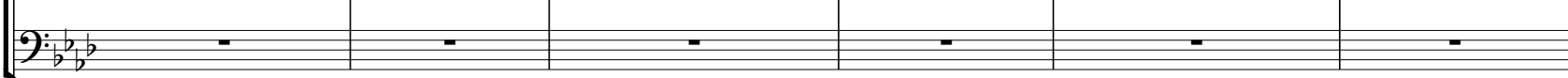
Cl.II 

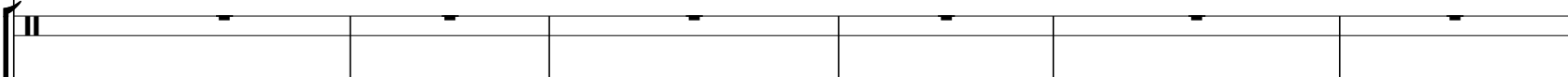
Fg. 

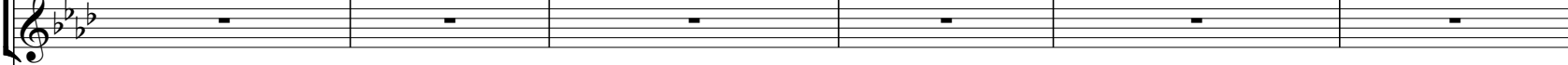
Crn.I 

Crn.II 

Tpt.I-II 

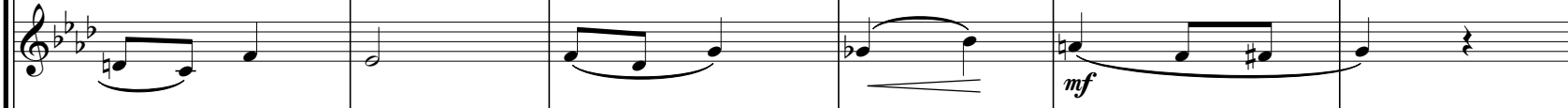
Tbn. 

[Perc.I] 

[Perc.II] 


 co - mo se - gui - lo a - go - ra que in - te - rrom - peu a des - ci - da? Não de - se - jo e - ma - ra - nhar o
 çó - mo se - gui - r - lo a - ho - ra que su co - rrien - te ter - mi - na? No de - se - o en - ma - ra - ñar el

Vln.I 

Vln.II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

fi - o da mi - nha li - nha, nem que se en - re - de no pe - lo hir - su - to des - ta caa - tin - ga.
 hi - lo que me en - ca - mi - na, ni que se en - re - de en el pe - lo hir - su - to de es - ta "caa - tin - ga".

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

mf poco marcato

p 3 3 3 3 3 3 3

tr

Glockenspiel

pp

Vibráfono

pp

ppp

Te - nho de sa - ber a - go - ra
Ten - go que sa - ber a - ho - ra

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

pizz.

pizz.

arco 6

p

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I] Plato con baqueta de timbal

[Perc.II] Celesta

qual a ver - da - dei - ra vi - a, en - - tre es - sas que es - can - ca - ra - das fren - te a
 cuál se - rá la bue - na vi - a en - - tre e - sas que des - ple - ga - das fren - te a

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. *pp*

Ob.

Cl.I *pp*

Cl.II *pp*

Fg. *mf* *tr*

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb. *pp*

[Perc.I]

[Perc.II]

Rec. Mas não vejo almas aqui, nem almas mortas nem vivas...
 Mas no veo almas aquí, ni almas muertas ni vivas...

min se mul - ti - pli - cam.
 mi se mul - ti - pli - can.

Vln.I *mf*

Vln.II *mf*

Vla. *mf* *tr* *pizz.* *p*

Vc. *pizz.* *p*

Cb.

330

194

335

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

ouço somente a distancia...

sólo a lo lejos escucho...

o que parece cantoria.

lo que salmodia diria.

Se - rá no - ve - na de
Se - rá no - ve - na de

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb. *Muta in*

[Perc.I]

[Perc.II]

san - to? Se - rá al - gu - ma la - da - i - nha? quem sa - be a - té se u - ma fes - ta
 san - to, se - rá al - gu - na le - ta - ní - a? Quién sa - be si has - ta u - na fes - ta

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

tr

(sih)

3

3

Triângulo

tr

Celesta

ou u-ma dan-ça não se - ri - a,
ou u-ma dan-ça não se - ri - a?

ou u-ma dan-ça não se - ri - a,
ou u-ma dan-ça não se - ri - a.

29

pp

pp

pizz.

pizz.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

pp

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

[Perc.I]

(tr)

Plato con baqueta de timbal

pp

[Perc.II]

An - tes de sa - ir de ca - sa a - pren - di a la - da -

An - tes de sa - lir de ca - sa a - pren - di la le - ta -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

[arco]

arco 6

p

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg. *stacc.* *p* 3 3 3 3 3 3 3

Crn.I *p*

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II] *Celesta* *mf* 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Sei que há mui - tas vi - las gran - des, ci - da - des que e - las são
 Sé que hay mu - chos pue - blos gran - des, ciu - da - des con nom - bra -

30 (8⁻⁻⁻⁻1)

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

di - tas,
di - a,

sei que há sim - ples ar - ru - a - dos,
sé que hay sim - ples ca - se - rí - os,

sei que há vi - las pe - que -
sé que hay vi - llas pe - que -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

sord.

p

pizz. 3

Detailed description of the musical score: The score is for page 200 and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet I and II, Bassoon, Cor Anglais I and II, Trumpet I and II, Trombone, Percussion I and II, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal line has lyrics in Portuguese. The score features various musical notations including triplets, dynamics like *p* and *pizz.*, and performance instructions like *sord.* and *pizz.*

365

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

ni - nas.
ni - tas.

To-das for-man-do um ro - sa - rio
To-das for-man-do un ro - sa - rio

de que a es-tra-da fos-se a li - nha.
que lá ca-rre-te-ra en - hi - la.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Escena IV

Andante con moto [♩ = 63]

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I]

[Xil.]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

p

Glockenspiel

p perdendosi

p perdendosi

f [6]

Vibráfono

pp
Xilófono

Bombo o tambor pequeño

Tam tam

Rezador
Rezador

Fi - na - do Se - ve - ri - no,
Fi - na - do Se - ve - ri - no,

pizz.

pizz.

pizz.

arco

arco

203 380

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Xil.]

[Perc.II]

quan-do pas-sa-res em Jor - dã - o,
 cuan-do pa-sa-res el Jor- dãn

e os de-mô-nios te a-ta - lha - rem
 y los de-mo-nios te a-ta - ja - ren

per-gun-tan-do o
 pre-gun-tan - do

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg. *p*

Crn.I *sord.*

Crn.II

Tpt.I-II *sord.*

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II] *G.C.*

Coro
Coro

que é que le - vas. Di - ze que le - vas ce - ra, ca - puz e cor - dã - o, mais a Vir - gem da
 qué es lo que lle - vas. Di - les que lle - vas ce - ra, ca - pu - cha y cor - dón, - más la Vir - gen de

Vln.I *arco pp*

Vln.II *arco pp*

Vla. *arco pp*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

33

205

390

Fl. *f* 6

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg. 3

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I] Vibráfono *ppp* Triângulo

[Xil.] Xilófono

[Perc.II] Bombo Tam tam

Rezador
Rezador

Con - cei - çã - o. Fi - na - do Se - ve - ri - no, quan - do pas - sa - res em Jor - dã - o
 Con - cep - çion... Fi - na - do Se - ve - ri - no, cuan - do pa - sa - res el Jor - dán

33

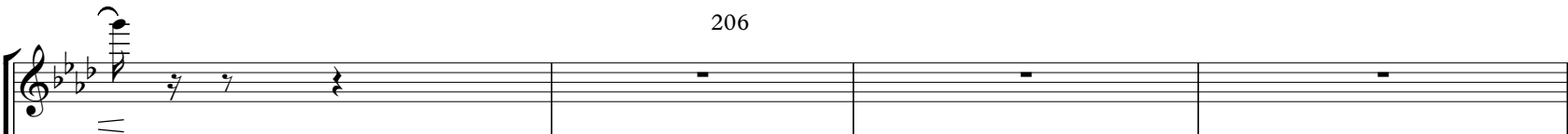
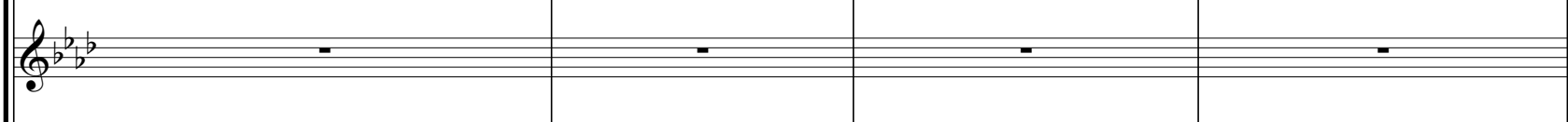
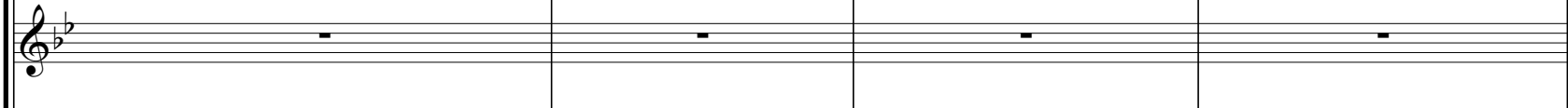
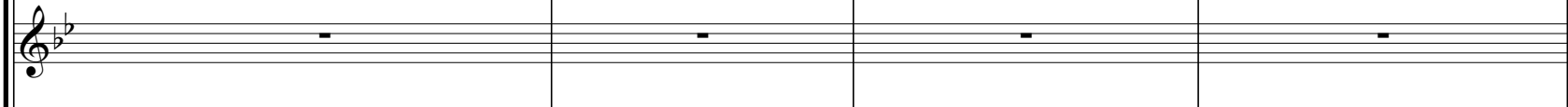
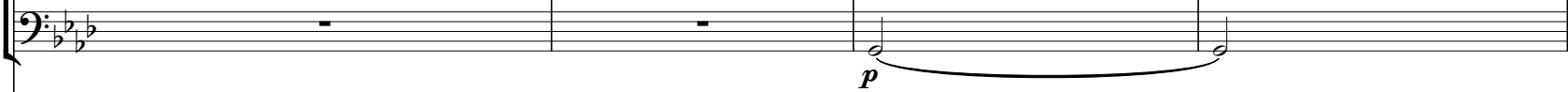
Vln.I *pizz.*

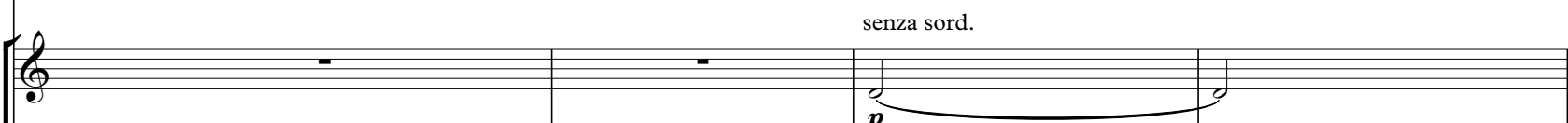
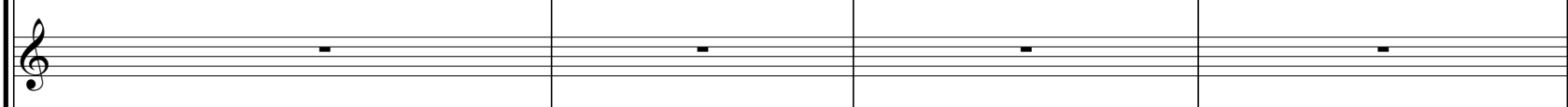
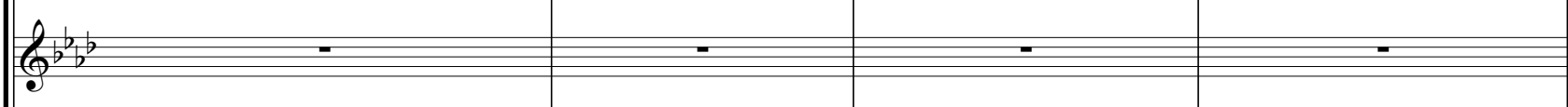
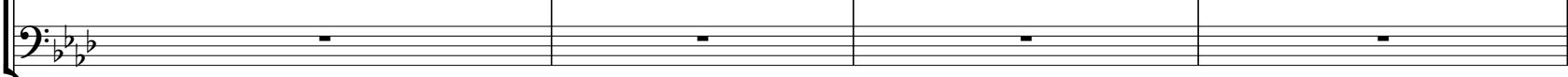
Vln.II *pizz.*

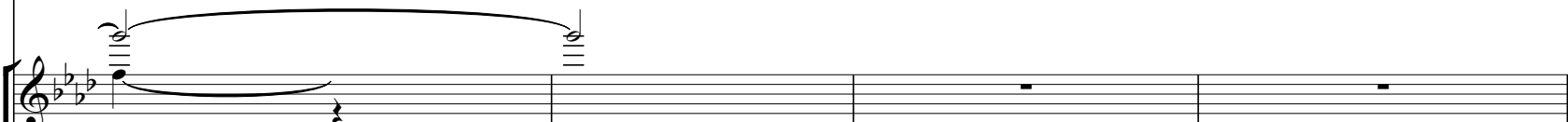

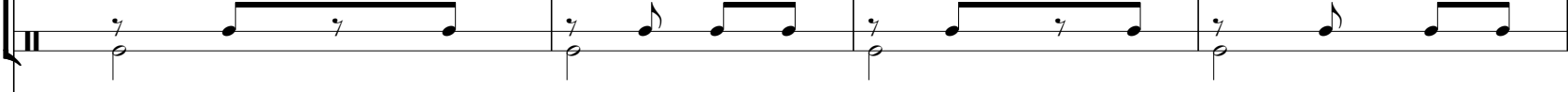
Vla. *pizz.*

Vc. arco *p*

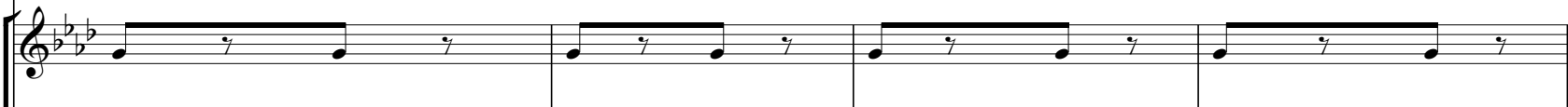


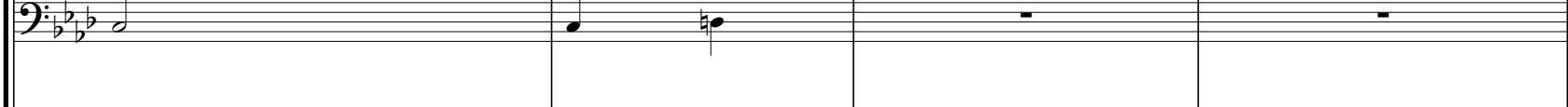
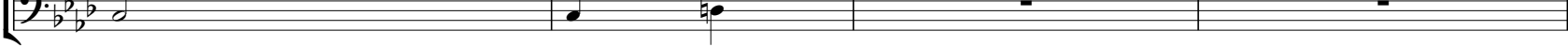
Cb. arco *p*

Fl. 
 Ob. 
 Cl.I 
 Cl.II 
 Fg. 

Crn.I 
 Crn.II 
 Tpt.I-II 
 Tbn. 

[Perc.I] 
 [Xil.] 
 [Perc.II] 


 e os de - mô - nios te a - ta - lha - rem per - gun - tan - do o que é que le - vas.
 y los de - mo - nios te a - ta - ja - ren pre - gun - tan - do qué es lo que lle - vas.

Vln.I 
 Vln.II 
 Vla. 
 Vc. 
 Cb. 

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Coro
Coro

Di - ze que le - vas ce - ra, ca - puz e cor - dâ - o, mais a Vir - gem da Con - cei - çã - o.
Di - les que lle - vas ce - ra, ca - pu - cha y cor - dôn___ mas la Vir - gen de Con - cep - çion.___

Homem I
Homem I

Di - ze que le - vas so - men - te coi - sas de nã - o: fo - me, se - de pri - va - ça - o.
Di - les que lle - vas tan so - lo coi - sas de na - da: ham - bre, sed y pri - va - cio - nes.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. *6*

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc. ad.]

Vibráfono *pp*

Xilófono *mf*

Bombo *p*

Tam tam *pp*

Triângulo *pp*

Rezador

Fi - na - do Se - ve - ri - no, quan-do pas - sa - res em Jor - dâ - o

Fi - na - do Se - ve - ri - no, cuan-do pa - sa - res el jor - dán

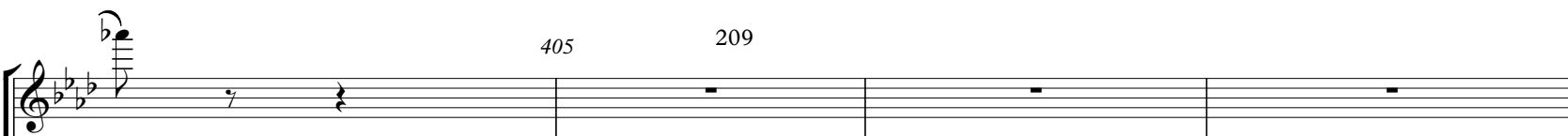
Vln.I

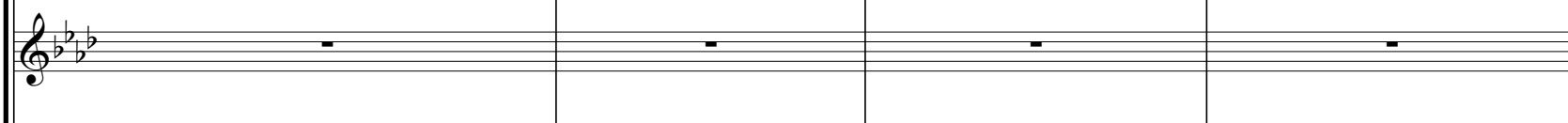
Vln.II

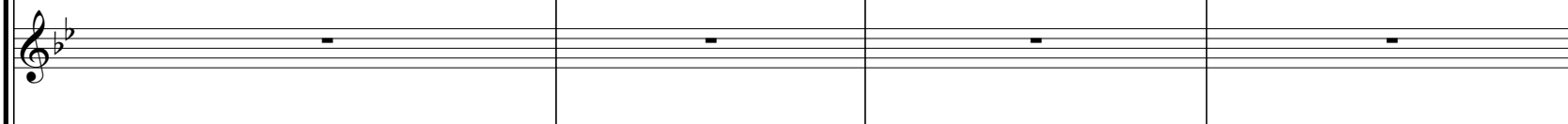
Vla.

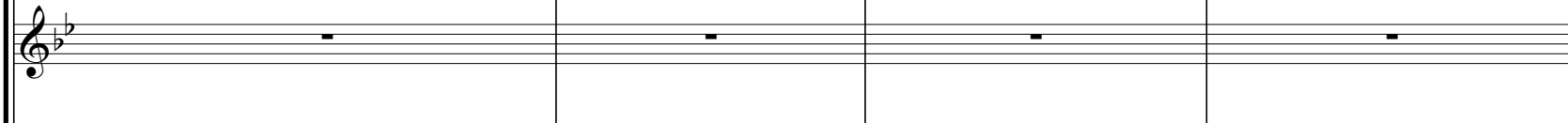
Vc. arco *p*

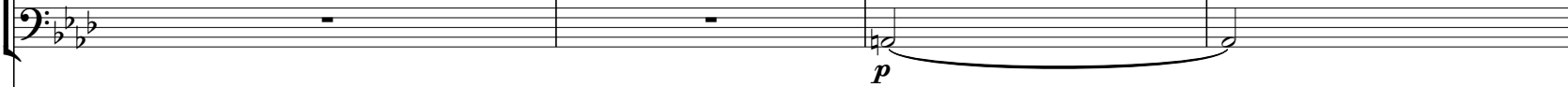
Cb. arco *p*

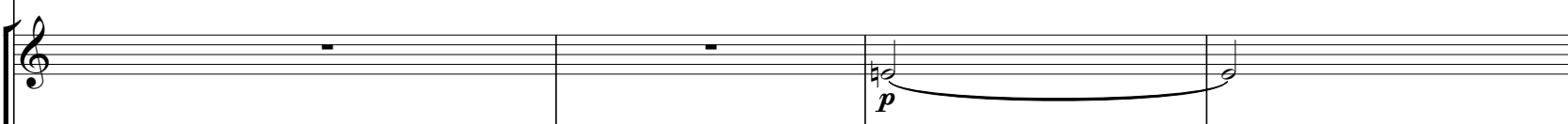
Fl. 

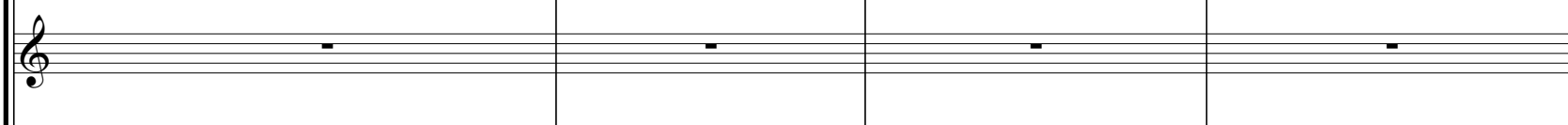
Ob. 

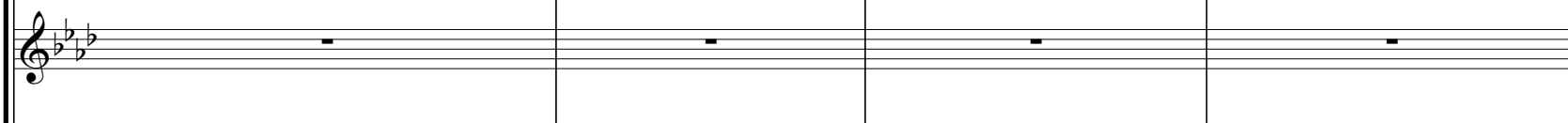
Cl.I 

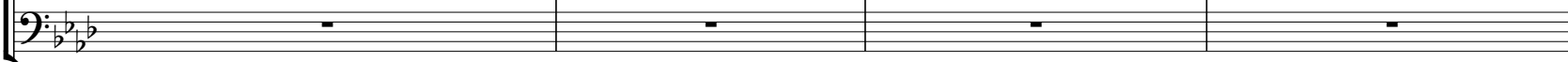
Cl.II 

Fg. 

Crn.I 

Crn.II 

Tpt.I-II 

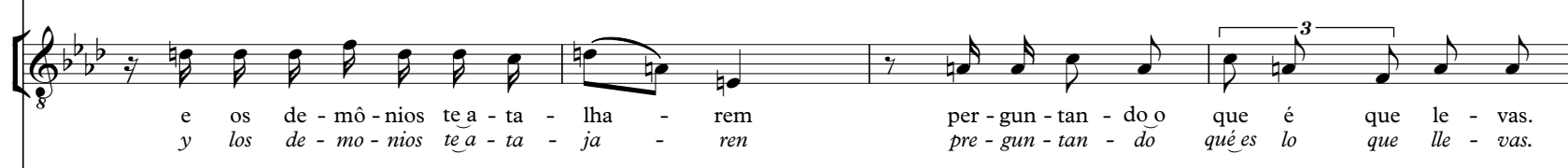
Tbn. 

[Perc. ad.] 

[Perc.I] 

[Xil.] 

[Perc.II] 



Vln.I 

Vln.II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Coro
 Coro 3

Di - ze que le - vas ce - ra, ca - puz e cor - dâ - o, mais a Vir - gem da Con - cei - ça - o.
 Di - les que lle - vas ce - ra, ca - pu - cha y cor - dón mas la vir - gen de Con - cep - ción.

Homem II
 Hombre II

Di - ze que coi - sas de nã - o o - cas, le - ves, co - mo a cai - xão que ain - da de - ves.
 Di - les que co - sas de na - da, hue - cas, le - ves, co - mo el ca - jón que aún le de - bes.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

37

211

415

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. I

Cl. II *p*

Fg. *p*

Crn. I *p*

Crn. II *p*

Tpt. I-II

Tbn. *p*

sord.

[Perc. I] *tr* Tam tam *mf dim.*

[Perc. II]

Rezador

Rezador

U - ma ex - ce - lèn - cia di - zen - do que ho - ra é ho - ra.
 Un - res - pon - so - rio di - cien - do que la ho - ra es ho - ra.

37

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

212 420

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Coro
Coro

A - jun - ta os car - re - ga - do - res, que o cor - po quer ir em - bo - ra.
 Re - ú - ne los car - ga - do - res que el cuer - po quie - re ir - se a - ho - ra.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.
Ob.
Cl.I
Cl.II
Fg.

Crn.I
Crn.II
Tpt.I-II
Tbn.

[Perc. ad.]
Vib.
[Perc.II]

Tam tam
mf tr

Rezador
Rezador

Duas ex - cê - len - cias di - zen - do que ho - ra é ho - ra.
Dos res - pon - so - rios di - cien - do que la ho - ra es ho - ra.

Homem I
Hombre I

...di - zen - do é a ho - ra da plan - ta - ça - o.
...di - cien - do que de plan - tar es la ho - ra.

Coro
Coro

A - jun - ta os car - re - ga -
Re - ú - ne los car - ga -

38

Vln.I
Vln.II
Vla.
Vc.
Cb.

sord. arco
div. arco
p

sord. arco
p

div. arco
sord.
p

sord. arco
div. arco
p

arco
sord.
p

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I]

[Perc.II]

Homem II
Hombre II

...que a ter - ra vai co - lher a mã - o.
...la tie - rra tó - ma - le la ma - no.

do - res que o cor - po quer ir em - bo - ra.
do - res que el cuer - po que re ir - se a - ho - ra.


Vln.I


Vln.II

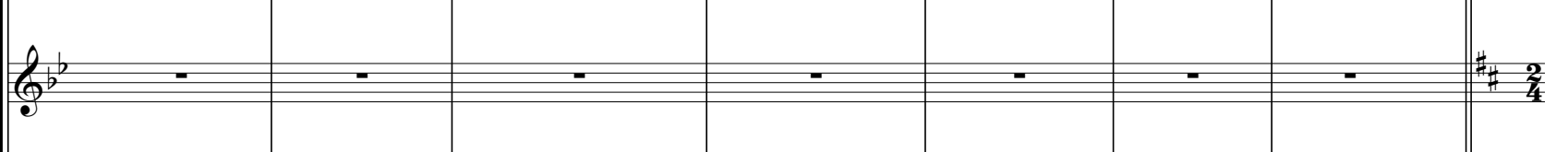
Vla.

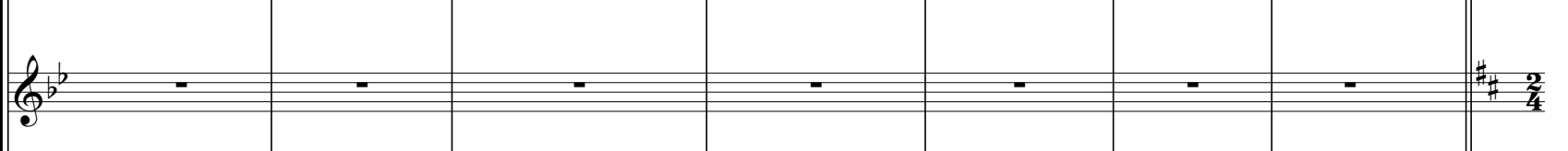
Vc.


Cb.

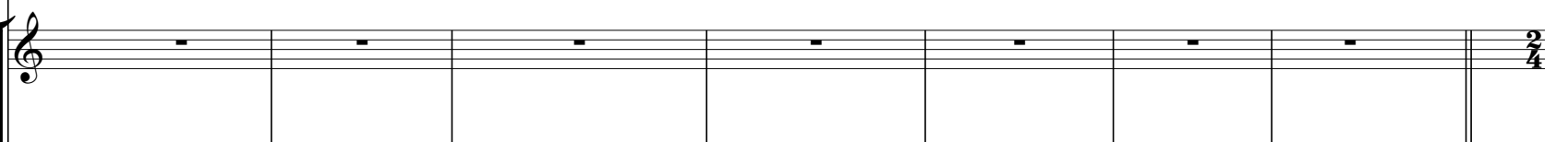
Fl. 

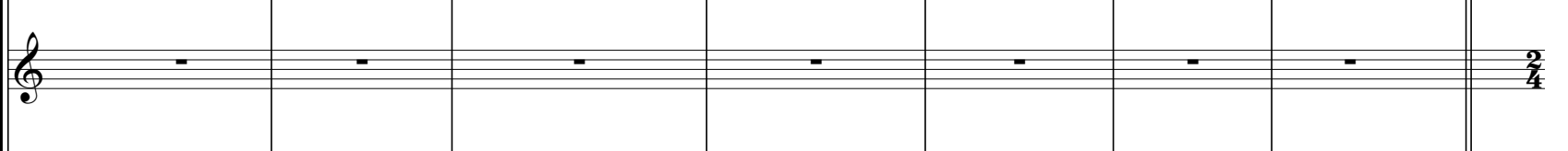
Ob.  Solo
p dolce

Cl.I 

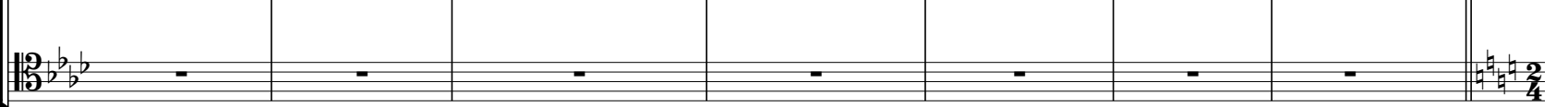
Cl.II 

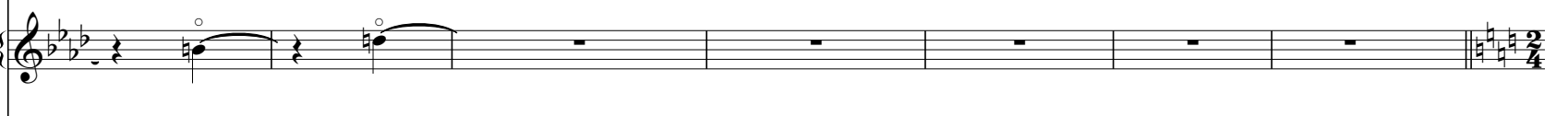
Fg. 

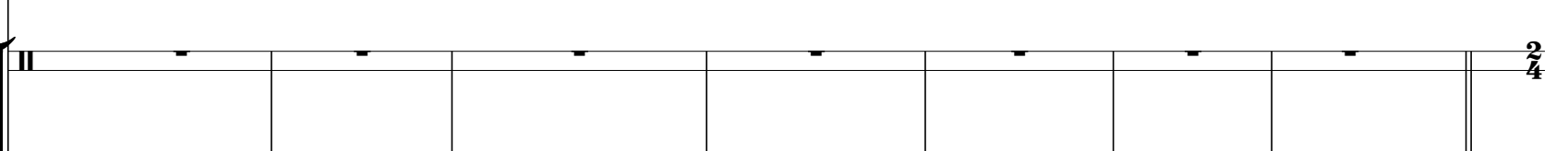
Crn.I 

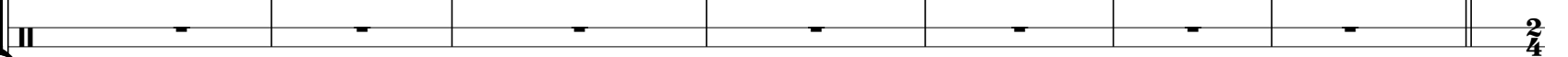
Crn.II 

Tpt.I-II 

Tbn. 

Arpa 

[Perc.I] 


[Perc.II] 

Vln.I  *div.*
pp

Vln.II  *div.*
pp

Vla.  *pp*

Vc.  *pp*

Cb.  *pp*

Escena V

Allegretto moderato (♩ = 60)

216 445

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Triángulo

p

senza sord.

unis.

senza sord.

p

senza sord.

unis.

senza sord.

p

senza sord.

unis.

senza sord.

pizz.

p unis.

Fl.

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Crn. I

Crn. II

Tpt. I-II

Tbn.

[Perc. I]

[Perc. II]

Severino
Severino

Des-de que es-tou re - ti - ran - do só a mor - te ve - jo a - ti - va, só a
Des-de que es-toy ca - mi - nan - do só - lo muer - te ve - o ac - ti - va, só - lo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

unis.
senza sord.

ppp

p

[pizz.]

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

poco a poco rall. molto *a tempo*

mor - te de - pa - rei, e as ve - zes a - té fes - ti - va. Só mor - te tem en - con - tra - do quem pen -
 muer - te en - con - tré, y a ve - ces has - ta fes - ti - va. La muer - te tie - ne en - con - tra - do quien pen -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. *f*

Ob. [Tutti] *f*

Cl.I *f*

Cl.II *f*

Fg. *f*

Crn.I *f*

Crn.II *f*

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

sa - va en-con - trar vi - da, e o pou-co que não foi mor - te foi de vi - da se - ve - ri - na.
 sa - ba en-con - trar vi - da, y a - que-llo que no fue muer - te fue de vi - da se - ve - ri - na.

Vln.I *f*

Vln.II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

[Andante moderato
come prima]

220
[Più mosso]

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

di - a e re - to - mar a vi - a - gem quan - do ven - ces - se a fa - di - ga. Ou se - rá que a - qui cor -
 dri - a, y reem - pren - der el vi - a - je ya sin te - ner la fa - ti - ga. çO se - rá que a - qui cor -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

tan - do a - go-ra a mi-nha des - ci - da, já não po - de - rei se - guir nun - ca mais em mi - nha
 tan - do la - du - ra jor - na - da mí - a, ya no más po - dré se - guir nun - ca más en es - ta

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

[arco]

Cb.

[Lento]

223 [Più mosso]

490

485

pp

p

p

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

vi - da?
vi - da?

Mas is - so de - pois ve - rei: tem - po há pa - ra que de -
Mas e - so des - pués ve - ré, tiem - po ha - brá pa - ra que de -

[Più mosso]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

p

Fl. (tr) *v*

Ob.

Cl.I (tr) *v*

Cl.II *tr* *[p]* *v*

Fg.

Crn.I *p*

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa *pp*

[Perc.I] Glockenspiel *ppp*

[Perc.II] Celesta

ci - da. Pri - mei-ro é pre - ci - so a - char um tra - ba - lho de que vi - va.
 ci - da. Pri - me-ro es pre - ci - so ha - llar un tra - ba - jo del que vi - va.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc. *p* pizz.

Cb. *p*

This musical score page contains measures 225 through 230. The instrumentation includes:

- Flute (Fl.):** Rests in all measures.
- Oboe (Ob.):** Rests in all measures.
- Clarinet I (Cl.I):** Measures 225 and 230 feature a sixteenth-note descending scale starting on B4, marked *p*. Measure 230 includes a fermata over the final notes.
- Clarinet II (Cl.II):** Rests in all measures.
- Bassoon (Fg.):** Rests in all measures.
- Horn I (Crn.I):** Measures 225 and 230 feature a half-note chord progression: G4 (225), F#4 (226), E4 (227), D4 (228), C4 (229), B3 (230).
- Horn II (Crn.II):** Rests in all measures.
- Trumpet I-II (Tpt.I-II):** Rests in all measures.
- Trombone (Tbn.):** Rests in all measures.
- Percussion I (Perc.I):** Features three measures of a *p* Triángulo (triangle) sound, indicated by a cross symbol and a slur.
- Percussion II (Perc.II):** Rests in all measures.
- Violin I (Vln.I):** Rests in all measures.
- Violin II (Vln.II):** Rests in all measures.
- Viola (Vla.):** Measures 225 and 230 feature a sixteenth-note descending scale starting on G4, marked *p*. Measure 230 includes a fermata over the final notes.
- Violoncello (Vc.):** Features a continuous sixteenth-note descending scale starting on G4, marked *p*.
- Contrabasso (Cb.):** Features a half-note chord progression: G3 (225), F#3 (226), E3 (227), D3 (228), C3 (229), B2 (230).

46 Allegretto ma non troppo

505

226

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Des-de que es-tou re - ti - ran - do só a mor - te... ve - jo a - ti - va, só a mor - te... de - pa -
Des-de que es - toy ca - mi - nan - do só - lo muer - te... ve - o ac - ti - va, só - lo muer - te... en - con -

46

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

[pizz.]

p

p

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl.I *a tempo* *mf* *f*
poco a poco rall. molto

Cl.II *f*

Fg. *a tempo* *mf* *f*
poco a poco rall. molto

Crn.I *f*

Crn.II *f*

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

poco a poco rall. molto *a tempo*

rei, e as ve-zes a - té fes - ti - va. Só mor - te tem en - con - tra - do quem pen - sa - va en - con - trar
 tré, y a ve-ces has-ta fes - ti - va. La muer - te tie-ne en - con - tra - do quien pen - sa - ba en - con - trar

Vln.I *f*

Vln.II *a tempo* *mf* *f*

Vla. *a tempo* *mf* *f*
poco a poco rall. molto

Vc. *a tempo* *mf* *f*
poco a poco rall. molto

Cb. *a tempo* arco *mf* *f*
poco a poco rall. molto

515 520

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

vi - da e o pou-co que não foi mor - te foi de vi - da se - ve - ri - na.
vi - da, y a - que-llo que no fue muer - te fue de vi - da se - ve - ri - na.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 228, contains measures 515 to 520. It features a full orchestral arrangement with woodwinds (Flute, Oboe, Clarinets I & II, Bassoon), brass (Trumpets I & II, Trombone), percussion (Percussion I & II), and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass). A vocal line is also present, with lyrics in Portuguese. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass instruments are mostly silent. The vocal line consists of two lines of lyrics: 'vi - da e o pou-co que não foi mor - te foi de vi - da se - ve - ri - na.' and 'vi - da, y a - que-llo que no fue muer - te fue de vi - da se - ve - ri - na.' The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Escena VI

Allegretto mosso [♩ = 72]

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Rec. Há uma mulher na janela, vou saber se de
trabalho poderá me dar noticia.
*Esa mujer a la ventana; es posible que pueda
darme razón de algun trabajo.*

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Severino
Severino

Mui-to bom di - a, se - nho - ra, que nes-sa ja-ne-la es - tá. Sa - be di - zer se é pos - sí - vel _____ al -
 Muy bue-nos dí - as, se - ño - ra, que en e - sa ven-ta-na es - tá. ¿Pue-de de-cir si es po - si - ble _____ al -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Meno

49

231

535

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I]

[Perc.II]

Mulher (na janela)

Mujer (desde la ventana)

gum tra - ba - lho en - con - trar?
gum tra - ba - lho en - con - trar?

Meno
49

Tra - ba - lho a - qui nun - ca fal - ta
Tra - ba - lho a - qui nun - ca fal - ta

a quem sa - be tra - ba -
a quem sa - be tra - ba -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I]

[Perc.II]

lhar.
jar.

O que fa - zi - a o com - pa - dre na su - a ter - ra de lá?
¿Lo que ha - cí - a el com - pa - dre so - bre la tie - rra de a - llá?

Vln.I

Vln.II

Vla. arco

Vc. arco

Cb. arco

Tempo primo

50

233

545

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Severino
Severino

Tempo primo

50

Pois fui sem-pre la - vra - dor, la - vra - dor de ter - ra má. Não há es - pe - cie de

Pues fui siem - pre la - bra - dor, la - bra - dor de tie - rra mal. No hay es - pe - cie de

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Meno

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I]

[Perc.II]

senza sord.

(do# fa# re#)

Mulher
Mujer

ter - ra que eu não pos - sa cul - ti - var.
tie - rra que no pue - da cul - ti - var.

Is - so a - qui de na - da a - dian - ta,
E - so a - qui na - da a - de - lan - ta,

Meno

51

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

[arco]

arco

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

pou - co e - xis - te o que la - vrar. Mas di - ga - me, re - ti - ran - te:
 po - co e - xis - te que la - brar. Más di - ga - me, fo - ras - te - ro:

arco

arco

arco

mf

dim.

div.

3

(si^{fa})

3

3

+

+

p

p

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

sa - be ben - di - tos re - zar? Sa - be can - tar ex - ce - lên - cias, de - fun - tos en - co - men - dar? sa - be ti - rar la - da - i - nhas,
 ¿Sa - be ben - di - tos re - zar, sa - be can - tar ex - ce - len - cias, di - fun - tos en - co - men - dar? ¿Sa - be de - cir le - ta - i - nas,

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I]

[Perc.II]

sa - be mor - tos en - ter - rar?
sa - be muer - tos en - te - rrar?

Severino
Severino

Já ve - lei mui - tos de - fun - tos, na ser - ra, é coi - sa vul -
Ya ve - lé mu chos di - fun - tos, es co - sa siem - pre vul -

53 **Meno**

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Xilófono

gar. Mas nun-ca a-pren dí as re - zas, sei so - men - te a - com - pa - nhar. Mulher
 gar. Mas nun-ca a-pren-di los re - zos, sé tan so - lo a - com - pa - ñar. Mujer
 Pois se o com - pa - dre sou - Pues si el com - pa - dre su -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

pizz.

f

54 Allegretto mosso

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Vibráfono

Claves

pp

pp cresc.

bes - se re - zar ou mes-mo can - tar, tra - ba - lhá-va-mos de me - ias que a
 pie - se re - zar o al me-nos can - tar, tra - ba - já-ra-mos a me-dias, que

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

Escena VII

Moderato [♩. = 63]

241

56

585

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Triángulo

p

Severino
Severino

Bem me di - zi - am que a ter - ra _____
La tie - rra, bien me dé - cí - an, _____

56

f

p

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

se faz mais bran-da e ma - ci - a quan - to mais do li - to - ral a vi - a - gem se a - pro -
 se ha - ce mas blan - da y mu - lli - da, cuan - to más del li - to - ral el vi - a - je se a - pro -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

xi - ma. A - go - ra a - fi - nal che - guei nes - sa ter - ra que di - zi - am. E u - ma
 xi - ma. A - ho - ra al fi - nal lle - gué a e - sa tie - rra que de - ci - an. Ès la

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

ter - ra bem mais do - ce pa - ra os pés e pa - ra a vis - ta.
tie - rra más su - a - ve pa - ra an - dar y pa - ra vis - ta.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

arco

2/4

600 **58** 245

Fl. *mf*

Ob.

Cl. I *mf*

Cl. II *mf*

Fg.

Crn. I

Crn. II *p*

Tpt. I-II

Tbn.

Arpa (lab si^b do[#] re^b mi^b la[#] fa^b) *gliss.* *gliss.* *gliss.*

[Perc. I] Glockenspiel

[Perc. II] Celesta *p* *mf*

Os ri - os que cor - rem a -
 Los rí - os que co - rren a -

58





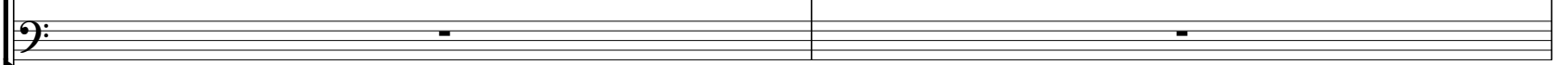
Vln. I *pp*

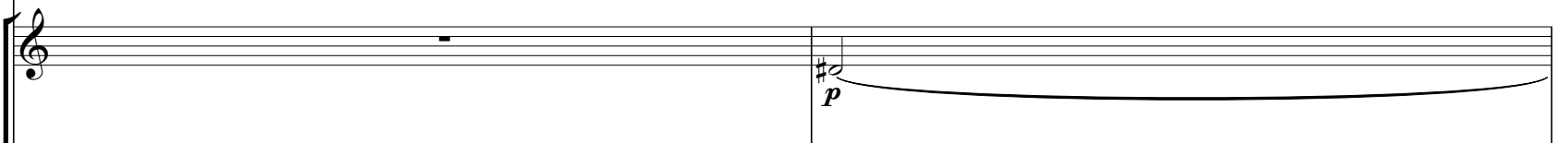
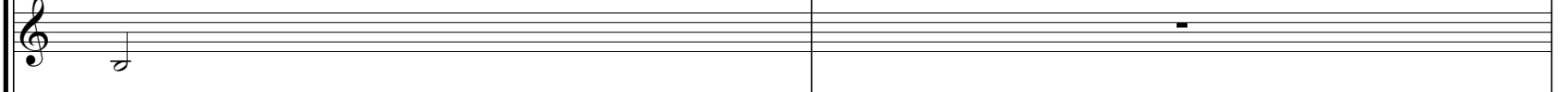
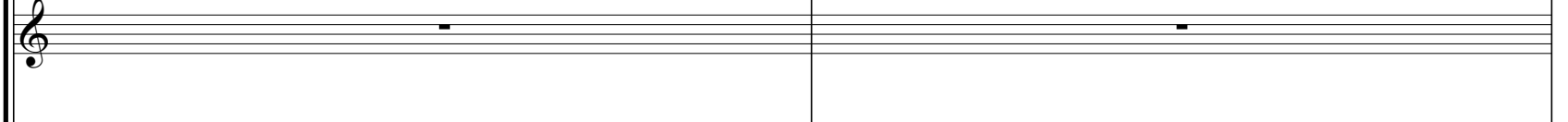
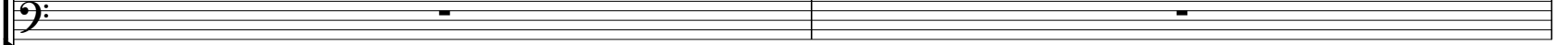
Vln. II *pp*




Vla.

Vc.

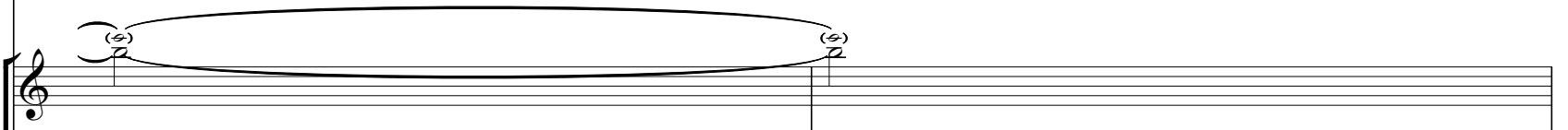
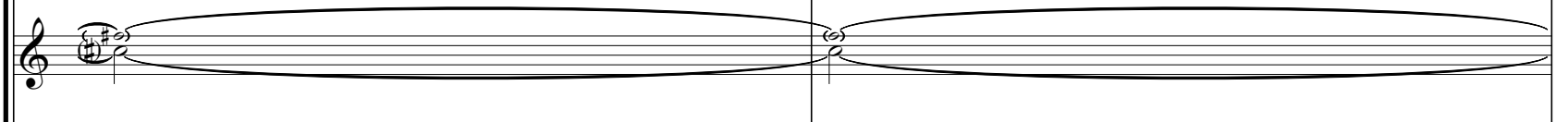
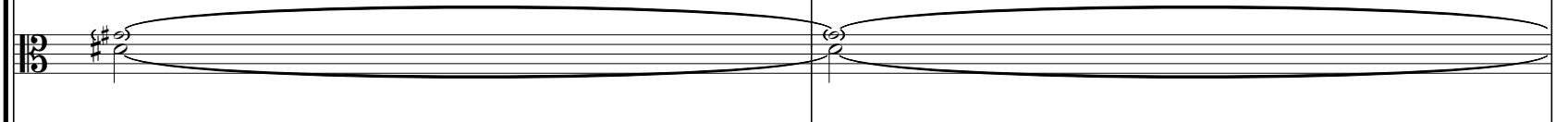
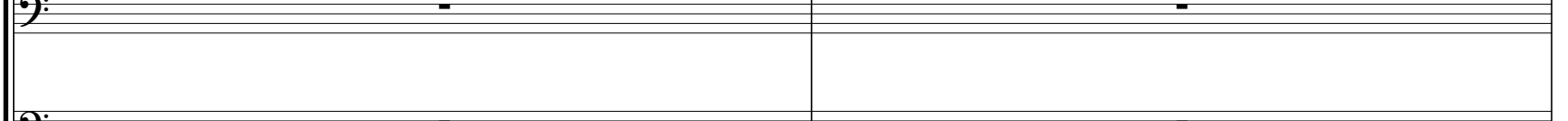
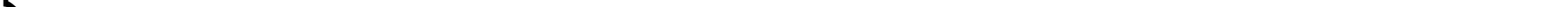
Cb.

Fl. 
 Ob. 
 Cl.I 
 Cl.II 
 Fg. 

Crn.I 
 Crn.II 
 Tpt.I-II 
 Tbn. 

Arpa 
 [Perc.I] 
 [Perc.II] 

qui são ri - os que não ter -
 qui são ri - os que não ter -

Vln.I 
 Vln.II 
 Vla. 
 Vc. 
 Cb. 

Fl.
 Ob.
 Cl.I
 Cl.II
 Fg.



Crn.I
 Crn.II
 Tpt.I-II
 Tbn.

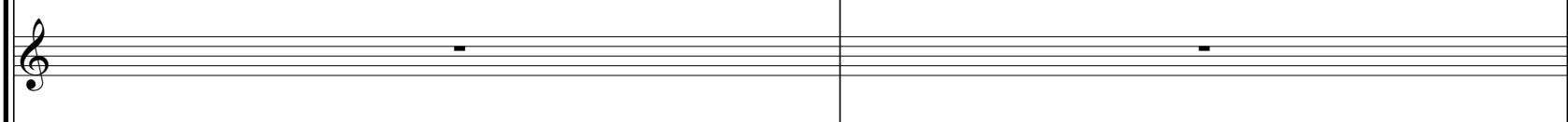
Arpa


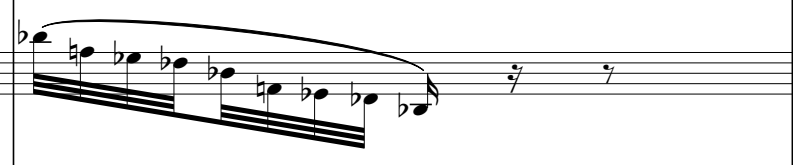
[Perc.I]
 [Perc.II]

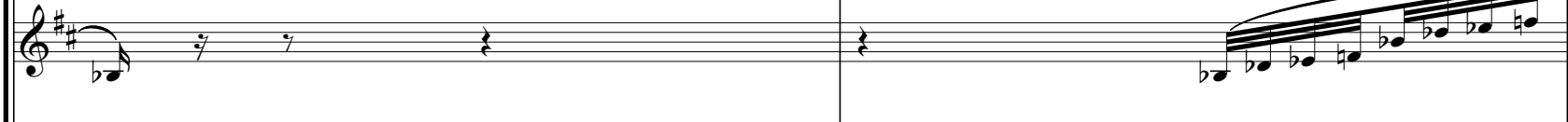
mi - nam. *Por*
mi - nan. *Por*

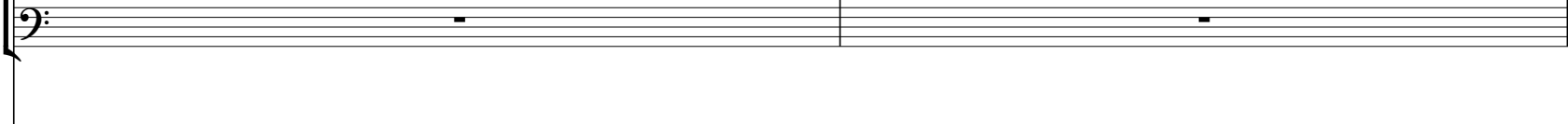
Vln.I
 Vln.II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

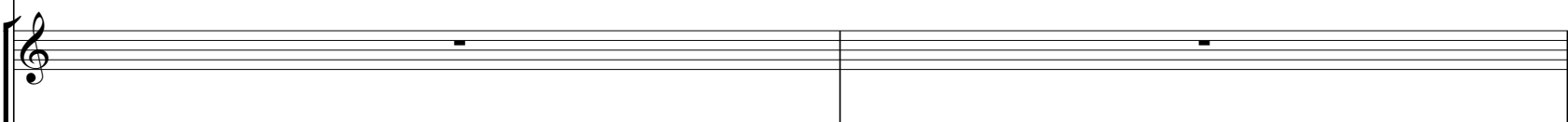
Fl.  


Ob. 

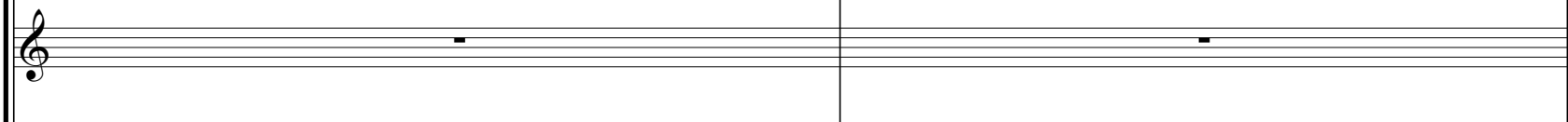
Cl.I  

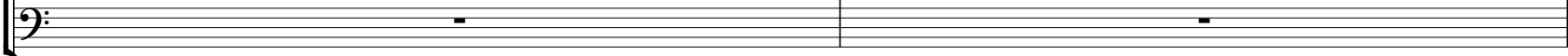
Cl.II 


Fg. 


Crn.I 


Crn.II 

Tpt.I-II 

Tbn. 

Arpa 

[Perc.I] 

[Perc.II] 

tô - da par - te há ca - cim - bas, ca -
 to - das par - tes hay ho - yos, ca -

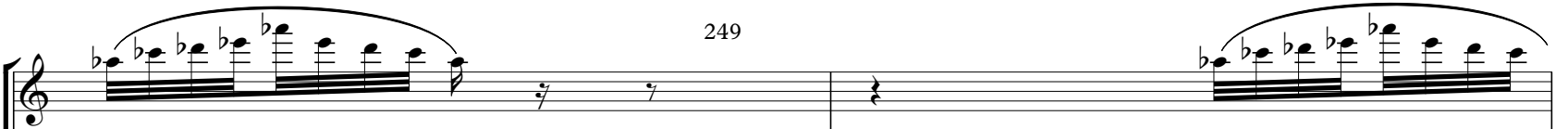
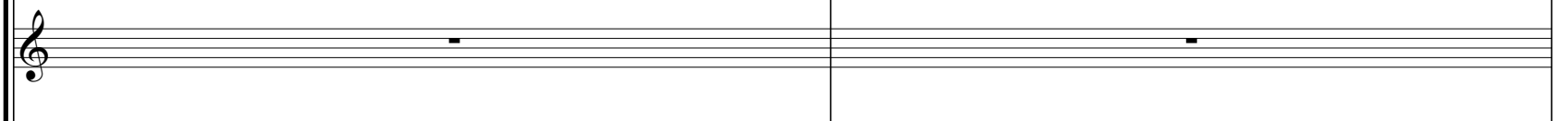
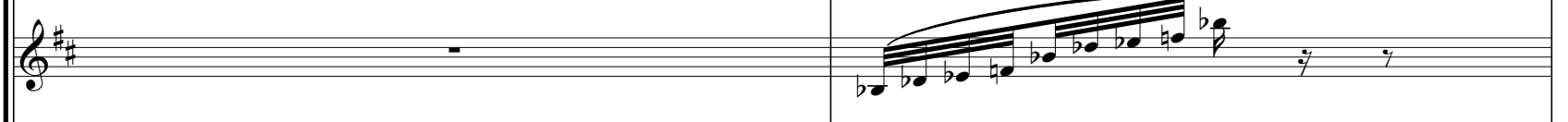
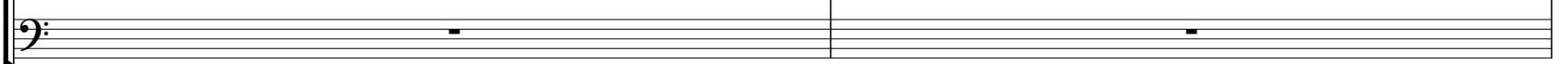
Vln.I 


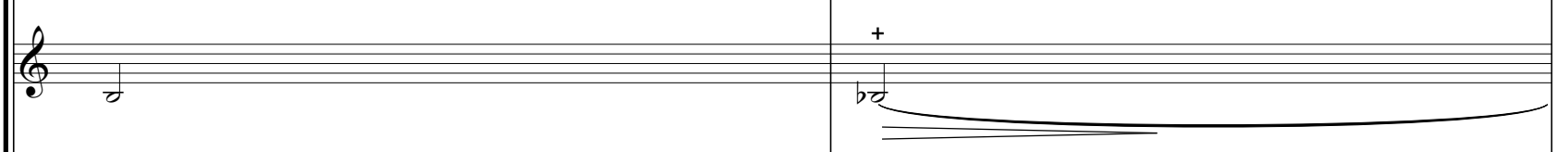
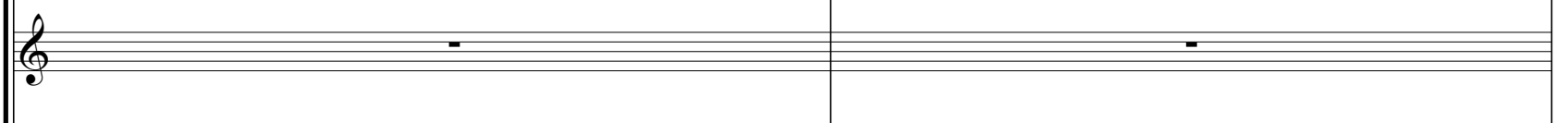
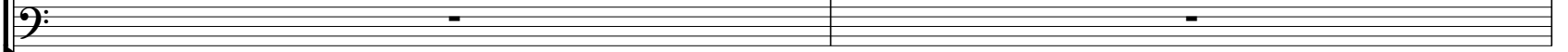
Vln.II 

Vla. 

Vc. 


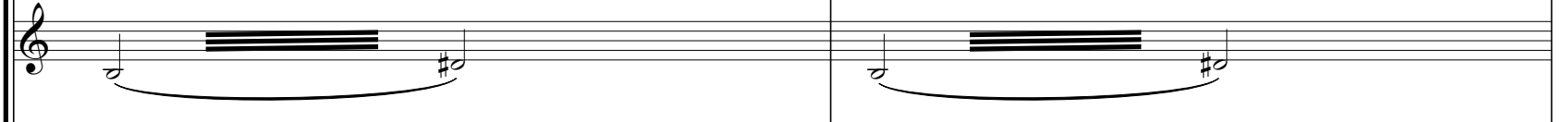
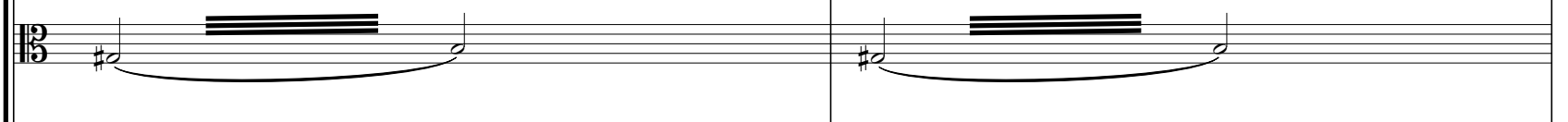
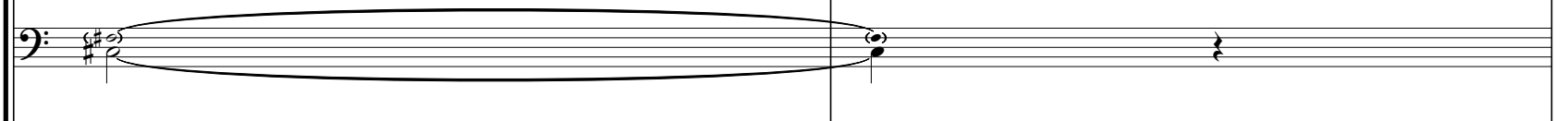
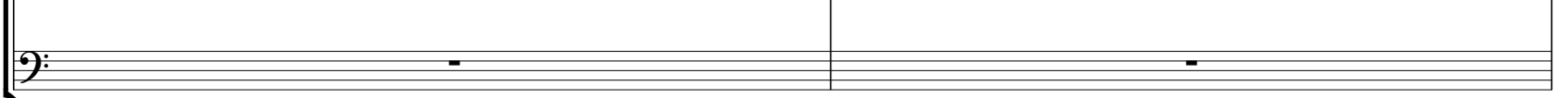
Cb. 

Fl. 
 Ob. 
 Cl.I 
 Cl.II 
 Fg. 

Crn.I 
 Crn.II 
 Tpt.I-II 
 Tbn. 

Arpa 
 [Perc.I] 
 [Perc.II] 

van - do o chão a - gua mi - na.
 van - do el a - gua tras - mi - na.

Vln.I 
 Vln.II 
 Vla. 
 Vc. 
 Cb. 

610

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I]

[Perc.II]

Rec. Mas onde andarà a gente
¿Mas, dónde andarà la gente

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

615

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

que este canaviais cultiva?
que el cañaveral cultiva?

Sem dú - vi - da, nes - ta ter - ra tão fá - cil, tão do - ce e
Sin du - da que en es - ta tie - rra tan fá - cil, mo - llar y

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Tamb.

Claves

sf

gliss.

sfz

ffz [*gliss.*]

arco

arco

[pizz.]₃

mf

[pizz.]₃

mf

3

3

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

ffz [*gliss.*]

f

gliss.

sfz \rightrightarrows *f*

mf Tamb.

sf \rightrightarrows [*G. C.*] *mf*

arco

arco

ri - ca, não e pre - ci - so tra - ba - lhar to - das as ho - ras do di - a, os di - as to - dos do mês, os me - ses
ri - ca, não es pre - ci - so tra - ba - jar to - das las ho - ras del dí - a, los dí - as to - dos del mes, los me - ses

3

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

(solb do# mi# re# fa# la#)

p

3

Triángulo

[2]

[2]

to - dos da vi - da.

to - da la vi - da.

Ve - jo a - go - ra que é ver - da - de

Vê - o a - ho - ra son ver - da - des

61

p

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I]

[Perc.II]

o que pen-sei ser men - ti - ra. Quem sa - be se ne - sta ter - ra não plan - ta - rei mi - nha si - na? A -
 lo que pen - sé ser men - ti - ras. Qui - zás en a - que - lla tie - rra plan - ta - ré yo - nue - va vi - da. A -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob. *mf*

Cl.I *mf*

Cl.II *mf*

Fg.

Crn.I *mf*

Crn.II *mf*

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

go - ra a - fi - nal che - guei nes - sa ter - ra que di - zi - am. Eu - ma ter - ra bem mais do - ce
 ho - ra al fi - nal lle - gué a e - sa tie - rra que de - ci - an. És la tie - rra más su - a - ve

Vln.I *mf*

Vln.II *mf*

Vla. *mf*

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

f cresc. (lento)

Triángulo

(re^b do# mi^b fa# sol^b la# si^b)

gliss.

gliss.

8^{va}-----7

pa - ra os pés e pa - ra a vi - sta. _____
 pa - ra an - dar y pa - ra vis - ta. _____

f

Escena VIII

645

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Rec. E certo esse cemitério branco na verde colina,
 raramente funciona e poucas covas abriga.
 Y ciertamente, ese cementerio blanco en la verde colina,
 muy raramente funciona y pocos nichos abriga.

Moderato [♩ = 60]

p

mf

mf

p

ppp

Plato con baqueta

pizz.

[*p*]

pizz.

[*p*]

gliss.

ppp

gliss.

ppp

gliss.

pp

650 258

Fl. *8^{va}* 3 3 3 3 3 3

Ob. *p*

Cl.I *mf* 3 3 3 3

Cl.II *mf*

Fg.

Crn.I *p*

Crn.II *pp*

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II] *pp* Triángulo

Coveiro I
Sepulturero I

Sim

Vln.I 3 3

Vln.II 3 3 arco *p*

Vla. *gliss.* *p*

Vc. *gliss.* *p*

Cb. *gliss.*

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Tam-tam

p

dei - xo o se - tor de in - di - gen - tes,
de - jo el sec - tor de in - di - gen - tes,

que a-bran - ça to - da es - sa gen - te
que a - bar - ca to - da e - sa gen - te

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

col legno

p

col legno

p

col legno

p

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Vibráfono

vibrato lento

que o ri - o in - va - de na pre - a - mar e en - ve - ne - na na bai - xa mar.
 que el ri - o in - va - de en la ple - a - mar y que en - ve - ne - na en la ba - ja mar.

Fl.

Ob.

Cl.I *p*

Cl.II

Fg.

Crn.I *p*

Crn.II *p*

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Coveiro II
Sepulturero II

Coveiro I
Sepulturero I

E a gen-te re - ti - ran - te que vem-do Ser - tão dis - tan - te, e que de - pois do che - gar não têm
Y la gen - te fo - ras - te - ra que de los mon - tes nos lle - ga. Y que des - pués de lle - gar no tie -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc. arco *mf*

Cb. arco *mf*

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Coveiro II
Sepulturero II

Coveiro I
Sepulturero I

mais o que es-pe-rar.
ne más que es-pe-rar.

Não po-dem con-ti-nuar,
No pue-den con-ti-nuar,

pois têm pe-la fren-te o mar.
pues se to-pan con el mar.

Não têm on-de tra-ba-lhar
No ha-llan don-de tra ba-jar

e mui-to
y mu-cho

65

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

mf

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl.I *mf*

Cl.II *mf*

Fg. *mf*

Crn.I *mf*

Crn.II *mf*

Tpt.I-II *p*

Tbn. *p*

[Perc.I] *mf* Tam tam

[Perc.II]

Coveiro I
Sepulturero I

Coveiro II
Sepulturero II

me-nos on-de mo-rar. E da ma-nei-ra em que es - tá não te - rão on-de se en-ter-rar. Na ver-da-de, se-ri-a mais
me-nos don-de mo-rar. Y de e-se mo-do en que es - tã no ten-drán dón-de se en-te-rrar. En ver-dad que se-ri-a más

Vln.I *mf*

Vln.II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

[rall. e dim.]

Fl. *pp* *pp*

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg. *p*

Crn.I

Crn.II *p* *p*

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Coveiro II
Sepulturero II

rá - pi-do e tam - bém mui-to mais ba-ra - to que sal-tas-sem de qual-quer pon-te den-tro do ri-o e da mor-te. E
 rá - pi-do y tam - bién mu-cho más ba-ra - to que sal-ta - ran de cual-quier puen-te den-tro del ri-o y la muer te. Y

Vln.I *pp* *mf* **67** [rall. e dim.]

Vln.II *pp* *mf*

Vla. *mf*

Vc. *p* *mf* *unis. arco*

Cb. *mf*

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

Tambor *mf*

G.C. *mf*

[Perc.II]

não pre-ci-sa-va di-nhei-ro, e não pre-ci-sa-va co vei-ro, e não pre-ci-sa-va o-ra-ça - o, e não pre-ci-sa-va ins-cri-ça - o.
 no pre-ci-sa-ban di - ne - ro, ni tam-po-co se-pul-tu-re-ro, ni pre - ci-sa-ban o - ra-cio nes, ni pre - ci-sa-ban ins - cri- cio nes.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Ambos coveiros
 Ambos sepultureros

E es - se po - vo lá de ci - ma en - con - tram só, a - qui che -
 Y e - sos po - bres de a - llá a - rri - ba en - cuen - tran só - lo lle -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Escena IX

700 [rall. e dim.]

Lento (♩ = 63)

Fl. *tr*

Ob.

Cl.I *mf* *tr*

Cl.II

Fg. *mf* *tr*

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn. *sord.* *mf*

Timb. *tr*

[Perc.I]

[Perc.II]

gan - do, ce - mi - té - rios es - pe - ran - do.
gan - do ce - men - te - rios es - pe - ran - do.
[rall. e dim.]

Vln.I

Vln.II

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

ri - as. Sa - bi - a que no ro - sá - rio de ci - da-des e de vi - las, que nas ter-ras que cor-tan - do
 ri - as. Sa - bi - a que en el ro - sa - rio de ciu - da-des y de vi - llas, que en las tie-rras que cor-tan - do

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob. *p* *mf*

Cl.I *mf*

Cl.II *mf*

Fg. *mf*

Crn.I *p* *mf*

Crn.II *p* *mf*

Tpt.I-II

Tbn.

Timb. *p* *tr*

[Perc.I]

[Perc.II]

na mi-nha des - ci-da eu vi - nha, não se - ri - a di - fe - ren - te a vi - da de ca - da di - a.
 en es - ta ba - ja - da mí - a, no se - ri - a di - fe - ren - te la vi - da de ca - da di - a.

Vln.I

Vln.II

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

E a - go - ra des - cu - bro que, es - ta via - gem con - clu - í - da, sem sa - ber, des - de o Ser - tâ - o, meu
 Ya - ho - ra des - cu - bro que, es - te via - je con - clu - i - do, sin sa - ber, des - de el "Ser - tón", - mi

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

que me fa-ça a-que-le en - ter-ro que o co - vei-ro des-cre-vi - a: cai-xão ma - ci - o de la - ma, mor - ta - lha ma -
 que me ha-ga a-quel en - tie-rro que el en - te-rra-dor de - ci - a: ca - jón mu - lli - do de la - ma, mor - ta - ja blan

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

ci - a e li - qui - da, co - ro - as de ba - ro - ne - sa, com mui - tas flo - res de a - nin - ga e a -
 cuz - ca y lí - qui - da, 75 co - ro - nas de "ba - ro - ne - sa", con mu - chas flo - res de a - nin - ga y a -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

que - le a - com - pa - nha - men - to da á - gua que sem - pre des - fi - la.
 quel a - com - pa - ãa - mien - to de a - gua que siem - pre des - fi - la.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

pp

ppp

tr

3

Nun - ca es - pe - rei mui - ta coi - sa, é pre - ci - so que re - pi - ta.
 Nun - ca es - pe - ré mu - cha co - sa, es pre - ci - so que re - pi - ta.

Escena X

77
770

765 Moderato [♩ = 60]

278

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Severino
Severino

Seu Jo - sé, mes - tre car - pi - na, que ha - bi - ta es - te la - ma - çal, sa - be me di - zer se o
 Seor Jo - sé, el car - pin - te - ro, que ha - bi - ta es - te lo - da - çal, çme sa - be de - cir si el

unis. modo ord.

77

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob. *mf*

Cl.I *p*

Cl.II *p*

Fg. *p*

Crn.I *p*

Crn.II *p*

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

ri - o a es-ta al - tu - ra da va - u? sa - be me di - zer se é fun - da es - ta á - gua gros - sa
 ri - o se pue - de a - qui va - de - ar?, çsa - be de - cir - me si es hon - da es - ta a - gua grue - sa

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Carpina
Carpintero

e a - ni - mal? Se - ve - ri - no, re - ti - ran - te, ja - mais o cru - zei a
y a - ni - mal? Se - ve - ri - no, fo - ras - te - ro, ja - más lo cru - cé a

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

na - do. Quan - do a ma - ré es - tá che - ia ve - jo pas - sar mui - tos
 na - do. Si lá ma - re - a es - tá al - ta mi - ro pa - sar mu - chos

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

bar - cos, bar - ca - ças e al - va - ren - gas, mui - tas de gran - de ca - la - do.
 bar - cos, bar - ca - ças y bas - ti - men - tos, mu - chos de gran - des ca - la - do.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

81

[Moderato]

795

283

82

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Severino
Severino

Seu Jo - sé, mes-tre car - pi - na, pa - ra co-brir cor - po de ho-mem não é pre-ci - so mui - ta
 Seor Jo - sé, el car-pin - te - ro, pa - ra cu-brir cuer - po de hom-bre no es pre-ci - so mu - cha

[Moderato]

81

sul pont.

82

ord.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob. *mf*

Cl.I *p*

Cl.II *p*

Fg. *p*

Crn.I *p*

Crn.II *p*

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

á - gua, bas - ta que che-gue ao ab - do - me, bas - ta que te - nha fun - du - ra i - gual à de su - a
 a - gua, bas - ta que le-gue al ab - do - men, bas - ta que ten - ga hon - du - ra i - gual a quien na - da

Vln.I *p*

Vln.II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Carpina
Carpintero

fo - me. Se - ve - ri - no, re - ti - ran - te, pois não sei o que lhe con - te.
co - me. Se - ve - ri - no fo - ras - te - ro, pues no sé lo que le cuen - te.

83

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

Muta in

Sem-pre que cru-zo es - te ri - o cos - tu - mo to - mar a pon - te. Quan-to aos va - zi - os do es - tó - ma - go se
 Siem-pre que cru-zo es - te ri - o he de ha - cer - lo por el puen - te. Y los va - cí - os del es - tó - ma - go se

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

[arco]

[arco]

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Severino
Severino

cru - zan quan-do os co - me. Seu Jo - sé, mes-tre car - pi - na, e quan-do pon-te não
 cru - zan cuan-do se co - me. Seor Jo - sé, el car-pin - te - ro, e quan-do puen-te no

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[re \flat sol \flat mi \flat sib]

p

[Perc.I]

[Perc.II]

Celesta

ppp con pedal

há? hay, quan-do os va - zi - os da fo - me não se tem com que cru - zar? quan do es-ses ri - os sem

cuan - do los va - nos del ham - bre no los po - de - mos cru - zar, cuan-do e - sos rí - os sin

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

unis.

830

Fl.

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Crn. I

Crn. II

Tpt. I-II

Tbn.

Arpa

[Perc. I]

Perc. II

Carpina
Carpintero

á - gua são gran-des bra - ços de mar? Se - ve - ri - no, re - ti - ran - te,
a - gua son gran-des bra - zos de mar? Se - ve - ri - no, fo - ras - te - ro,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

o meu a - mi - go é bem mo - ço. Sei que a mi - sé - ria é mar lar - go, não é co - mo qual - quer
 tan buen a - mi - go y buen mo - zo. Sé que es mi - se - ria un mar lar - go, y no es co - mo cual - quier

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Mulher
Mujer

po - ço. Mas sei que pa - ra cru - zá - la va - le bem qual-quer es - for - ço. Com -
 po - zo. Mas sé que pa - ra cru - zar - la cual-quier es - fuer - zo no es po - co. Com -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Escena XI

[Allegro] con moto [♩. = 100]

850

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl.I *mf*

Cl.II *mf*

Fg. *mf*

Crn.I *mf*

Crn.II *mf*

Tpt.I-II

Tbn.

Triângulo
[Perc.I] *mf*

[Perc.II]

pa - dre Jo - sé, com - pa - dre, que na rel - va es-tais dei - ta - do, con-ver - sais e não sa - beis que
 pa - dre Jo - sé, com - pa - dre, que en la yer - ba es-táis sen - ta - do, con-ver - san - do sin sa - ber que
 col legno

Vln.I *f*

Vln.II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

855

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

mf stacc.

vos-so fi-lho é che - ga - do? Es - tais a - í con-ver - san - do em vos-sa pro-sa en-tre - ti - da. Não sa -
 ya tu hi-jo ha lle - ga - do. Es - tás a - hí con-ver - san - do en tu char-la en-tre - te - ni - da sin sa -

arco

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

arco

860

91

294

865

tr

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

p

p

p

p

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Plato con baqueta

[Perc.I]

[Perc.II]

pp

beis que vos-so fi-lho sal - tou pa - ra den-tro da vi - da? Sal - tou pa - ra den-tro da vi - da__ ao
 ber que ya tu hi - jo de un sal - to se en-tró en la vi - da. De un sal - to se en-tró en la vi - da__ al

91

pizz.

Vln.I

pizz.

Vln.II

pizz.

Vla.

arco

mf stacc.

Vc.

Cb.

Fl. *tr* *f*

Ob. *f*

Cl.I *f*

Cl.II *f*

Fg. *mf* *f*

Crn.I *f*

Crn.II *f*

Tpt.I-II

Tbn. *f*

Timb. *mf*

[Perc.I] *mf* Tam tam

[Perc.II]

dar seu pri-me-i - ro gri - to. — E es - tais a - í con-ver - san-do, pois sa - bei que e - le é nas - ci - do.
 dar su pri-mer va - gi - do. — ¡Y es - tás a - hí con-ver - san-do! pues sa - bed que ya es na - ci - do.

Vln.I

Vln.II

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb.

[Più mosso]

Fl. (tr) *f* *2*

Ob. *f* *2*

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II [Tpt. I] sord. *2*

Tbn.

Timb. *p*

[Perc.I]

[Xil.] Xilófono *mf* *2*

[Perc.II]

[Più mosso]

Vln.I *f* *2* *div. pizz.* *2*

Vln.II *f* *2* *pizz.* *2*

Vla. col legno

Vc. col legno

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Xil.]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. *ff* 2

Ob. *ff* 2

Cl.I *f*

Cl.II *f*

Fg. *ff* 2

Crn.I *f*

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Celesta *ff* 2

[Xil.] *p* 2

[Perc.II] Triángulo *ff*

Maracas *ff* 2

Vln.I *f* col legno *div.* 2

Vln.II *f* col legno *div.* 2

Vla. 2

Vc. 2

Cb. 2 col legno

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. *f*

Ob.

Cl.I *f*

Cl.II *f*

Fg. *ff*

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II *f* Solo

Tbn.

Arpa (reb sol# mi♭) *gliss.*

Timb. *tr*

[Perc. ad.] Triángulo

[Perc. I]

[Xil.]

[Perc. II]

Vln. I

Vln. II *col legno*

Vla. *arco* *col legno*

Vc. *[arco]* *f*

Cb. *pizz.* *arco* *f*

Escena XII

302

Allegretto deciso [♩. = 69]

910

ff *mf* *tr* *tr*

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa *gliss.* *gliss.* *8va*

Timb. *(tr)*

[Perc.I] Triángulo *p* 3 3

[Perc.II]

Tenores

To-do o cé - u e a ter - ra lhe can - tam lou - vor. Foi por e - le que a ma - ré es - ta
 To - do el cie - lo y la tie - rra le can - ten lo - or. La ma - re - a fue por él si es - ta

Bajos

To-do o cé - u e a ter - ra lhe can - tam lou - vor. Foi por e - le que a ma - ré es - ta
 To - do el cie - lo y la tie - rra le can - ten lo - or. La ma - re - a fue por él si es - ta

Vln.I *arco*

Vln.II *arco*

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Cb.

915

303

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl.I *mf*

Cl.II *mf*

Fg. *mf*

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I] 3 3

[Perc.II]

Plato con baqueta

Sopranos y altos

To-do o cé - u e a ter - ra lhe
 Tô-do el cie - lo y la tie - rra le

noi-te não bai-xou. Foi por e - le que a ma - ré fez pa - rar o seu mo - tor.
 no-che no ba - jó. La ma - re - a fue por él si de - tu vo su mo - tor.

noi-te não bai-xou. Foi por e - le que a ma - ré fez pa - rar o seu mo - tor.
 no-che no ba - jó. La ma - re - a fue por él si de - tu vo su mo - tor.

To-do o cé - u e a
 Tô-do el cie - lo y la

Vln.I

Vln.II

Vla. arco *mf*

Vc. arco *mf*

Cb. pizz.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

can-tam lou-vor. Foi poe e-le que a ma - ré es - ta noi-te não bai - xou. Foi por e - le que a ma - ré fez pa -
 can - ten lo - or. La ma - re - a fue por él si es - ta no che no ba - jó. La ma - re - a fue por él si de -

ter - ra lhe can - tam lou - vor. Foi por e - le que a ma - ré es - ta noi - te não bai - xou. Foi por e - le que a ma -
 tie - rra le can - tan lo - or. La ma re - a fue por él si es - ta no - che no ba - jó. La ma - re - a fue por

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl.I *mf*

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II] Plato con baqueta
G.C.

rar o seu mo - tor.
tu-vo su mo - ror.

E a al - fa - ze-ma do sar - ga - ço,
La al - hu - ce-ma del sar - ga - zo,

Tenores

E a al - fa - ze-ma do sar - ga - ço
La al - hu - ce-ma del sar - ga - zo,

ré fez pa-rar o seu mo - tor.
él si de-tu-vo su mo - tor.

Vln.I *mf*

Vln.II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. arco

Fl.
 Ob.
 Cl.I
 Cl.II
 Fg.

Crn.I
 Crn.II
 Tpt.I-II
 Tbn.

[Perc.I]
 [Perc.II]

á - ci - da, de - sin - fe - tan - te, ve - io var - rer nos - sas ru - as en - via - da do mar dis -
 Á - ci - da y de - sin - fec - tan - te, vi - no a ba - rrer nues - tras ca - lles en - via - da del mar dis -

 á - ci - da, de - sin - fe - tan - te, ve - io var - rer nos - sas ru - as en - via - da do mar dis -
 á - ci - da y des - in - fec - tan - te, vi - no a ba - rrer nues - tras ca - lles en - via - da del mar dis -

Vln.I
 Vln.II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl.I *f*

Cl.II *f*

Fg.

Crn.I *f*

Crn.II *f*

Tpt.I-II

Tbn. *mf*

Timb. *p*

[Perc.I]

[Perc.II]

tan - te.
tan - te.

tan - te. E a lín - gua se - ca de es - pon - ja que tem o ven - to ter -
tan - te. La len - gua se - ca de es - pon - ja que tie - ne el vien - to te -

Bajos

E a lín - gua se - ca de es - pon - ja que tem o ven - to ter -
La len - gua se - ca de es - pon - ja que tie - ne el vien - to te -

Vln.I pizz.

Vln.II pizz.

Vla. pizz.

Vc. pizz.

Cb. pizz.

935

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl.I *f*

Cl.II *f*

Fg.

Crn.I *mf*

Crn.II *mf*

Tpt.I-II *f*

Tbn. *f*

Timb. *tr*

[Perc.I]

[Perc.II]

Sopranos y Altos

To - do o
To - do el

ral, *rral*, ve - io en - xu - gar a u - mi - da - de... To - do o
vi - no a en - ju - gar hu - me - da - des... To - do el

ral, *rral*, ve - io en - xu - gar a u - mi - da - de do en - char - ca - do la - ma - çal. To - do o
vi - no a en - ju - gar hu - me - da - des del es - pe - so lo - da - zal. To - do el

Vln.I [arco] *f*

Vln.II [arco] *f*

Vla. arco *f*

Vc. arco *f*

Cb. arco *f*

99 *f* *tr* 940 *tr* 309

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II] *tr* Triângulo G.C.

cé - u e a ter - ra lhe can - tam lou - vor. Foi por e - le que a - ma - ré es - ta noi - te não bai - xou. Foi por
 cie - lô y la tie - rra le can - te lo - or. La ma - re - a fue por él si es - ta no - che no ba - jó. La ma -

cé - u e a ter - ra lhe can - tam lou - vor. Foi por e - le que a - ma - ré es - ta noi - te não bai - xou. Foi por
 cie - lô y la tie - rra le can - te lo - or. La ma - re - a fue por él si es - ta no - che no ba - jó. La ma -

cé - u e a ter - ra lhe can - tam lou - vor. Foi por e - le que a - ma - ré es - ta noi - te não bai - xou. Foi por
 cie - lô y la tie - rra le can - ten lo - or. La ma - re - a fue por él si es - ta no - che no ba - jó, la ma -

99

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Escena XIII

310

945

Allegretto tranquillo [♩ = 72]

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Vibráfono
sin pedal

Xilófono

e-le que a ma - ré fez pa - rar o seu mo - tor.
re-a fue por él si de - tu-vo su mo - tor.

Homem I
Hombre I

Mi-nha po-bre-za tal
La mi po-bre-za tal

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

pizz.

mf

Fl.
Ob.
Cl.I
Cl.II
Fg.

Crn.I
Crn.II
Tpt.I-II
Tbn.

[Perc.I]
[Perc.II]

Homem II
Homme II

é que não tra-go pre-sen - te gran-de: _____ tra-go pa - ra mãe ca-ran-gue-jos pes-
 es que no trai-go pre-sen - te gran-de: _____ pa - ra la ma-dre can-gre-jue-los pes-

Mi-nha po-bre-za tal é que não te-nho pre - sen-te me - lhor: _____ tra-go pa-pel de jor-
 La mi po-bre-za tal es que no ten-go pre - sen-te ma - yor: _____ Es - te pa-pel le da-

Vln.I
Vln.II
Vla.
Vc.
Cb.

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl.I *mf*

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I] *ff con pedal*

[Perc.II] *mf*

ca - dos por es - ses man gues. Ma - man - do lei - te de la - ma con - ser - va - rá nos - so san - gue.
 ca - dos por e - sos man gles. Ma - man - do le - che de fan - go con - ser - va - ra nues - tra san - gre.

nal pa - ra lhe ser - vir de co - ber - tor. Co - brin - do - se as - sim de le - tras vai ser dou - tor.
 ré pa - ra le ser - vir de co - ber - tor. Cu - briên - do - se a - sí de le - tras va a ser doc - tor.

Vln.I *arco mf*

Vln.II *arco mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *arco mf*

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.II]

Mulher
Una mujer

Mi-nha po-bre-za tal é que na-da pos so-o-fer-tar, se não e o lei-te que
 La mi po-bre-za tal es que na-da pue-do-o-fren-dar, la le-che só-lo, que

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

101

965

Fl. *p* 3 3 3 3

Ob. *p* 3 3 3 3

Cl.I *p* 3 3 3 3 3 3 3 3

Cl.II *p* 3 3 3 3 3 3 3 3

Fg. *p*

Crn.I [senza sord.] *p*

Crn.II *p*

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.II]

te - nho pa - ra meu fi - lho a - ma - men - tar. A - qui são to-dos ir - mã-os de lei-te, de la-ma, de ar.
 ten - go, pa - ra mi hi - jo a - ma - man - tar. A - qui são to-dos her - ma-nos de le-che, de la-ma, de mar.

101

Vln.I *p* pizz.

Vln.II *p* pizz. div.

Vla. *p* pizz.

Vc. *p* pizz.

Cb. *p* pizz.

102

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Mulher

Mujer

Mi - nha po - bre - za tal é
 La mi po - bre - za tal es.

p

Severino

Severino

Min - ha po - bre - za tal é
p La mi po - bre - za tal es.

(Un tenor)

Homem I

p Hombre I

Min - ha po - bre - za tal é
 La mi po - bre - za tal es.

(Un barítono)

Homem II

p Hombre II

Min - ha po - bre - za tal é
 La mi po - bre - za tal es.

102

arco

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

que gran-de co - sa não tra - go.
que gran-de co - sa no trai - go.

que mi-nha o-fer - ta não e ri - ca.
que la mi o-fren - da no es ri - ca.

que me-lhor pre-sen - te não tem.
que me - jor pre - sen - te no ten - go.

que pou - co te - nho o que dar.
que po - co ten - go que dar.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Escena XIV

Allegretto moderato

317

Fl. *f ad lib.* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 *mf*

Ob. *mf*

Cl. I *mf*

Cl. II *mf*

Fg. *mf*

Crn. I *mf* senza sord.

Crn. II *mf* senza sord.

Tpt. I-II *f* 3 3 sord.

Tbn.

Perc. I Glockenspiel *pp* *p*

[Perc. II]

Cigana 1^a
Gitana 1^a

A - ten - ção pe - ço, se - nho - res,
A - ten - çion pi - do, se - ño - res,

tutti
arco

Vln. I *f* 1 solo, pizz. *mf*

Vln. II 1 solo, pizz. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. arco *mf*

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Plato con baqueta

Tambor

pa-ra es-ta bre-ve lei - tu - ra: so-mos ci - ga-nas do E - gi - to, le-mos a sor-te fu - tu - ra. Vou di-
 pa-ra es-ta bre-ve lec - tu - ra: so-mos gi - ta-nas de E - gip - to, lee-mos la suer-te fu - tu - ra. Yo di-

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. *mf* 3 3

Ob. *p*

Cl.I *p*

Cl.II *p*

Fg. *p*

Crn.I *p*

Crn.II *p*

Tpt.I-II *p* senza sord.

Tbn. *p*

[Perc.I]

[Perc.II]

zer to-das as coi - sas que des-de já pos-so ver na vi - da de-ste me - ni - no a - ca - ba - do de na -
 ré to-das las co - sas que des-de ya pue-do ver: la vi - da de-es-te ni - ñi - to a - ca - ba - do de na -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

scer. A-pren-de-rá a en-ga-ti-nhar por a-í, com a-ra-tus; a-pren-de-rá a ca-mi-nhar na
 cer. a-pren-de-rá a ga-te-ar por a-hí, cual ca-ra-col; a-pren-de-rá a ca-mi-nar al

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

la - ma, com go - ia - muns e a cor - rer o en - si - na - rão os an - fi - bios, ca - ran - gue - jos, pe - lo que se - rá an -
 fan - go co - mo lom - briz. Ya co - rre le en - se - ãa - rãa los an - fi - bios, can - gre - jue - los, por lo que se - rá an -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

[arco]

arco

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

sord.

sfz

sord.

sfz

Solo

f

3

tutti

p

p

tr

p

Plato

tr

Cigana 2ª

Gitana 2ª

fi - bio co - mo a gen - te da - qui mes - mo.

fi - bio co - mo gen - te de a - qui mis - mo.

A - ten - çao pe - ço, se - nho - res, tam -

A - ten - ción pi - do, se - ño - res, tam -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

arco

p

arco

p

1015 In Piccolo

Fl. *mf* 3 3 3 3 3 3

Ob. *mf* 3 3 3

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I *sfz* *senza sord.* *p*

Crn.II *sfz*

Tpt.I-II 3 3

Tbn.

Timb. *tr*

[Perc.I] Plato con baqueta

[Perc.II]

bém pa ra mi-nha lei - tu-ra: Tam - bém ve - nho dos E - gi-tos, vou com - ple - tar a fi - gu-ra. Ou-tras
 bién pa ra mi - lec - tu-ra: Tam - bién ven - go del E - gip-to, com - ple - ta - ré la fi - gu-ra. O - tras

Vln.I arco *mf*

Vln.II arco *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf* arco

Cb. *mf* arco

1020 (tr) 1025

Fl. *mf* 3 3

Ob. *p*

Cl.I *p*

Cl.II *p*

Fg. *p*

Crn.I *p*

Crn.II *p*

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa (fa# solb lab si# do# reb mib) *mf* gliss. *mf* gliss.

Timb. Muta in (. .)

[Perc.I]

[Perc.II]

coi-sas que es-tou ven-do é ne-ces sa-rio que di-ga: não fi-ca-rá a pes-car de je-re-ré to-da a
 co-sas que es-toy vien-do es ne-ce-sa-rio que di-ga: con las ca-ñas no es-ta-rá pes-can-do to-da la

110

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Più mosso

Fl. *f*

Ob. *mf* *f*

Cl.I *mf* *f*

Cl.II *mf* *f*

Fg. *mf* *f*

Crn.I *mf* *f*

Crn.II *mf* *f*

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa *gliss.* *f dim.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *p dim.* *gliss.*

[Perc.I]

[Perc.II]

vi - da. Não o ve - jo den - tro dos man - gues, ve - jo o den - tro de u - ma fá - bri - ca. Se es -
 vi - da. No lo a - di - vi - no en los man - gles, vé - o - lo den - tro de u - na fá - bri - ca. Si es -

Più mosso

Vln.I arco *mf* pizz. *f* arco

Vln.II arco *mf* pizz. *f* arco

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

Escena XV

326

Escena XV [♩ = 108]

1035

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Vibráfono

ppp (con pedal *p*) posible

Um homem
Un hombre

tá ne-gro, não e la-ma: e gra-xa de su-a ma-qui-na. De sua for-mo - su - ra já ve - nho di - zer:
tá ne-gro no es de la-ma: es de gra-sa de su má-qui-na. De su her-mo - su - ra yo ven-go a de - cir:

pizz.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

Perc. II

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

É um me-ni-no ma-gro, de mui-to pe-so não é, mas tem o pe-so do ho-men, de o-bra de ven-tre de mu-lher.
 És un ni-ño fla-co, de mu-cho pe-so no es, mas tie-ne el pe-so de hom-bre, de o-bra de vien-tre de mu-jer.

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl.I *mf*

Cl.II *mf*

Fg. *mf*

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II *mf* sord.

Tbn. *mf* #sord.

[Perc.I]

Perc. II

Um homem

Un hombre

De sua for - mo - su - ra dei - xa - me que di - ga: É u - ma crian - ça pá - li - da, é u - ma crian - ça fran -
 De su her - mo - su - ra de - jad - me que di - ga: És cria - tu - ra pá - li - da, es cria - tu - ra fla -

arco

Vln.I *mf*

Vln.II *mf* arco

Vla. *mf* arco

Vc. *mf* arco

Cb. *mf* arco

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl.I *p*

Cl.II *p*

Fg. *p*

Crn.I *p*

Crn.II *p*

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Severino
Severino

zi - na. Mas tem a mar - ca de ho - men, mar - ca de hu - ma - na o - fi - ci - na. De sua for - mo - su - ra dei -
qui - ta. Mas tie - ne mar - ca de hom - bre, mar - ca de hu - ma - na o - fi - ci - na. De su her - mo - su - ra de -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

xai - me que can - te: É um me - ni - no guen - zo co - mo to - dos os des - tes man - gues, Mas a
 jad - me que can - te: És un ni - ño fla - co co - mo to - dos los de es - tos man - gles, mas la hu-

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Tempo primo

331

114

1070

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Tenores

má-qui-na de ho-men já ba-te ne-le in-ces-san-te. De sua for - mo - su - ra_ dei - xai - me_ que
 ma-na ma - qui - na - ria ya ba-te en él in - ce - san - te. De su her - mo - su - ra_ de - jad - me_ que

Tempo primo

114

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

[Perc.I]

[Perc.II]

Contraltos

É tão be - lo co-mo um sim nu-ma
Es tan be - llo co-mo un sí en la

di - ga:— É be - lo co-mo o co-quei - ro— que ven-ce a a-re - ia ma - ri - nha.
di - ga:— Es be - llo cual co - co - te - ro— ven - cien- do a - re - na ma - ri - na.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Più mosso

In Piccolo

1085 *tr*

1080

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl.I *f*

Cl.II *f*

Fg. *f*

Crn.I *f*

Crn.II *f*

Tpt.I-II *f*

Tbn. *gliss.* *mf < sfz* *mf < sfz* *mf < sfz* *mf < sfz* *mf < sfz*

[Perc.I]

[Perc.II] *f*

Sopranos

sa - la ne - ga - ti - va. Be - lo por que tem do no - vo o fres - cor e a a - le - gri - a. In - fec - cio - na
 sa - la ne - ga - ti - va. Be - llo por te - ner de nue - vo el fres - cor y la a - le - gri - a - a: con sa - lud y

Vln.I *f*

Vln.II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Escena final

334

Allegro deciso

[In Flauta]

tr

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl.I *mf*

Cl.II *mf*

Fg. *mf*

Crn.I *mf*

Crn.II *mf*

Tpt.I-II *mf* flatzz

Tbn. *mf* *gliss.* *mf* *sfz*

[Perc.I] Glockenspiel

[Perc.II] Plato con baqueta

a mi - sé - ria com a mi - se - ria con di - a.
vi - da nue - va vi - da nue - va mi - na.

Tenores
To-do o cé - ue a ter - ra lhe
To-do el cie - lo y la tie - rra le

Bajos
To-do o cé - ue a ter - ra lhe
To-do el cie - lo y la tie - rra le

Vln.I *mf*

Vln.II *mf*

Vla. *mf* [pizz.]

Vc. *mf* [pizz.]

Cb. *mf*

Allegro deciso

Fl. *tr*

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II *flatzz* *[flatzz]* *flatzz*

Tbn.

Perc. I

[Perc.II] *[3]* *[3]* *[3]* *[3]*

can-tam lou - vor. Foi por e - le que a ma - ré es - ta noi - te não bai - xou. Foi por e - le que a ma - ré fez pa -
 can - ten lo - or. La ma - re - a fue por él si - es - ta no - che no ba - jó. La ma - re - a fue por él si de -

can - tam lou - vor. Foi por e - le que a ma - ré es - ta noi - te não bai - xou. Foi por e - le que a ma - ré fez pa -
 can - ten lo - or. La ma - re - a fue por él si - es - ta no - che no ba - jó. La ma - re - a fue por él si de -

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

1095

Fl. *mf*

Ob.

Cl.I *mf*

Cl.II *mf*

Fg. *mf*

Crn.I

Crn.II *mf*

Tpt.I-II *cresc.* *mf*

Tbn.

Timb.

Perc. I

[Perc.II] Plato con baqueta

Sopranos y altos

To-do o cé-u e a ter-ra lhe can-tam lou-vor. Foi poe e-le que a ma - ré es - ta
 To-do el cie-lo y la tie - rra le can - ten lo - or. La ma - re - a fue por él si es - ta

rar o seu mo-tor. tu - vo su mo - tor.

rar o seu mo-tor. To-do o cé-u e a ter - ra lhe can - tam lou - vor. Foi por e-le que a ma -
 tu - vo su mo - tor. To-do el cie-lo y la tie - rra le can - tan lo - or. La ma - re - a fue por

Vln.I

Vln.II

Vla. [arco]

Vc. [arco]

Cb. pizz.

1100 337

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Timb.

Perc. I

[Perc.II]

noi-te não bai - xou. Foi por e-le que a ma - ré fez pa - rar o seu mo - tor.
 no-che no ba - jó. La ma - re-a fue por él si de - tu-vo su mo - tor.

ré es-ta noi-te não bai - xou. Foi por e-le que a ma - ré fez pa-rar o seu mo - tor.
 él si es-ta no-che no ba - jó. La ma-re-a fue por él si de-tu-vo su mo - tor.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb. [arco]

118

1105

338

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl.I *p*

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn. *mf*

Perc. I

[Perc. II] *p*

Plato con baqueta

G.C.

E a al - fa - ze - ma do sar - ga - ço, — á - ci - da, de - sin - fe - tan - te, — ve - io var rer vos - sas ru - as en -
 La al - hu - ze - ma del sar - ga - zo, — á - ci - da y de - sin - fec - tan - te, — vi - no a ba - rrer nues - tras ca - lles en -

E a al - fa - ze - ma do sar - ga - ço, — á - ci - da, de - sin - fe - tan - te, — ve - io var rer nos - sas ru - as en -
 La al - hu - ce - ma del sar - ga - zo, — á - ci - da y de - sin - fec - tan - te, — vi - no a ba - rrer nues - tras ca - lles en -

118

Vln.I *p*

Vln.II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb.

1110

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl.I *f*

Cl.II *f*

Fg.

Crn.I *f*

Crn.II *f*

Tpt.I-II

Tbn. *mf*

Timb.

Perc. I Tam tam

[Perc.II]

via-da-do mar dis - tan - te. —
via-da del mar dis - tan - te. —

via-da do mar dis - tan - te. — E a lin-gua se - ca de es - pon - ja que tem o ven-to ter-
via-da del mar dis - tan - te. — La len-gua se - ca de es - pon - ja que tie-ne el vien-to te-

Bajos

Vln.I *pizz.*

Vln.II *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

Fl. *f*

Ob. *f* Glockenspiel (col oboe) *f*

Cl.I *f*

Cl.II *f*

Fg.

Crn.I *mf*

Crn.II *mf*

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa *gliss.* *ff* (en 8^{va})

Timb. *tr*

Perc. I

[Perc.II]

Sopranos y altos
To - do o
To - do el

ral, rral. ve - io en - xu - gar a u - mi - da - de...
vi - no a en ju - gar hu - me - da - des...

ral, rral. ve - io en - xu - gar a u - mi - da - de do en - char - ca - do la - ma - çal.
vi - no a en ju - gar hu - me - da - des del es - pe - so lo - da - zal.

Vln.I arco 3 3 3

Vln.II arco 3 3 3

Vla. arco *f*

Vc. arco *f*

Cb. arco *f*

120

341

1120

Fl. *f* *tr*

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg. *f*

Crn.I

Crn.II *f*

Tpt.I-II Xilófono (col trompetas) *f*

Tbn. *mf*

Arpa *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

Timb. Muta in

Perc. I Vibráfono *ff*

[Perc. II] Triángulo, *ff*
Tambor

cé - ue a ter - ra lhe can - tam lou - vor. Foi por e - le que a ma - ré es - ta
cie - lo y la tie - rra le can - tan lo - or. La ma - re - a fue por él si es - ta

Tenores
To - do e cé - ue a ter - ra lhe can - tam lou - vor. Foi por e - le que a - ma -
To - do el cie - lo y la tie - rra le can - ten lo - or. La ma - re - a fue por

Bajos
Lou - vor, lou - vor, lou -
Lo - or, lo - or, lo -

Vln.I *f*

Vln.II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

120

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

Timb.

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

noi - te não bai - xou. Foi por e - le que a ma - ré fez pa - rar o seu mo - tor.
 no - che no ba - jó. La ma - re - a fue por él si de - tu - vo su mo - tor.

8^{va}

gliss.

gliss.

gliss.

l.v.

Tam tam

vor, lou - vor, lou - vor, lou -
 or, lo - or, lo - or, lo -

1125 343 **molto rit.**

Fl. *ff* *fp*

Ob. *ff* Solo *p* 3

Cl.I *ff* *ffp*

Cl.II *ff* *ffp*

Fg. *ff* *ffp*

Crn.I *ff* *fp*

Crn.II *ff* *fp*

Tpt.I-II *ff* *ffp*

Tbn. *ff* *fp*

Arpa *gliss.* *gliss.* *fff*

Timb. *tr* *tr* *ff* Muta in

[Perc.I] *tr*

[Perc.II] *tr*

Vln.I *ff* *ffp* *div.* *unis.*

Vln.II *ff* *ffp* *div.* *unis.*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

tor.
tor.

vor.
or.

Fl. *pp*

Ob. *Solo*
p 3

Cl. I *pp*

Cl. II *pp*

Fg. *pp* *p*

Crn. I *p dolciss.* 3

Crn. II *p dolciss.* 3

Tpt. I-II

Tbn.

Arpa

[Perc. I]

[Perc. II]

Vln. I *dolce* *div.* *pp* 3 *dolci*

Vln. II *dolce* *pp* 3

Vla. *dolce* *div.*

Vc. *dolce* *div.* *unis.* *div.*

Cb. *dolce*

Solo. Con sordina.

Fl.

Ob.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Crn.I

Crn.II

Tpt.I-II

Tbn.

Arpa

[Perc.I]

[Perc.II]

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Cb.

Celesta

con pedal

pizz. arco

sord.

harmónicos

pp

pp dolce

pp

pp

p

pizz. arco

[sord.]

gliss.

(re⁴ sol^b)

p

sord.

sord.

div.

pp

pp

p

p

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl.I *p*

Cl.II *pp*

Fg. *pp*

Crn.I *pp*

Crn.II *pp*

Tpt.I-II *ppp*

Tbn. *ppp* sord.

Arpa

Timb.

[Cel.]

[Cel.]

Vln. I *unis.* *rit.*

Vln. II *unis.* *div.*

Vla. *div.*

Vc. *div.*

Cb. *pp*

PARTITURA VOCAL

Severino

Auto de natal

Severino

Auto de Navidad

Basado en *Morte e vida severina* de
João Cabral do Melo
Adaptación al castellano: Salvador Moreno - Rafael Santos Torruella

Salvador Moreno
Edición: Emmanuel Pool*

Moderato (♩ = 60)

Escena I

5

Piano

2

Severino
Severino

15

20

O meu no-me é Se-ve -
Es mi nom-bre Se-ve -

2

div.

p

pp

25

ri - no, não te-nho ou-tro de pi - a. Co-mo há mui-tos Se-ve - ri - nos, que é san-to de ro - ma -
ri - no, que o-tro no ten-go de pi - la. Co-mo hay tan-tos Se-ve - ri - nos, que es san-to de ro - me -

*La partitura vocal que se incluye tiene como fin ofrecer al intérprete una nueva versión, revisada, para piano y voces en correspondencia con esta edición de la partitura orquestal.

30 349 3

ri - a, de-ram en - tão de me cha-mar Se-ve - ri - no de Ma - ri - a.
 ri - a, diê-ron-me en-ton ces en lla-mar Se-ve - ri - no de Ma - ri - a. 3

35

Co-mo há mui-tos Se-ve - ri - nos com mães cha-ma-das Ma-
 Co-mo hay mu chos Se-ve - ri - nos hi - jos de ma-dres Ma-

40

ri - a fi - quei sen-do o da Ma - ri - a, do fi - na-do Za-ca - ri - as.
 ri - a, se - gui sien-do el de Ma - ri - a del fi - na-do Za-ca - ri - as.

45 4

Mas is-so a-in - da diz pou - co: há
 Pe-ro e-so a-ún di - ce po - co: hay

4 *mf*

50 350

mui-tos na fre - gue - si - a, por cau - sa de um co - ro - nel que se cha -
 más en fe - li - gre - sí - a, por cau - sa de un co - ro - nel que se lla -

55

mou Za - ca - ri - as e que foi o mais an - ti - go se - nhor des - ta ses - ma - ri - a.
 mó Za - ca - ri - as, y que fue el más an - ti - guo se - ñor de es - ta ses - ma - ri - a.

Recitado: Como então dizer quem fala ora a Vossas Senhorias? Vejamos:
 ¿Cómo, pues, decir quién habla a las Vuestras Señorias? Veamos:

60

É o Se - ve - ri - no da Ma - ri - a do Za - ca - ri - as, lá da ser - ra da Cos - te - la lí -
 Él Se - ve - ri - no de Ma - ri - a del Za - ca - ri - as en la Sie - rra de Cos - te - la, fron -

65

mi - tes de Pa - ra - í - ba.
 te - ra de Pa - ra - i - ba.

6

Mas is - so a in - da diz pou - co: se ao me - nos mais cin - co ha -
 Mas es - to a - ùn di - ce po - co: si al me - nos más cin - co ha -

mf

70

vi - a com no - me de Se - ve - ri - no fi - lhos de tan - tas Ma - ri - as
 bi - a con nom - bre de Se - ve - ri - no, hi - jos de tan - tas Ma - ri - as,

p

75

mu - lhe - res de ou - tros tan - tos, já fi - na - dos, Za - ca - ri - as.
 mu - je - res de o - tros tan - tos, ya fi - na - dos, Za - ca - ri - as.

p *f*

80

7

So - mos mui - tos Se - ve - ri - nos i -
 So - mos mu - chos Se - ve - ri - nos i -

guais em tu - do e na si - na: a de a - bran - dar es - tas pe - dras su -
 gual en to - do en la vi - da: el de a - blan - dar es - tas pie - dras su -

an - do - se mui - to em - ci - ma, a de ten - tar des - per - tar
 dán - do - nos mu - cho en - ci - ma, el in - ten - tar des - per - tar

ter - ra sem - pre mais ex - tin - ta, a de que - rer ar - ran - car al -
 tie - rra siem - pre mas ex - tin - ta, el de que - rer a - rran - car la

gum ro - ça - do da cin - za.
 hier - ba de la ce - ni - za.

Mas, pa - ra que me co - nhe - çam me -
 Mas pa - ra que me co - noz - can me -

lhor Vos - sas se - nho - ri - as, e me-lhor pos-sam se - guir a his-
 lor Vues - tras Se - ño - ri - as, y me - jor pue-dan se - guir la his-

110 to - ria de mi - nha vi - da, pas - so a ser o Se - ve - ri - no que em
 to - ria de la - mia vi - da, pa - so a ser el Se - ve - ri - no que en

115 vos - sa pre - sen - ça e - mi - gra, que em vos - sa pre - sen - ça e - mi - gra.
 vues - tra pre - sen - cia e - mi - gra, que en vues - tra pre - sen - cia e - mi - gra.

10 120

125

3 3 3 3 3 3

dimi *nuen.* do.

130

3 3 3 3

p

135

Escena II Poco più mosso [♩ = 84]

140 Severino
Severino

A quem es - tais car - re - gan - do,
¿A quién es - tá - is car - gan - do,

mf

145

ir-mãos das al - mas, em - bru - lha-do nes-sa re - de? di - zei que eu sai - ba.
her - ma - nos de al - mas, den - tro de e - sa red me - ti - do en su mor - ta - ja?

12 Dois homens

150 Dos hombres

155

A um de - fun - to de na - da, ir - mão das al - mas, que há mui - tas ho - ras vi -
A un di - fun - to de na - da, her - ma - no de al - mas, que há mu - chas ho - ras vi -

p

13 355
160

Severino
Severino

a - ja à sua mo - ra - da. E sa - beis quem e - ra e - le, ir - mãos das
a - ja a su mo - ra - da. çY sa - béis de - cir quien e - ra, her - ma - nos

165

14 170

Dois homens
Dos hombres

al - mas, sa - beis co - mo e - le se cha - ma ou se cha - ma - va? Se - ve -
de al - mas, y sa - béis có - mo se lla - ma, o se lla - ma - ba? Se - ve -

175

ri - no La - vra - dor, ir - mão das al - mas. Se - ve - ri - no la - vra - dor, -
ri - no La - bra - dor, her - ma - no de al - mas, Se - ve - ri - no La - bra - dor, -

180

15 Severino
[p sub.] Severino

mas já não la - vra. E foi mor - ri - da es - sa
mas ya no la - bra. çY fue su muer - te e - sa

185

190

mor - te, ir - mãos das al - mas, es - sa foi mor - te mor - ri - da ou foi ma -
muer - te, her - ma - nos de al - mas, y fue su muer - te e - sa muer - te, o fue ma -

Dois homens
Dos hombres

356

16

195

ta - da?
ta - da?

A - té que não foi mor - ri - da, ir - mão das al - mas,
No fue su muer - te e - sa muer - te, her - ma - no de al - mas,

p *cresc* *poco*

200

17

Severino
Severino

205

es - sa foi mor - te ma - ta - da nu - ma em - bos - ca - da. E o que ha
e - sa fue muer - te ma - ta - da, en em - bos - ca - da. ¿Y lo que ha

a poco cresc. *p*

210

vi - a e - le fei - to, ir - mãos das al - mas, quem con - tra e - le sol - to - u
bi - a él he - cho, her - ma - nos de al - mas, quién con - tra él le sol - tó -

Dois homens
Dos hombres

18

215

es - sa a - ve - ba - la? Ter uns hec - ta - res de ter - ra, ir - mão das al - mas,
e - sa a - ve - ba - la? Tê - ní - a hec - tá - reas de pie - dra, her - ma - no de al - mas,

poco a poco cresc.

220

19
225Severino
Severino

de pe-dra e a - re - ia la - va - da que cul - ti - va - va. Mas en -
de pie-dra y a - re - na la - va - da que cul - ti - va - ba. ¿Mas en -

p subito

Dois homens

Dos hombres 230

tã - o por que o ma - ta - ram, ir - mãos das al - mas? Que - ri - a mais es - pa - lhar - se,
ton - ces, por - qué lo ma - ta - ron, her - ma - nos de al - mas? Que - ri - a más ex - ten - der - se

poco a poco cresc.

p subito

235

ir - mão das al - mas.
her - ma - no de al - mas.

rit.

pp

Rec: Severino: E poderei ajudar, irmãos das almas?
Homem I: Bem que poderá ajudar, irmão das almas.
E você pode voltar, irmão das almas, pode voltar
daqui mesmo para sua casa.

Rec: Severino: ¿Y podré ayudar, hermanos de almas?
Hombre I: Bien que podría auxiliar, hermano de almas.
Y ya tú puedes volver, hermano de almas, puedes volver
de aquí mismo para tu casa.

20 240

Homem II

245 *Hombre II*

250

Vol-to que é lon-ga a vi - a - gem, ir - mãos das al - mas, é mui-to lon-ga a jor -
 Vuél-vo que es lar-go el vi - a - je, her - ma - nos de al - mas, que la jor - na - da es muy

21 Severino

Severino

255

na - da e a se - rra é al - ta. Mais sor - te tem o de - fun - to,
 lar - ga; lá sie rra es al - ta. Más suer - te tie - ne el di - fun - to,

260

ir - mãos das al - mas, pois já não fa - rá na vol - ta la ca - mi - nha - da.
 her - ma - nos de al - mas, pues ya no ha - rá de re - gre - so la - ca - mi - na - ta.

Rec. Homem I: Partamos enquanto é noite, irmão das almas,
 que é o melhor lençol dos mortos noite fechada.

Rec. Hombre I: Partamos que ya es de noche, hermano de almas,
 que el mejor sudario es, noche cerrada.

Escena III

Allegretto assai moderato (♩ = 66)

265

pp *tr* *p*

270

Severino
Severino

An - tes de sa - ir de ca - sa a - pren - di a la - da - i - nha das
An - tes de sa - lir de ca - sa a - pren - di la le - ta - ni - a de los

poco marcato *tr* *p*

275

vi - las que vou pas - sar na mi - nha lon - ga des - ci - da.
pue - blos que pa - sar en mi ba - ja - da de - bi - a.

p *tr* *p* *tr*

22

280

Sei que há mui - tas vi - las gran - des, ci - da - des que e - las são
Sé que hay mu - chos pue - blos gran - des, ciu - da - des con nom - bra -

p stacc.

di - tas, sei que há sim - ples ar - ru - a - dos,
dí - a, sé que hay sim - ples ca - se - ri - os,

285

sei que há vi - las pe - que - ni - nas.
sé que hay vi - llas pe - que - ñi - tas.

p 3 3 3

23 3 3
To - das for - man - do um ro - sá - rio de que a es - tra - da fos - se a li - nha.
To - das for - man - do um ro - sa - rio que lá ca - rre - te - ra en - hi - la.

23 *mf*

290

24 295 3
Pen - sei que se - guin - do o ri - o er -
Pen - sé que si - guien - do el ri - o e -

24 *p* *mf*

300 3 3 3
rar ja - mais po - de - ri - a: E - le é o ca - mi - nho mais cer - to, de to - dos o me - lhor gui - a. Mas,
rar ja - más yo po - dri - a: Es el ca - mi - no más cier - to, de to - dos el me - jor guí - a. Mas,

24

305

25

co-mo se-gui-lo a-go-ra que in-te-rrom-peu a des-ci-da? Não de-se-jo e-ma-ra-
 çó-mo se-guir-lo a-ho-ra que su-co-rrien-te ter-mi-na? No de-se-o en-ma-ra-

mf

310

25

nhar o fi-o da mi-nha li-nha, nem que se en-re-de no pe-lo hir-su-to des-ta caa
 ãar el hi-lo que me en ca-mi-na, ni que se en-re-de en el pe-lo hir-su-to de-es-ta "caa-

p

26
315

tin-ga. Te-nho de sa-ber a-go-ra
 tin-ga". Ten-go que sa-ber a-ho-ra

26

pp

p

tr

tr

320

qual a ver-da-dei-ra vi-a, en-tre es-sas que es-can-ca-ra-das fren-te a mi se mul-ti-
 cuál se-rá la bue-na ví-a en-tre e-sas que des-ple-ga-das fren-te a mí se mul-ti-

tr

tr

325

[27] Rec. Mas não vejo almas aqui, nem almas mortas nem vivas...
Mas no veo almas aquí, ni almas muertas ni vivas...

pli - cam.
 pli - can.

tr

pp

p

330

ouço somente a distancia...
sólo a lo lejos escucho...

o que parece cantoria.
lo que salmodia diria.

Se -
 Se -

335

[28]

rá no - ve - na de san - to? Se - rá al - gu - ma la - da - i - nha? quem sa - be a - té se u - ma fes - ta
rá no - ve - na de san - to, se - rá al - gu - na le - ta - ni - a? Quién sa - be si has - ta u - na fies - ta

[28]

p

[29]

345

ou u - ma dan - ça não se - ri - a, ou u - ma dan - ça não se - ri - a?
o u - na dan - za no se - ri - a, o u - na dan - za no se - ri - a.

[29]

pp

An - tes de sa - ir de
An - tes de sa - lir de

ca - sa a - pren-di a la - da - i - nha das vi - las que vou pas -
ca - sa a - pren-di la le - ta - ni - a de los pue - blos que pa -

sar na mi - nha lon - ga des - ci - da. Sei que há mui - tas vi - las
sar en mi ba - ja - da de - bi - a. Sé que há mu - chos pue - blos

gran - des, ci - da - des que e - las são di - tas,
gran - des, ciu - da - des con nom - bra - dí - a,

sei que há sim - ples ar - ru - a - dos, sei que há vi - las pe - que -
 sé que há sim - ples ca - se - ri - os, sé que há vi - llas pe - que -

ni - nas. ni - tas. To - das for - man - do um ro - sá - rio To - das for - man - do um ro - sa - rio

de que a es - tra - da fos - se a li - nha. que lá ca - rre - te - ra en - hi - la.

de que a es - tra - da fos - se a li - nha. que lá ca - rre - te - ra en - hi - la.

pp perdenzosi

Escena IV

Andante con moto (♩ = 63)

Rezador
Rezador

375

Fi - na - do Se - ve - ri - no, quan - do pas - sa - res em Jor - dã o,
 Fi - na - do Se - ve - ri - no, quan - do pa - sa - res el Jor - dán.

e os de-mô-nios te a-ta-lha-rem per-gun-tan-do o que é que le-vas.
 y los de-mo-nios te a-ta-ja-ren pre-gun-tan-do qué es lo que lle-vas.

32 Coro
 Coro 3 Di-ze que le-vas ce-ra, ca-puz e cor-dã-o, mais a Vir-gem da Con-cei-çã-o.
 Di-les que lle-vas ce-ra, ca-pu-cha y cor-dón, más la Vir-gen de Con-cep-ción.

32

33 Rezador
 Rezador 390 Fi-na-do Se-ve-ri-no, quan-do pas-sa-res em Jor-dã-o
 Fi-na-do Se-ve-ri-no, cuan-do pa-sa-res el for-dán

33

e os de-mô-nios te a-ta-lha-rem per-gun-tan-do o que é que le-vas.
 y los de-mo-nios te a-ta-ja-ren pre-gun-tan-do qué es lo que lle-vas.

395 **34** Coro
 Coro
 Di-ze que le - vas ce - ra, ca - puz e cor-dã - o, mais a Vir-gem da Con - cei - çã - o.
 Di-les que lle - vas ce - ra, ca - pu - cha y cor dón — mas la Vir - gen de Con - cep - ción. —

Homem I
 Hombre I
 Di-ze que le - vas so - men - te coi - sas de nã - o: fo - me, se - de pri - va - ça - o.
 Di-les que lle - vas tan so - lo coi - sas de na - da: ham - bre, sed y pri - va - cio - nes.

p

400 **35** Rezador
 Rezador
 Fi - na - do Se - ve - ri - no, quan - do pas - sa - res em Jor - dã - o
 Fi - na - do Se - ve - ri - no, quan - do pas - sa - res em Jor - dã - o

mf

405
 e os de - mô - nios te a - ta - lha - rem per - gun - tan - do o que é que le - vas.
 y los de - mo - nios te a - ta - ja - ren pre - gun - tan - do qué es lo que lle - vas.

410 **36** Coro
 Coro
 Di-ze que le - vas ce - ra, ca - puz e cor-dã - o, mais a Vir - gem da Con - cei - çã - o.
 Di-les que lle - vas ce - ra, ca - pu - cha y cor dón — mas la vir - gen de Con - cep - ción. —

Homem II
 Hombre II
 Di - ze que coi - sas de nã - o o - cas, le - ves, co - mo a cai - xão que ain - da de - ves.
 Di - les que coi - sas de na - da, hue - cas, le - ves, co - mo el ca - jón que aún le de - bes.

37 Rezador
Rezador 367 415

U - ma ex - ce - lên - cia di - zen - do que ho - ra é ho - ra.
Un res - pon - so - rio di - cien - do que la ho - ra es ho - ra.

p

Coro
Coro 420

A - jun - ta os car - re - ga - do - res, que o cor - po quer ir em - bo - ra.
Re - ú - ne los car - ga - do - res que el cuer - po quie - re ir - se a - ho - ra.

38 Rezador
Rezador 425

Duas ex - cê - len - cias di - zen - do que ho - ra é ho - ra.
Dos res - pon - so - rios di - cien - do que la ho - ra es ho - ra.

Homem I
Hombre I

...di - zen - do é a ho - ra da plan - ta -
...di - cien - do que de plan - tar es la

38 *pp*

430 Homem II
Hombre II

ça - o. ...que a ter - ra vai co - lher a mã - o.
ho - ra. ...la tie - rra tó - ma - le la ma - no.

Coro
Coro

A - jun - ta os car - re - ga - do - res que o cor - po quer ir em - bo - ra.
Re - ú - ne los car - ga - do - res que el cuer - po quie - re ir - se a - ho - ra.

39 435

p *p dolce*

Escena V

Andante moderato (♩ = 60)

440

p

445

p

40 Allegretto ma non troppo (♩ = 84)

Severino
Severino

450

Des-de que es-tou re - ti - ran - do só a mor - te ve - jo a - ti - va, só a mor - te de - pa -
Des-de que es - toy ca - mi - nan - do só - lo muer - te ve - o ac - ti - va, só - lo muer - te en - con -

p

455

poco a poco rall. molto

41

a tempo

rei, e as ve - zes a - té fes - ti - va. Só mor - te tem en - con - tra - do quem pen -
tré, y a ve - ces has - ta fes - ti - va. La muer - te tie - ne en - con - tra - do quien pen -

poco a poco rall molto *mf a tempo*

460

sa - va en-con - trar vi - da, e o pou-co que não foi mor - te foi de vi - da se - ve -
 sa - ba en-con - trar vi - da, y a - que-llo que no fue muer - te fue de vi - da se - ve -

42

465

[Andante moderato come prima]

Tempo I°

ri - na. Na ver - da - de, por um
 ri - na. La ver - dad que por un
 mf

p sub.

470

tem - po pa - rar a qui eu bem po - di - a e re - to - mar a vi - a - gem
 tem - po pa - rar a - qui bien po - dri - a, y reem - pren - der el vi - a - je

mf

p

43

475

quan-do ven-ces-se a fa - di - ga. Ou se - rá que a-qui cor - tan - do a - go - ra a mi-nha des -
 ya sin te - ner la fa - ti - ga. ¿O se - rá que a-quí cor - tan - do la du - ra jor - na - da

mf

480

ci - da, já não po - de - rei se - guir nun - ca mais em mi - nha vi - da?
 mi - a, ya no más po - dré se - guir nun - ca más en es - ta vi - da?

44
485 [Lento]

Mas is - so de - pois ve - rei: tem - po há pa - ra que de -
 Mas e - so des - pués ve - ré, tiem - po ha - brá pa - ra que de -
 tr tr

pp *ppp*

ci - da. Pri - mei - ro é pre - ci - so a - char um tra - ba - lho de que vi - va.
 ci - da. Pri - me - ro es pre - ci - so ha - llar un tra - ba - jo del que vi - va.
 (tr) tr tr

Andante moderato

p

Allegretto ma non troppo

46

505

Des - de que es - tou re - ti - ran - do só a
 Des - de que es - toy ca - mi - nan - do só - lo
 46 *p*

poco a poco rall. molto

mor - te__ ve-jo a - ti - va, só a mor - te__ de - pa - rei, e as ve - zes a - té fes -
 muer - te__ ve-o ac - ti - va, só - lo muer - te__ en - con - tré, y a ve - ces has - ta fes -

poco a poco rall. molto.

47

a tempo

515

ti - va. Só mor - te tem en - con - tra - do quem pen - sa - va en - con - trar vi - da e o
 ti - va. La muer - te tie - ne en - con - tra - do quien pen - sa - ba en - con - trar vi - da, y a -

mf a tempo *f*

520

pou-co que não foi mor - te foi de vi - da se - ve - ri - na.
 que - llo que no fue muer - te fue de vi - da se - ve - ri - na.

ff

Rec. Há uma mulher na janela, vou saber se de trabalho poderá me dar noticia.
 Esa mujer a la ventana; es posible que pueda darme razón de algum trabajo.

Allegretto mosso

525

48 Severino
Severino

Mui-to bom di - a, se - nho - ra, que
Muy bue-nos dí-as, se - ño - ra, que en

530

nes-sa ja-ne-la es - tá. Sa-be di-zer se é pos - sí-vel al - gum tra-ba-lho en con
e - sa ven-ta-na es - tá. ¿Pue-de de-cir si es po - si-ble al - gún tra-ba-jo en-con-

49 Meno

Mulher (na janela) 535

Mujer (desde la ventana) 3

trar?
trar?
Tra - ba-lho a - qui nun-ca fal - ta a quem sa-be tra-ba - lhar.
Tra - ba-jo a - qui nun-ca fal - ta a quien sa-be tra-ba - jar.

540

50 Tempo primo

O que fa - zi - a o com - pa - dre na su - a ter - ra de lá?
¿Lo que ha - ci - a el com - pa - dre so - bre la tie - rra de a - llá?

Severino
Severino

545

Pois fui sem-pre la-vra-dor, la-vra-dor de ter-ra má. Não há es-pe-cie de
 Pues fui siem-pre la-bra-dor, la-bra-dor de tie-rra mal. No hay es-pe-cie de

550

51

Meno

Mulher
Mujer

ter-ra _____ que eu não pos-sa cul-ti-var. Is-so a-
 tie-rra _____ que no pue-da cul-ti-var. E-so a-

555

qui de na-da a-dian-ta, pou-co e-xis-te o que la-vrar. Mas di-ga-me, re-ti-
 qui na-da a-de-lan-ta, po-co e-xis-te que la-brar. Más di-ga-me, fo-ras-

52 Più mosso

ran-te: sa-be ben-di-tos re-zar? Sa-be can-tar ex-ce-lên-cias, de-
 te-ro: Sa-be ben-di-tos re-zar, sa-be can-tar ex-ce-len-cias, di-

560 **Meno**53
Severino
Severino

fun-tos en-co-men-dar? sa-be ti-rar la-da-i-nhas, sa-be mor-tos en-ter-rar?
fun-tos en-co-men-dar? Sa-be de-cir le-ta-i-nas, sa-be muer-tos en-te-rrar?

Já ve-lei mui-tos de-
Ya ve-lé mu chos di-

fun - tos, na ser - ra, é coi - sa vul - gar. Mas nun - ca a - pren - dí as re - zas,
fun - tos, es co - sa siem - pre vul - gar. Mas nun - ca a - pren - dí los re - zos,

Allegretto mosso

54

Mulher
Mujer

570

sei so-men-te a-com pa-nhar. Pois se o com pa-dre sou - bes - se re - zar ou mes-mo can-
sé tan so - lo a-com-pa - ñar. Pues si el com-pa-dre su - pie - se re - zar o al me-nos can-

575

tar, tra-ba-lhá-va-mos de me-ias que a fre - gue-si - a bem dá.
tar, tra-ba-já-ra-mos a me-dias, que la pa-rro-quia bien da.

55 580

Só os ro - ça - dos da mor - te com - pen - sam a - qui cul - ti - var.
 Só - lo en el cam - po la muer - te com - pen - sa a - qui cul - ti - var.

55

Escena VII

Moderato [♩. = 63]

56 Severino
585 Severino

Bem me di - zi - am que a ter - ra se faz mais bran - da e ma -
 La tie - rra, bien me de - ci - an, se ha ce mas blan - da y mu -

56

590 57

ci - a quan - to mais do li - to - ral a vi - a - gem se a - pro - xi - ma. A - go - ra a - fi - nal che -
 lli - da, cuan - to más del li - to - ral el vi - a - je se a - pro - xi - ma. A - ho - ra al fi - nal lle -

57

595

guei nes sa ter - ra que di - zi - am. Eu - ma ter - ra bem mais do - ce pa - ra os pés e pa - ra a
 gué a e - sa tie - rra que de - ci - an. És la tie - rra más su - a - ve pa - ra an - dar y pa - ra

p

vis - ta.
vis - ta.

Os
Los

58

f
mf

Detailed description: This system contains the first two lines of the musical score. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, and then a quarter rest. The piano accompaniment starts with a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* is present. A second measure of the piano accompaniment features a dynamic marking of *mf* and a melodic line in the right hand that spans across the vocal line.

ri - os que cor - rem a - qui são
rí - os que co - rren a - qui son

Detailed description: This system contains the third and fourth lines of the musical score. The vocal line continues with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), then another triplet of eighth notes (B4, A4, G4) followed by a quarter note (F#4). The piano accompaniment continues with a similar melodic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

ri - os que não ter - mi - nam.
rí - os que não ter - mi - nan.

Detailed description: This system contains the fifth and sixth lines of the musical score. The vocal line continues with a triplet of eighth notes (E4, D4, C4) followed by a quarter note (B3), then another triplet of eighth notes (B3, A3, G3) followed by a quarter note (F#3). The piano accompaniment continues with the same melodic and harmonic structure.

605

Por tô - da par - te há ca -
Por to - das par - tes hay

Detailed description: This system contains the seventh and eighth lines of the musical score. The vocal line begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and finally a triplet of eighth notes (G4, F#4, E4) followed by a quarter note (D4). The piano accompaniment continues with the same melodic and harmonic structure.

cim - bas, ca - van - do o chão a - gua
 ho - yos, ca - van - do el a - gua tras -

59
610

Rec. Mas onde andrà a gente
 ¿Mas, dónde andrà la gente

mi - na.
 mi - na.

615 que este canaviais cultiva?
 que el cañaveral cultiva?

Sem dú - vi - da, nes - ta
 Sim du - da que en es - ta

620

ter - ra tão fá - cil, tão do - ce e ri - ca, não e pre - ci - so tra - ba - lhar to - das as ho - ras do
 tie - rra tan fá - cil, mo - llar y ri - ca, no es pre - ci - so tra - ba - jar to - das las ho - ras del

sfz

625 61

di - a, os di - as to - dos do mês, os me - ses to - dos da vi - da. Ve - jo a - go - ra que é ver -
 di - a, los dí - as to - dos del mes, los me - ses to - da la vi - da. Vê - o a - ho - ra son ver -

61

p

630

da - de o que pen - sei ser men - ti - ra. Quem sa - be se ne - sta ter - ra não plan - ta - rei mi - nha
 da des lo que pen - sé ser men - ti - ras. Qui - zás en a - que - lla tie - rra plan - ta - ré yo - nue - va

62 62

635

si - na? A - go - ra a - fi - nal che - guei nes - sa ter - ra que di - zi - am. E u - ma
 vi - da. A - ho - ra al fi - nal lle - gué a e - sa tie - rra que de - ci - an. És la

mf

640

ter - ra bem mais do - ce pa - ra os pés e pa - ra a vi - sta.
 tie - rra más su - a - ve pa - ra an - dar y pa - ra vis - ta.

mf *f*

Rec. E certo esse cemitério branco na verde colina, raramente funciona e poucas covas abriga.

Y ciertamente, ese cementerio blanco en la verde colina, muy raramente funciona y pocos nichos abriga.

645

Escena VIII

Moderato [♩ = 60]

63

Coveiro I
Sepulturero I

655

Sim dei - xo o se - tor de in - di - gen - tes,
Sí, de - jo el sec - tor de in - di - gen - tes,

63

660

que a-bran-ça to - da es - sa gen - te
que a - bar - ca to - da e - sa gen - te

que o ri - o in - va - de na pre - a - mar
que el ri - o in - va - de en la ple - a - mar

665

Coveiro II
Sepulturero II

64

e en - ve - ne - na na bai - xa mar. E a gen - te re - ti - ran - te que vem - do
y que en - ve - ne - na en la ba - ja mar. Y la gen - te fo - ras - te - ra que de los

64

mf

Coveiro I
Sepulturero I

670

Ser - tão dis - tan - te, e que de - pois do che - gar não têm mais o que es - pe - rar.
mon - tes nos lle - ga. Y que des - pués de lle - gar no tie - ne más que es - pe - rar.

Coveiro II
Sepulturero II

Coveiro I
Sepulturero I

675

65

Não po - dem con - ti - nuar, pois têm pe - la fren - te o mar. Não têm on - de tra - ba -
No pue - den con - ti - nuar, pues se to - pan con el mar. No ha - llan don - de tra - ba -

65

Coveiro II
Sepulturero II

680

lhar e mui - to me - nos on - de mo - rar. E da ma - nei - ra em que es - tá não te -
jar y mu - cho me - nos don - de mo - rar. Y de e - se mo - do en que es - tán no ten -

Coveiro I
Sepulturero I

66

rão on-de se en-ter-rar. Na ver-da-de, se-ri-a mais rá - pi-do e tam-bém mui-to mais ba-ra - to
drán dón de se en-te-rrar. En ver-dad que se - rí - a más rá - pi-do y tam - bién mu-cho más ba - ra - to

67

68

685

Coveiro II
Sepulturero II

que sal-tas-sem de qual-quer pon-te den-tro do ri-o e da mor-te. E não pre-ci-sa-va di-nhei-ro, e
que sal-ta - ran de cual-quier puen-te den-tro del rí-o y la muer te. Y no pre-ci-sa-ban di - ne - ro, ni

690

não pre-ci sa-va co-vei-ro, e não pre-ci - sa-va o-ra-çã - o, e não pre-ci - sa-va ins - cri - ça - o.
tam-po-co se-pul-tu-re-ro, ni pre - ci - sa-ban o - ra - çio - nes, ni pre - ci - sa-ban ins - cri - çio - nes.

69

Ambos coveiros
Ambos sepultureros

695

E es - se po - vo lá de ci - ma en - con - tram
Y e - sos po - bres de a - llá a - rri - ba en - cuen - tran

700

só, a - qui che - gan - do, ce - mi - té - rios es - pe - ran - do.
 só - lo lle - gan - do ce - men - te - rios es - pe - ran - do.

Escena IX

Lento (♩ = 60) 705

70 Severino
 Severino

Nun-ca es-pe-rei mui-ta coi-sa,
 Nun-ca es-pe-ré mu-cha co-sa,

tr~ tr~

mf *p*

710

di-go a Vos-sas Se-nho - ri - as. Sa - bi - a que no ro - sá - rio de ci - da-des e de vi - las,
 di-go a Vues-tras Se-ño - ri - as. Sa - bí - a que en el ro - sa - rio de ciu - da-des y de vi - llas,

71 715

que nas ter-ras que cor-tan - do na mi-nha des - ci-da eu vi - nha, não se - ri - a di - fe -
 que en las tie-rras que cor-tan - do en es - ta ba - ja - da mí - a, no se - ri - a di - fe -

71

p

720 72

ren - te a vi - da de ca - da di - a. E a - go - ra des - cu - bro que,
 ren - te la vi - da de ca - da di - a. 72 *Y*a - ho - ra des - cu - bro que,

725

es - ta via - gem con - clu - i - da, sem sa - ber, des - de o Ser - tã - o, meu pró - pio en - ter - ro se -
 es - te via - je con - clu - i - do, sin sa - ber, des - de el "Ser - tón", - mi pro - pio en - tie - rro se -

730 73

gui - a. A so - lu - ção é a - pres -
 gui - a. 73 La so - lu - ción es a - pre -

735

sar a mor - te a que se de - ci - da e pe - dir a es - te ri - o, que vem tam - bém lá de
 miar la muer - te a que se de - ci - da y pe - dir a es - te ri - o, tam - bién ve - ni - do de a -

74
740

ci - ma, que me fa - ça a - que - le en - ter ro que o co - vei - ro des - cre - vi - a: cai - xão ma -
rri - ba, que me ha - ga a - quel en - tie - rro que el en - te - rra - dor de - ci - a: ca - jón mu -

74

p *p* *p*

745

ci - o de la - ma, mor - ta - lha ma - ci - a e li - qui - da, co - ro - as de ba - ro -
lli - do de la - ma, mor - ta - ja blan - cuz - ca y lí - qui - da, co - ro - nas de "ba - ro -

75

p

*

750

ne - sa, com mui - tas flo - res de a - nin - ga e a - que - le a - com - pa - nha -
ne - sa", con mu - chas flo - res de a - nin - ga y a - quel a - com - pa - ña -

mf

755

men - to da á - gua que sem - pre des - fi - la. Nun - ca es - pe - rei mui - ta
mien - to de a - gua que siem - pre des - fi - la. Nun - ca es - pe - ré mu - cha

76

p *tr*

760

385

coi - sa, é pre - ci - so que re - pi - ta.
co - sa, es pre - ci - so que re - pi - ta.

Escena X

Moderato [$\text{♩} = 60$]

765

Severino
Severino

Seu Jo - sé, mes - tre car - pi - na, que ha - bi - ta es - te la - ma - çal,
Seor fo - sé, el car - pin - te - ro, que ha - bi - ta es - te lo - da - zal,

77

770

sa - be me di - zer se o ri - o a es - ta al - tu - ra da va - u? sa - be me di - zer se é
¿me sa - be de - cir si el ri - o se pue - de a - qui va - de - ar?, ¿sa - be de - cir - me si es

77

775

Carpina
Carpintero

fun - da es - ta á - gua gros - sa e a - ni - mal? Se - ve - ri - no, re - ti -
hon - da es - ta a - gua grue - sa y a - ni - mal? Se - ve - ri - no, fo - ras -

780

79

ran - te, ja - mais o cru - zeí a na - do. Quan-do a ma -
 te - ro, ja - más lo cru - cé a na - do. Si lá ma -

785

ré es - tá che - ia ve - jo pas - sar mui - tos bar - cos, bar -
 re - a es - tá al - ta mi - ro pa - sar mu - chos bar - cos, bar -

80

790

81

Severino
Severino

ca - ças e al - va - ren - gas, mui-tas de gran-de ca - la - do. Seu Jo -
 ca - ças y bas - ti - men - tos, mu-chos de gran-des ca - la - do. Seor Jo -

795

82

sé, mes-tre car - pi - na, pa - ra co-brir cor-po de ho-mem não é pre-ci - so mui - ta
 sé, el car - pin - te - ro, pa - ra cu-brir cuer-po de hom-bre no es pre-ci - so mu - cha

800

á - gua, bas - ta que che - gue ao ab - do - me, bas - ta que te - nha fun - du - ra i -
 a - gua, bas - ta que lle - gue al ab - do - men, bas - ta que ten - ga hon - du - ra i -

p

805

83

Carpina
Carpintero

gual à de su - a fo - me. Se - ve - ri - no, re - ti - ran - te,
 gual a quien na - da co - me. Se - ve - ri - no fo - ras - te - ro,

p

810

84

pois não sei o que lhe con - te. Sem - pre que cru - zo es - te ri - o cos - tu - mo to - mar a
 pues no sé lo que le cuen - te. Siem - pre que cru - zo es - te ri - o he de ha - cer - lo por el

p

815

85

pon - te. Quan - to aos va - zi - os do es - tô - ma - go se cru - zan quan - do os co - me.
 puen - te. Y los va - ci - os del es - tô - ma - go se cru - zan cuan - do se co - me.

mf
f

86 Severino
Severino

820

Seu Jo - sé, mes-tre car - pi - na, e quan-do pon-te não há?
Seor Jo - sé, el car-pin - te - ro, ¿y cuan-do puen-te no hay,

825

quan-do os va - zi - os da fo - me não se tem com que cru - zar? quan do es-ses ri - os sem
cuan - do los va - nos del ham - bre no los po - de - mos cru - zar, cuan - do e - sos ri - os sin

87

830

á - gua são gran-des bra - ços de mar? Se - ve - ri - no, re - ti -
a - gua son gran-des bra - zos de mar? Se - ve - ri - no, fo - ras -

88

Carpina
Carpintero

835

ran - te, o meu a - mi - go é bem mo - ço. Sei que a mi - sé - ria é mar
te - ro, tan buen a - mi - go y buen mo - zo. Sé que es mi - se - ria un mar

89

840

lar - go, não é co - mo qual - quer po - ço. Mas sei que pa - ra cru - zá - la
lar - go, y no es co - mo cual - quier po - zo. Mas sé que pa - ra cru - zar - la

mf

[Allegro] con moto [♩. = 100]

845

Mulher
Mujer

va - le bem qual - quer es - for - ço. Com - pa - dre Jo - sé, com - pa - dre, que na
cual - quier es - fuer - zo no es po - co. Com - pa - dre Jo - sé, com - pa - dre, que en la

f

850

rel - va es - tais dei - ta - do, con - ver - sais e não sa - beis que vos - so fi - lho é che -
yer - ba es - táis sen - ta - do, con - ver - san - do sin sa - ber que ya tu hi - jo ha lle -

f

855

90

ga - do? Es - tais a - í con - ver - san - do em vos - sa pro - sa en - tre - ti - da. Não sa -
ga - do. Es - táis a - hí con - ver - san - do en tu char - la en - tre - te - ni - da sin sa -

90

mf

sempre stacc.

860

91

390

beis que vos-so fi-lho sal - tou pa - ra den-tro da vi - da? Sal - tou pa - ra den-tro da
ber que ya tu hi - jo de un sal - to se en - trô en la vi - da. De un sal - to se en - trô en la

865

vi - da ao dar seu pri - mei - ro gri - to. E es - tais a - í con - ver -
vi - da al dar su pri - mer va - gi - do. ¡Y es - tás a - hí con - ver -

870

92

Più mosso

san-do, pois sa - bei que e le é nas - ci-do.
san - do! pues sa - bed que ya es na - ci-do.

875

93

880 94

95

885

890

895

ff

900

905

Allegretto mosso [$\text{♩} = 69$]

910

Tenores

To-do o cé-u e a ter-ra lhe can-tam lou-vor. Foi por e-le que a ma-ré es-ta
 To-do el cie-lo y la tie-rra le can-ten lo-or. La ma-re-a fue por él si es-ta

Bajos

To-do o cé-u e a ter-ra lhe can-tam lou-vor. Foi por e-le que a ma-ré es-ta
 To-do el cie-lo y la tie-rra le can-ten lo-or. La ma-re-a fue por él si es-ta

mf

To-do o
To-do el

nói-te não bai-xou. Foi por e-le que a ma-ré fez pa-rar o seu mo-tor.
no-che no ba-jó. La ma-re-a fue por él si de-tu vo su mo-tor.

nói-te não bai-xou. Foi por e-le que a ma-ré fez pa-rar o seu mo-tor.
no-che no ba-jó. La ma-re-a fue por él si de-tu vo su mo-tor.

96

cé-u e a ter-ra lhe can-tam lou-vor. Foi poe e-le que a ma-ré es-ta
cie-lo y la tie-rra le can-tan lo-or. La ma-re-a fue por él si es-ta

Bajos

96

To-do o cé-u e a ter-ra lhe can-tam lou-vor. Foi por e-le que a ma-
To-do el cie-lo y la tie-rra le can-tan lo-or. La ma-re-a fue por

920

nói-te não bai-xou. Foi por e-le que a ma-ré fez pa-rar o seu mo-tor.
no-che no ba-jó. La ma-re-a fue por él si de-tu-vo su mo-ror.

ré es-ta noi-te não bai-xou. Foi por e-le que a ma-ré fez pa-rar o seu mo-
él si es-ta no-che no ba-jó. La ma-re-a fue por él si de-tu-vo su mo-

97 925

E a al - fa - ze - ma do sar - ga - ço, á - ci - da, de - sin - fe -
 La al - hu - ce - ma del sar - ga - zo, Á - ci - da y de - sin - fec -

Tenores

E a al - fa - ze - ma do sar - ga - ço á - ci - da, de - sin - fe -
 La al - hu - ce - ma del sar - ga - zo, á - ci - da y des - in - fec -

tor. _____
 tor. _____

97

930

tan - te, ve - io var - rer nos - sas ru - as en - via - da do mar dis -
 tan - te, vi - no a ba - rrer nues - tras ca - lles en - via - da del mar dis -

tan - te, ve - io var - rer nos - sas ru - as en - via - da do mar dis -
 tan - te, vi - no a ba - rrer nues - tras ca - lles en - via - da del mar dis -

2

2

2

98

tan - te.
 tan - te.

tan - te. E a lín - gua se - ca de es - pon - ja que tem o ven - to ter -
 tan - te. La len - gua se - ca de es - pon - ja que tie - ne el vien - to te -

Bajos

E a lín - gua se - ca de es - pon - ja que tem o ven - to ter -
 98 La len - gua se - ca de es - pon - ja que tie - ne el vien - to te -

p

935

To - do o
 To - do el

ral,
 rral,

ve - io en - xu - gar a u - mi - da - de...
 vi - no a en ju - gar hu - me - da - des...

To - do o
 To - do el

ral,
 rral,

ve - io en - xu - gar a u - mi - da - de do en - char - ca - do la - ma - çal.
 vi - no a en ju - gar hu - me - da - des ðel es - pe - so lo - da - zal.

To - do o
 To - do el

99

940

cé - u e a ter - ra lhe can - tam lou - vor. Foi por e - le que a - ma - ré es - ta
 cie - lo y la tie - rra le can - te lo - or. La ma - re - a fue por èl si es - ta

cé - u e a ter - ra lhe can - tam lou - vor. Foi por e - le que a - ma - ré es - ta
 cie - lo y la tie - rra le can - te lo - or. La ma - re - a fue por èl si es - ta

cé - u e a ter - ra lhe can - tam lou - vor. Foi por e - le que a - ma - ré es - ta
 cie - lo y la tie - rra le can - ten lo - or. La ma - re - a fue por èl si es - ta

mf

noi-te não bai-xou. Foi por e - le que a ma - ré fez pa - rar o seu mo - tor.
no-che no ba - jó. La ma - re - a fue por èl si de - tu - vo su mo - tor.

noi-te não bai-xou. Foi por e - le que a ma - ré fez pa - rar o seu mo - tor.
no-che no ba - jó. La ma - re - a fue por èl si de - tu - vo su mo - tor.

noi-te não bai-xou. Foi por e - le que a ma - ré fez pa - rar o seu mo - tor.
no-che no ba - jó, la ma - re - a fue por èl si de - tu - vo su mo - tor.

Allegretto tranquillo [$\text{♩} = 72$]

945

Escena XIII

[$\text{♩} = 72$]Homem I
Homme I

Mi-nha po-bre-za tal é que não tra-go pre-sen-te
La mi po-bre-za tal es que no trai-go pre-sen-te

Homem II
Homme II

Mi-nha po-bre-za tal é que não
La mi po-bre-za tal es que no

mf

950

gran-de: tra-go pa-ra mãe ca-ran-gue-jos pes-ca-dos por es-ses
gran-de: pa-ra la ma-dre can-gre-jue-los pes-ca-dos por e-sos

te-nho pre-sen-te me-lhor: tra-go pa-pel de jor-nal pa-ra lhe ser
ten-go pre-sen-te ma-yor: Es-te pa-pel le-da-ré pa-ra le ser

100 396 955

man - gues. Ma - man-do lei-te de la - ma con-ser - va - rá nos-so san-gue.
 man - gles. Ma - man-do le-che de fan-go con-ser - va - ra nues-tra san-gre.

vir de co - ber - tor. Co-brin-do-se as-sim de le-tras vai ser dou - tor.
 vir de co - ber - tor. Cu-briên-do-se a - sí de le-tras va a ser doc - tor.

mf

Mulher
 Una mujer

960

Mi - nha po - bre - za tal é que na - da pos-so o - fer - tar, se
 La mi po - bre - za tal es que na - da pue-do o - fren - dar, la

p

101

não e o lei - te que te - nho pa - ra meu fi - lho a - ma - men -
 le - che só - lo, que ten - go, pa - ra mi hi - jo a - ma - man -

101

965

tar. A - qui são to-dos ir - mã-os de lei - te, de la - ma, de ar.
 tar. A - qui son to-dos her - ma-nos de le - che, de la - ma, de mar.

p

102 Mulher
Mujer



Mi-nha po-bre-za tal é _____
La mi po-bre-za tal es _____

p

Severino
Severino



Min-ha po-bre-za tal é _____
p La mi po-bre-za tal es _____

(Un tenor)

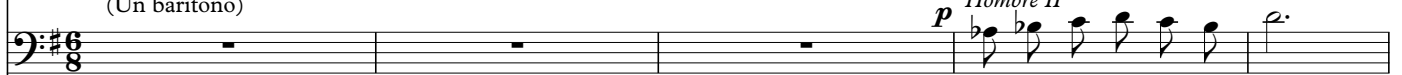
Homem I
Hombre I



Min-ha po-bre-za tal é _____
La mi po-bre-za tal es _____

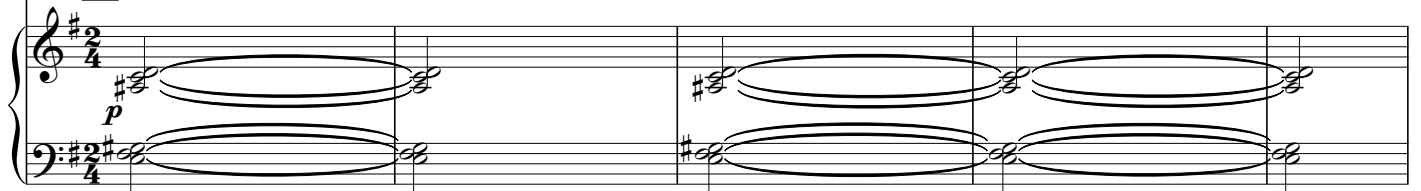
(Un barítono)

Homem II
Hombre II



Min-ha po-bre-za tal é _____
La mi po-bre-za tal es _____

102



103



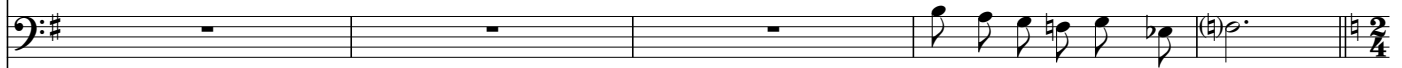
que gran-de co-sa não tra-go.
que gran-de co-sa no trai go.



que mi-nha o-fer-ta não e ri-ca.
que la mi o-fren-da no es ri-ca.



que me-lhor pre-sen-te não tem.
que me-jor pre-sen-te no ten-go.



que pou-co te-nho o que dar.
que po-co ten-go que dar.

103



Allegretto moderato

980

Cigana I
Gitana I

A - ten - ção pe - ço, se - nho - res,
A - ten - çión pi - do, se - ño - res,

pa-ra es-ta bre-ve lei - tu - ra: so-mos ci - ga - nas do E - gi - to, le-mos a sor - te fu -
pa-ra es-ta bre-ve lec - tu - ra: so-mos gi - ta - nas de E - gip - to, lee-mos la suer - te fu -

tu - ra. Vou di - zer to - das as coi - sas que des - de já pos - so ver na vi - da de - ste me -
tu - ra. Yo di - ré to - das las co - sas que des - de ya pue - do ver: la vi - da de - ste ni -

ni - no a - ca - ba - do de na - scer. A - pren - de - rá a en - ga - ti - nhar por a -
ñi - to a - ca - ba - do de na - cer. a - pren - de - rá a ga - te - ar por a -

1000

í, com a - ra - tus; a - pren - de - rá a ca - mi - nhar na la - ma, com go - ia - muns e a cor
 hí, cual ca - ra - col; a - pren - de - rá a ca - mi - nar al fan - go co - mo lom - briz. Ya co -

107 1005

rer o en - si - na - rão os an - fi - bios ca - ran - gue - jos, pe - lo que se - rá an - fi - bio co - mo a gen - te da - qui
 rre lê - en - se - ãa - rán los an - fi - bios, can - gre - jue - los, por lo que se - rá an - fi - bio co - mo gen - te de a - qui

Tempo ICigana II
Giñana II

108 1010

mes - mo. A - ten - çao pe - ço, se - nho - res, tam -
 mis - mo. A - ten - çión pi - do, se - ño - res, tam -

1015 109

bém pa - ra mi - nha lei - tu - ra: Tam - bém ve - nho dos E - gi - tos, vou com - ple - tar a fi -
 bién pa - ra mi - lec - tu - ra: Tam - bién ven - go del E - gip - to, com - ple - ta - ré la fi -

1020

gu - ra. Ou - tras coi - sas que es - tou ven - do é ne - ces - sa - rio que di - ga: não fi - ca - rá a pes -
 gu - ra. O - tras co - sas que es - toy vien - do es ne - ce - sa - rio que di - ga: con las ca - ñas no es - ta -

110

1025

111 **Più mosso**

car de je - re - ré to - da a vi - da. Não o ve - jo den - tro dos man - gues,
 rá pes - can - do to - da lá vi - da. No lo a - di - vi - no en los man - gles,

111 **Più mosso**

1030

ve - jo o den - tro de u - ma fá bri - ca. Se es - tá ne - gro, não e la - ma: e gra - xa de su - a ma - qui - na.
 vé - o - lo den - tro de u - na fá bri - ca. Si es - tá ne - gro no es de la - ma: es de gra - sa de su má - qui - na.

Tempo di Marcietta [$\text{♩} = 108$]

Um homem
 Un hombre 1035

De sua for - mo - su - ra já ve - nho di - zer: É um me - ni - no ma - gro, de
 De su her - mo - su - ra yo ven - go a de - cir: Es un ni - ño fla - co, de

mui-to pe-so não é, mas tem o pe-so do ho-men, de o-bra de ven-tre de mu-lher.
mu-cho pe-so no es, mas tie-ne el pe-so de hom-bre, de o-bra de vien-tre de mu-jer.

112 Um homem
Un hombre

1050

De sua for-mo - su - ra dei - xa - me que di - ga: É u - ma crian-ça pá - li - da,
112 De su her - mo - su - ra de - jad - me que di - ga: És cria - tu - ra pá - li - da,

é u - ma crian-ça fran - zi - na. Mas tem a mar-ca de ho-men, mar-ca de hu - ma-na o - fi - ci - na.
es cria - tu - ra fla - qui - ta. Mas tie - ne mar-ca de hom - bre, mar-ca de hu - ma-na o - fi - ci - na.

Poco meno

113 Severino
Severino

1060

De sua for-mo - su - ra dei - xai - me que can - te: É um me - ni - no guen-zo co-mo
113 De su her - mo - su - ra de - jad - me que can - te: És un ni - ño fla - co co-mo

to-dos os des-tes man-gues, Mas a má-qui-na de ho-men já ba-te ne-le in-ces - san - te.
to-dos los de es-tos man-gles, mas la hu - ma-na ma - qui-na - ria ya ba-te en él in - ce - san - te.

114 Tempo I

1070

402

1075

Tenores

De sua for - mo - su - ra__ dei - xai - me__ que di - ga:__ É be - lo co - mo o co - quei ro__ que
 De su her - mo - su - ra__ de - jad - me__ que di - ga:__ Es be - llo cual co - co - te - ro__ ven

114 Tempo I

115 Contraltos

1080

ven - ce a a - re - ia ma - ri - nha. É tão be - lo co - mo um sim nu - ma sa - la ne - ga - ti - va.
 cien - do a - re - na ma - ri - na. Es tan be - llo co - mo un sí en la sa - la ne - ga - ti - va.

116 Più mosso Sopranos

1085

Be - lo por que tem do no - vo o fres - cor e a a - le - gri - a. In - fec - cio - na
 Be - llo por te - ner de nue - vo el fres - cor y la a - le - gri - a: con sa - lud y

Allegretto deciso

Tenores

1090

a mi - se - ria con vi - da no - va e sa - di - a. To - do o cé - u e a ter - ra lhe can - tam lou - vor. Foi por
 vi - da nue - va la mi - se - ria ter - mi - na. To - do el cie - lo y la tie - rra le can - ten lo - or. La ma

Bajos

To - do o cé - u e a ter - ra lhe can - tam lou - vor. Foi por
 To - do el cie - lo y la tie - rra le can - ten lo - or. La ma

e - le que a ma - ré es - ta noi - te não bai - xou. Foi por e - le que a ma - ré fez pa -
 re - a fue por él si es - ta no - che no ba - jó. La ma - re - a fue por él si de -

e - le que a ma - ré es - ta noi - te não bai - xou. Foi por e - le que a ma - ré fez pa -
 re - a fue por él si es - ta no - che no ba - jó. La ma - re - a fue por él si de -

1095 Sopranos y altos

117

To-do o cé - u e a ter - ra lhe can - tam lou - vor. Foi poe
 To-do el cie - lo y la tie - rra le can - ten lo - or. La ma

rar o seu mo - tor.
 tu - vo su mo - tor.

rar o seu mo - tor. To-do o cé - u e a ter - ra lhe can - tam lou -
 tu - vo su mo - tor. To-do el cie - lo y la tie - rra le can - tan lo -

117

1100

e - le que a ma - ré es - ta noi - te não bai - xou. Foi por e - le que a ma - ré fez pa -
 re - a fue por él si es - ta no - che no ba - jó. La ma - re - a fue por él si de -

vor. Foi por e - le que a ma - ré es - ta noi - te não bai - xou. Foi por e - le que a ma -
 or. La ma - re - a fue por él si es - ta no - che no ba - jó. La ma - re - a fue por

rar o seu mo - tor. E a al - fa - ze - ma do sar -
 tu - vo su mo - tor. La al - hu - ze - ma del sar -

Tenores

ré fez pa - rar o seu mo - tor. E a al - fa - ze - ma do sar -
 êl si de - tu - vo su mo - tor. La al - hu - ce - ma del sar -

118

118

p

1105

ga - ço, á - ci - da, de - sin - fe - tan - te ve - io var - rer vos - sas
 ga - zo, á - ci - da y de - sin - fec - tan - te, vi - no a ba - rrer nues - tras

ga - ço, á - ci - da, de - sin - fe - tan - te, ve - io var - rer nos - sas
 ga - zo, á - ci - da y de - sin - fec - tan - te, vi - no a ba - rrer nues - tras

1110

ru - as en - via - da - do mar dis - tan - te.
 ca - lles en - via - da del mar dis - tan - te.

ru - as en - via - da do mar dis - tan - te.
 ca - lles en - via - da del mar dis - tan - te.

119

405

E a lín - gua se - ca de es - pon - ja que tem o ven - to ter - ral,
 La len - gua se - ca de es - pon - ja que tie - ne el vien - to te - rral.

Bajos

E a lín - gua se - ca de es - pon - ja que tem o ven - to ter - ral,
 La len - gua se - ca de es - pon - ja que tie - ne el vien - to te - rral.

119

p

1115

Sopranos y Altos

To - do o cé - u e a ter - ra lhe
 To - do el cie - lo y la tie - rra le

Tenores

ve - io en - xu gar a u mi - da - de... To - do e cé - u e a
 vi - no a en ju - gar hu - me - da - des... To - do el cie lo y la

Bajos

ve - io en - xu gar a u mi - da - de do en - char - ca - do la - ma - çal. Lou
 vi - no a en ju - gar hu - me - da - des del es - pe - so lo da - zal. Lo -

f

1120

can - tam lou - vor. Foi por e - le que a ma - ré es - ta noi - te não bai - xou. Foi por
 can - tan lo - or. La ma - re - a fue por él si es - ta no - che no ba - jó. La ma -

ter - ra lhe can - tam lou - vor. Foi por e - le que a - ma - ré es - ta noi - te não bai -
 tie - rra le can - ten lo - or. La ma - re - a fue por él si es - ta no - che no ba -

vor, lou - vor, lou - vor, lou -
 or, lo - or, lo - or, lo -

e - le que a ma - ré fez pa - rar o seu mo - tor.
 re - a fue por èl si de - tu - vo su mo - tor.

xou. Foi por e - le que a ma - ré fez pa - rar o seu mo - tor.
 jó. La ma - re - a fue por èl si de - tu - vo su mo - tor.

vor, lou - vor, lou - vor.
 or, lo - or, lo - or.

molto rit.

1130

1135

celesta

gliss.

pp

1140

pp

ppp

Últimas reflexiones

Al iniciar el presente trabajo tenía la certeza de que iba a poder acercarme un poco más a Salvador Moreno a través de lo escrito por otros autores. Sin embargo, esto fue una falsa premisa: al analizar cada una de las fuentes bibliográficas comprobé que, a pesar de la aparente familiaridad que los autores mostraban con su legado musical, la mayoría desconocía o ignoraba sus otras facetas. Ayudado por las fuentes documentales encontradas pude comprobar la vastedad de la obra musical, artística y humana realizada por Moreno a lo largo de su vida. Con este trabajo he intentado contribuir a la recuperación de algunos aspectos de su vida y de una de sus obras menos conocida: la ópera *Severino*.

A través de la ingente documentación histórica hallada y de la genealogía que se logró trazar de la obra, se ha recuperado para los interesados en la ópera mexicana del siglo XX, una de las obras más sugestivas del *corpus* lírico del país. El aporte de este trabajo supone un avance significativo en cuanto al conocimiento que previamente existía sobre *Severino*. La edición que aquí se presenta deriva de la revisión y análisis contrastado de numerosas fuentes que durante más de cincuenta años estuvieron desaparecidas y, por esa razón, fuera del alcance de músicos y públicos.

Puedo afirmar, sin temor a equivocarme, que esta obra emblemática de la música mexicana del siglo pasado —y que incide directamente en el campo de conocimiento, interpretación musical, en el que me he formado—, podrá ser a partir de ahora fácilmente visitada y revisitada por cualquier intérprete lírico o cualquier músico que así lo desee. *Severino* es una obra de corta duración (que no pequeña), cuyo interés radica en el abandono de efectos vocales-operísticos en favor de la imbricación del texto con la música, y es fruto de la pasión de un autor que, por su contribución a la historia del arte lírico mexicano y latinoamericano, merecería ser mejor conocido. Es *Severino*, en efecto una ópera ecléctica desde sus orígenes: brasileña por su texto literario; mexicana por su autor; y española por la tierra en la que fue concebida y creada.

FUENTES CONSULTADAS

FONDOS DOCUMENTALES

Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música, Ciudad de México, México.

Biblioteca de Catalunya, *Fons Cristòfor Taltabull*, Barcelona, España.

Biblioteca de Catalunya, *Fons Conxita Badia*, Barcelona, España.

Biblioteca i Arxiu Musical Salvador Moreno, Ajuntament de la Baronal Vila de Sant Joan de les Abadesses. Sant Joan de les Abadesses, España.

Biblioteca personal de Guadalupe Solórzano. Ciudad de México, México.

Biblioteca personal de María Verdú Moreno. Ciudad de México, México.

Instituto de Investigaciones Estéticas, Fondo Salvador Moreno, Ciudad de México, México.

Archivo Emmanuel Pool. Ciudad de México, México.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA Y RECOMENDADA

Ajuntament de Barcelona, *Homenatge a Salvador Moreno* (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1994).

Barcelata Chávez, Hilario, comp., 2011, *Veracruz. Pensar el Desarrollo*. Xalapa: Consejo Académico de Veracruz, Universidad de Xalapa.

Canton Ferrer, Cristian; Tovar, Raquel, 2010. *Jaime Nunó: Un sanjuanense en América*. L'Apòstrof, traducción. Sant Joan de les Abadesses: Fundació Casa Amèrica Catalunya, Ajuntament de la Baronal Vila de Sant Joan de les Abadesses.

Capella, María Luisa; Mena, Tania, coords., 2001, *La llama doble, la música en México y el exilio español*. Madrid: Instituto de México en España.

Carredano, Consuelo; Picún, Olga, eds., 2017, *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*. México: UNAM, IIE, 2017.

Carredano, Consuelo; Villanueva, Carlos, 2017. *Manuel de Falla en el imaginario de dos músicos exiliados: Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay*. México: El Colegio de México.

_____ 2017, La crítica musical en México: Carlos Chávez y los músicos del exilio español. En Carredano y Villanueva, 2017, 33-52.

Casablanca, Benet, 1998, Anàlisi de dues obres de Cristòfor Taltabull: Sonatina per a piano i Cançons xineses. En Casanovas y Casablanca, 1998, 97-126.

Casanovas, Josep; Casablanca, Benet, eds. 1998. *Cristòfor Taltabull*. Barcelona: Casa Editorial de Música Boileau, Generalitat de Catalunya, Col·lecció compositors catalans, núm. 2.

Casares Rodicio, Emilio, dir., 2000, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, volumen 7. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Chávez, Carlos, 1989, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*. Gloria Carmona, selección, introducción, notas y bibliografía. México: Fondo de Cultura Económica.

Corral, Rose; Souto Alabarce, Arturo; Valender, James, eds., 1995, *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios: Fondo Eulalio Ferrer.

Cózar, Rafael de; Linares, Abelardo; Ortiz, Fernando; Sáenz, Joaquín, eds., 1977, *Calle del aire. Revista de Sevilla a Juan Gil-Albert*. Sevilla: Calle del aire.

Delgado, Eugenio; Maya, Aúrea, 2010, La ópera mexicana durante el siglo XX. En Tello, 2010, 613-646.

Durán, Manuel, 1995, El doble exilio de los poetas catalanes en México. En Corral, Souto Alabarce, Valender, 1995, 357-365.

Estrada, Julio, 1984, *La música de México*, vol. 4. Periodo Nacionalista (1910 a 1958); vol. 5. Periodo Contemporáneo (1958 a 1980). México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Fagen, Patricia W., 1975, *Transterrados y ciudadanos*. México: Fondo de Cultura Económica.

García Aguirre, Feliciano, 2011, Importancia estratégica de Veracruz. En Barcelata Chávez, 2011, 13-35.

Grier, James, 2008, *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*, Andrea Giráldez Hayes, trad. Madrid: Akal.

Kahan, Salomón, 1957, *Bosquejos musicales*. México: Editorial Independencia.

Lida, Clara; García Millé, Leonor, 2001, Los españoles en México: de la guerra civil al franquismo, 1939-1950, Lida, 2001, 203-247.

Lida, Clara, comp., 2001, *México y España en el primer franquismo, 1939-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas*. México: El Colegio de México.

López Moreno, Roberto, 2001, *Crónica de la música en México*. México: Lumen.

Malmström, Dan, 1974, *Introduction to twentieth century mexican music*. Sweden: Textgruppen.

de la Maza, Francisco, 1985, *La erótica homosexual en Grecia y Roma*. México: Editorial Oasis.

Melo Neto, João Cabral de, 2016, *Morte e vida severina, Auto de Natal pernambucano, edição especial*. Rio de Janeiro: Alfaguara.

Mestres Quadreny, Josep M., 2007, *Tot recordant amics*. Tarragona: Cercle d'Estudis Històrics i Socials Guillem Oliver del Camp de Tarragona.

Ricardo Miranda, 2001, *Ecos, alientos y sonidos: Ensayos sobre música mexicana*. México: Universidad Veracruzana, Fondo de Cultura Económica.

_____ 2001, El exilio en el espejo: Salvador Moreno. En Capella y Mena, 2001, 79-94.

Moncada García, Francisco, 1966, *Pequeñas biografías de Grandes músicos mexicanos. Primera Serie*. México: Ediciones Framong.

Montaner, Josep Maria, 1993, *Talaia d'America*. Barcelona: Columna.

Salvador Moreno, 1957, *Ángeles músicos en México*. México: Ediciones de la Revista de Bellas Artes.

_____ 1949, *Cinco sonetos*. México: Hoja, núm. 4.

_____ 1998, *Detener el tiempo*, Ricardo Miranda, ed. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez.

_____ 1969, *El escultor Manuel Vilar*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

_____ 1981, *El pintor Antonio Fabrés*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

_____ 1966, *El pintor Pelegrín Clavé*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

_____ 1986, *El sentimiento de la música*. Valencia: Pre-textos, 1986

_____ 1983, *La escultura en la Casa Lonja de Barcelona. Neoclasicismo y romanticismo académico*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona.

_____ 1979, *Manuel Vilar, Copiador de cartas (1846-1860) y Diario particular (1854-1860)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

_____ 1990, *Pelegrín Clavé. Lecciones estéticas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

_____1969, Taltabull i Balaguer, Cristòfor. En *Gran Enciclopedia Catalana*. Barcelona: Edicions 62.

Moreno Rivas, Yolanda, 1989, *Rostrros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____ 1994, *La composición en México en el siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Murillo, Josefa, 1986, *La alondra. Josefa Murillo. Poemas*, Salvador Moreno, introducción, selección y notas. Valencia: Pre-textos.

Nascentes, Antenor, 1955, *Dicionário Etimológico da língua português*. Rio de Janeiro: Livraria acadêmica, Livraria Francisco Alves.

Negrete, Enid, 2017, *Con el sol de México en la voz. Los artistas mexicanos en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona (1870-2017)*. Barcelona: Círculo Rojo Editorial.

Novo, Salvador, 1964, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*. México: Empresas Editoriales S.A.

Pareyón, Gabriel, 2007, *Diccionario Enciclopédico de Música en México. Tomo 2*. Zapopan: Universidad Panamericana.

Paz Moreno, María; Simón Aura, Claudia, eds., 2016, *Cartas a Juan Gil-Albert. Epistolario selecto*. Alicante: Instituto de Cultura Alicantino Juan Gil Albert.

Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, 1990, *Rodolfo Halffter, Antología, introducción y catálogos*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Sánchez Rosillo, Eloy, coord., 1980, *Homenaje a Ramón Gaya*. Murcia: Editora regional de Murcia.

Santa María Fernández, María Teresa, 2001, *El teatro en el exilio de José Bergamín* (tesis doctoral inédita). Barcelona: Departament de Filologia espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona.

- Soler, Jaume, 1990, *La pintora Soledad Martínez*. Valencia: SE, 1990.
- Soler, Josep, 1998, Pròleg: Taltabull mestre dels temps difícils. En Casanovas y Casablanca, 1998, 9-29.
- Sosa, José Octavio; Escobedo, Mónica, 1988, *Dos siglos de ópera en México*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Sosa, [José] Octavio, 2003, *Diccionario de la Ópera mexicana*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- _____ 1999, *Ópera en Bellas Artes*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- _____ 2004, *70 años de ópera en el Palacio de Bellas Artes*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Soto Millán, Eduardo, comp., 1998, *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto. Tomo II (I-Z)*. México: Sociedad de Autores y Compositores de México, Fondo de Cultura Económica.
- Tapia-Colman, Simón, 1991, *Música y músicos de México*. México: Panorama Editorial.
- Tello, Aurelio, coord., 2010, *La música en México*. 2010. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Tortajada Quiroz, Margarita, 1995, *Danza y poder*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995)
- Valcárcel, José Luis, 2010, *Ramón Gaya, la vida entrecortada*. Murcia: Tres fronteras.
- Velazco, Jorge, 2000, Salvador Moreno. En Casares Rodicio, 2000.
- Villanueva, Carlos, 2017, La crítica musical en el contexto español. En Carredano y Villanueva, 2017, 15-32.
- Villanueva, Carlos, 2017, Jesús Bal y Gay, crítico de *El universal* (1939-190): el manual del (casi) perfecto orteguiano. En Carredano y Picún, 2017.

HEMEROGRAFÍA

SA, 1961, En función de gala se hará gran estreno de dos óperas, *Excélsior*, 28 de junio.

SA, 1966, «Tres autores mejicanos», *Destino*, 22 de enero.

SA, (¿Otto Mayer Serra?), 1961, ¡Batuta!, *Audiomúsica*, 15 de julio.

SA, SF, c.1961, Música · Toros · Ópera · Moda, SDP.

Alcaraz, José Antonio, ¿1961?, En torno a una temporada de ópera, SDP.

Baguer, François, 1961, “Severino” de S. Moreno, y “Carlota” de Luis Sandi, *Excélsior*, 30 de junio.

Bárceñas, Ángel de las, ¿1961?, Semanario *Claridades*, «Comedias y Comediantes». SF.

Baqueiro Foster, Gerónimo, ¿1961?, Ópera, Conciertos, Ballet, SF, SDP.

Borras de Palau, Melchor, ¿1966?, Presentación de la Compañía del Teatro Nacional de Ópera de Méjico [sic.], *Correo Catalán*, SF.

María y Campos, Antonio de, 1946, Corona de espinas para el autor de *Corona de sombra*, *Novedades*, 11 de abril.

Castro, Rosa, 1951, Genio y figuras, *Excélsior*, 17 de marzo.

Castro L[éal], Luis Fernández de, 1961, Soberbia actuación de Lupita Solórzano, *Excélsior*, «Crónica Musical», 2ª. ed., 1 de julio.

K[ahan], S[alomón], ¿1961?, El concierto de anoche. Estreno mundial de una ópera mexicana, *Diario de la tarde*, SF, SDP.

Melo, Juan Vicente, 1961, De la creación aséptica al camino más difícil... pasando por la carcajada como una de las Bellas Artes, *Novedades*, Suplemento México en la Cultura, 9 de Julio.

Montsalvatge, Xavier, 1966, Ayer tarde, en el Gran Teatro del Liceo, *La mulata de Córdoba*, *Carlota* y *Severino*, tres óperas mejicanas, *La vanguardia española*, 2 de enero.

Moreno, Salvador, 1944, El noveno concierto de la Orquesta Sinfónica de México, *El universal*, tercera sección, 23 de julio.

_____ 1947, La música en El Quijote, *El Nacional*, Suplemento Dominical, núms. 19, 20, 21, 22 y 29, agosto 10, 17, 24, 31 y octubre 19.

Palomar, Carlos (Junius, pseud.), 1961, Tres óperas, *Excélsior*, «Música», 1 de julio.

Pulido, Esperanza, 1961, Salvador Moreno: “compongo, escribo, pinto”, *Novedades*, México en la Cultura, 18 de junio.

_____ 1961, El *Severino* de Salvador Moreno. Raúl Ladrón de Guevara, *Novedades*, «De música y músicos», 2ª sección, 2 de julio.

Reyes, Víctor, 1961, Novedades en tres óperas de Bellas Artes, *Excélsior*, Notas de música, 1 de junio.

_____ 1961, Notas de música, *Excélsior*, 24 de julio.

REVISTAS

Alberca, Juan. 1968. En teatro y en música. *Heterofonía*, julio de 1968: 16-19.

Bello Gómez, Felipe de Jesús, 2007, Inmigración y capacidad empresarial en los albores de la industrialización de México. *Secuencia*, Revista de historia y ciencias sociales, núm. 68, 9-54.

Drewes, Michael, 1989, El órgano positivo en el Claustro de Sor Juana Inés de la Cruz. Un caso único en su género en México, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XV, núm. 60, 111-116.

Fajula, Francesc, 2016, Cent anys del naixement de Salvador Moreno. *La revista de la gent de Sant Joan de les Abadesses*, diciembre.

Fontbona, Francesc, 1999, Salvador Moreno, Necrològiques, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*. Vol. 13, 365-367.

Huertas, Ricardo, 1966, Una compañía mejicana [sic.] de ópera por primera vez en España. *Revista Dígame*.

Miranda, María, 1962, Salvador Moreno o la pobreza voluntaria, *Carnet Musical*. Vol. XVII, núm. 204, año XVII, 50-53.

Salvador Moreno, 1961, Recuerdos de Mitropoulos, *Boletín de XELA*. Vol. X, núm. 479, año X, 1-2.

_____ (Eugenio Gante, pseud.), 1961, Actividades musicales, *Carnet Musical*. Vol. XVI, núm.198, año XVI, 371-374.

_____ (Eugenio Gante, pseud), 1961, Calaveras, *Carnet Musical*. Vol. XVI, núm. 201, año XVI, 529-530.

Puigdemunt, Eusebi, 1996, La Font dels Mexicans de Sant Joan de les Abadesses, *Revista de Girona*, núm. 177, julio-agosto.

Rodríguez Reyes, Isabel, 2013, Vida y obra de Salvador Moreno (1916-1999), *Quodlibet*, Revista de la Academia de Música del Palacio de Minería, Invierno 2013, 18-51.

Molina, Ricardo; García Baena, Pablo; Bernier, Juan, eds. 1955, *Homenaje a Luis Cernuda*, *Cántico*, núm. 9-10, agosto-noviembre, II época.

Zúñiga, Edelmira, SF, Estreno mundial de Severino, *Revista Criterio*.

PROGRAMAS DE MANO

1938, «Sergio Franco y Magda Montoya en Un concierto de danza.». Palacio de Bellas Artes. Ciudad de México. 21 de Marzo de 1938. Fondo CENIDI, Danza, Biblioteca de las Artes.

1939, «7 medias horas de música moderna. Obras de C. Jiménez Mabarak y Salvador Moreno». Departamento de Bellas Artes. Conciertos organizados por el Conservatorio Nacional de Música y transmitidos por la Radio Universidad Autónoma de México. Secretaría de Educación Pública. Ciudad de México. 19 de junio, 3 de julio, 10 de julio. IIE.FSM.

1939, «Sonia Verbitzky. Festival del Lied mexicano». Palacio de Bellas Artes. Ciudad de México. 27 de noviembre. IIE.FSM.

1939, «Sergio Franco, Magda Montoya, Ballet Orquesta Moderna», Palacio de Bellas Artes. Ciudad de México. 16 de agosto. Fondo CENIDI, Danza, Biblioteca de las Artes.

1944, «Concierto con obras de Franz Schubert y de Salvador Moreno. Tenor: Ignacio Guerrero. En el piano: Salvador Moreno.» Sala Beethoven del Hotel Reforma. Ciudad de México. 2 de marzo. Archivo Emmanuel Pool.

1961, «Ópera de Bellas Artes, Temporada nacional en el Palacio de Bellas Artes, Undécima función, Salvador Moreno, *Severino*; Luis Sandi, *Carlota*; Gian Carlo Menotti, *Amelia al ballo*. 28 de junio, 1961.», Instituto Nacional de Bellas Artes. Ciudad de México. Junio. Archivo Emmanuel Pool.

1966, «Gran Teatro del Liceo, Temporada de ópera 1965-66, 9 de noviembre de 1965 al 1 de febrero de 1966. José Pablo Moncayo, *La mulata de Córdoba*; Luis Sandi, *Carlota*; Salvador Moreno, *Severino*; 1, 4, 8 de enero de 1961.», Barcelona. Enero. Archivo Emmanuel Pool.

1966, «Gran Teatro del Liceo, Empresa Antonio Pamias, Temporada de ópera 1965-66», Barcelona. Archivo Emmanuel Pool.

1989, «Recital Obras de Salvador Moreno» Laura Ochoa, S; Amparo Cervantes, S; Margarita González, Mzss; Viviano Valdés, Pno; Alicia Torres Garza, S; Guadalupe Solórzano, Mzss; Solistas Ensemble de Bellas Artes, Rufino Montero, dir. Parroquia de San Miguel Arcángel, Orizaba, Veracruz. 29 de septiembre. Archivo Emmanuel Pool.

1999, «Homenaje a Salvador Moreno», Galería Beaskoa. Barcelona. 25 de Noviembre. Biblioteca personal María Verdú Moreno.

1999, «Música en la Residencia. Homenaje a Salvador Moreno con motivo de la exposición Emilio Prados», Manuel Cid, T.; Julio Muñoz, Pno. Madrid. 26 de noviembre. Archivo Emmanuel Pool.

FUENTES CIBERNÉTICAS

Figueiredo, Candido de, *Novo dicionário da Língua Portuguesa*, 1913, <http://dicionario-aberto.net/dict.pdf>. Fecha de consulta 20 de octubre de 2019.

Fontbona, Francesc, *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 11^a ed., 2019, https://dhac.iec.cat/dhac_mp.asp?id_personal=1. Fecha de consulta: 13 de junio del 2019

González Madrid, Damián, *Violencia política y dictadura franquista* <https://digitalcommons.bowdoin.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1053&context=dissidences>. Fecha de consulta: 14 de julio del 2019.

<http://www.buxaweb.com/historia/temes/escat/franquisme-cat.htm>. Fecha de consulta: 15 de julio del 2019.

Apéndice 1. Descripción física de las fuentes primarias para la edición de *Severino*³³⁴

Fuente	Procedencia	Características
CNM.PO	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música. Clasificación: 2454-117-2401.	Es un empastado color rojo con hojas pautadas de tamaño 21.6 cm por 35.6 cm. Son fotocopias de la partitura original. Contiene 196 páginas, más una de presentación del ítem. La fuente contiene la anotación: «Barcelona [,] marzo 1960[.] Copia revisada y corregida [,] Salvador Moreno» (ver imagen 5). La parte de canto está escrita solamente en portugués y tiene anotaciones que permiten apreciar algunos de los cambios en la línea de la voz para hacer coincidir la música con el texto
CNM.PI	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música. Clasificación: 2454-117-2402.	Son 17 ejemplares originales para cada instrumento y fotocopias por cada cuerda (Vln, Vla, Vlc, Cb). Sus medidas son 31.3 cm por 22.3 cm. Incluyen, pegadas a sí con

³³⁴ Las adiciones del editor se consignan entre corchetes.

		cinta, fragmentos de hoja pautada con música.
GS.PV	Biblioteca personal Guadalupe Solórzano	Es un manuscrito empastado en piel rojo con doraduras de 33.7 cm por 27 cm. En la primera hoja el compositor escribió la siguiente dedicatoria: «A Guadalupe Solórzano, mi primer y único Severino, con gratitud y admiración». Consta de 62 hojas pautadas numeradas e incluye algunas anotaciones interpretativas de Solórzano, así como acotaciones sobre la orquestación e indicaciones escénicas. En el cuerpo de la partitura el texto en portugués está escrito sobre el papel en letras cursivas y el texto en español está escrito en tiras de papel, pegadas a la partitura en letras cuadradas, ambos textos con la grafía del compositor. La partitura tiene también algunas anotaciones escénicas escritas con lápiz color rojo, hechas para el anotador de la función del

		Teatro del Liceo en las funciones de 1966, Ángel Anglada.
IIE.PO	Fondo Salvador Moreno del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Clasificación: MX UNAM, IIE AH/FSM-S003-SS001-C004E002D0001-0011, Caja 3.	Es un empastado color rojo con hojas pautadas de 37.3 cm por 25.3 cm, con manchas de humedad en el lomo y en su parte inferior. Cada página contiene 23 pentagramas con paginación a tinta azul. La hoja de cortesía del empastado contiene información sobre la plantilla instrumental de la ópera en grafía del compositor: [lado derecho de la página, escrito a lápiz:] Material para orquesta:/ 1 - flauta/ 1 - oboe/ 2 - clarinete/ 1 - fagot/ 2 - cornos/ 2 - Trompetas/ 1 - Trombon [sic.]/ 1- arpa/ 1 - tímbal/ 1 - celesta/ 2 - percusiones [a un lado se enumeran y separan los instrumentos: {Vibráfono/ Caja clara/ Bombo/ Xilófono/ glockenspiel/ triángulo/ Bombo #32 [¿?]} / 13 - violín 1º/ 13 - violín 2º/ 11 - viola/ 8 - cello/ 5 - contrabajo. [lado izquierdo de la página,

		<p>escrito con pluma negra:] Salvador Moreno./<u>Severino</u>. Ópera en un acto,/ que consta de 15 escenas/ (o cuadros) que se suce-/den sin interrupción. / Libreto basado/ en la obra para/ teatro: <u>Morte e vida/ severina</u>. de João Cabral de Melo/ Texto en portugués,/ y versión en castellano/ (Traducción libre, adaptada/ a la música de [borrón] Rafael/ Santos <u>Torroella</u>). Contiene 198 páginas numeradas y una hoja pautada más sin ningún escrito en ella.</p>
IIE.PI	<p>Fondo Salvador Moreno del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Clasificación: MX UNAM, IIE AH/FSM-S003-SS001-C004E002D0001-0013, Caja 4; MX UNAM, IIE AH/FSM-S003-SS001-C004E002D0001-0013, Caja 5; MX UNAM, IIE AH/FSM-S003-SS001-C004E002D0001-0016, Caja 6; MX</p>	<p>Están escritas en papel pautado de 31.3 cm por 22.3 cm. En el caso de las cuerdas existe un juego de parte original y varias fotocopias: 11 para Vln.I, 13 para Vln.II, 11 para Vla, 8 para Vlc y 5 para Cb. Cada una de las partes, fotocopias o manuscritas, contienen anotaciones de interpretación (matices, notas, compases de silencio, anotaciones como “hablan”, etc.). En</p>

	UNAM, IIE AH/FSM-S003-SS001-C004E002D0001-0016, Caja 7.	algunas <i>particelle</i> se observan dibujos y algunas copias están empastadas rústicamente con una gasa de tela en el lomo y pegamento, lo cual hace que no puedan abrirse completamente. Las partes orquestales se completan con Fl, Ob, 2 Cl, 2 Tpt, 2 Crn, Tbn, Arp, Timb, Cel y dos partes de percusión.
IIE.PV	Fondo Salvador Moreno del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Clasificación: MX UNAM, IIE AH/FSM-S003-SS001-C004E002D0001-0011, Caja 3.	Existen cuatro copias, ninguna de ellas es el original y todas son fotocopias, una de ellas con anotaciones, al parecer, de Salvador Ochoa. Todos los ejemplares son cuadernillos empastados rústicamente con cartoncillo, hilados por el lomo de las hojas. Miden 29 cm por 21 cm. Cada uno con una portada en la cual se consigna la siguiente información: «Severino/ Ópera en un acto/ Salvador Moreno.» Cada cuadernillo consta de 60 páginas. La grafía se parece a la del copista mexicano Modesto Pineda Casas, aunque no contiene

		firma.
--	--	--------

Apéndice 2. Versión contrastada del libreto hecho por Rafael Santos Torroella (Arxiu.Lib) con la consignada en IIE.PO.³³⁵

Versión del texto de Rafael Santos Torruella.	Versión final Salvador Moreno-Santos Torruella en IIE.PO.
<p>Severino. El mi nombre es Severino, que otro no tengo de pila. Como hay muchos Severinos (que es santo de romería), empezáronme a llamar Severino de María. Como hay muchos Severinos hijos de madres Marías, me quedé en el de María del difunto Zacarías. Mas en la parroquia hay muchos, y eso así poco diría, por causa de un coronel que se llamó Zacarías y era el señor más antiguo de toda esta sexmería.</p>	<p>Severino: Es mi nombre Severino que otro no tengo de pila como hay tantos Severinos (que es santo de romería) diéronme entonces en llamar Severino de María. Como hay muchos Severinos hijos de madres María, seguí siendo el de María del finado Zacarías. Pero eso aún dice poco, hay más en feligresía por causa de un coronel que se llamó Zacarías y que fue el más antiguo señor de esta sexmaria.</p>

³³⁵ Las adiciones del editor se consignan entre corchetes.

¿Cómo, pues, decir quien habla
a las Vuestras Señorías?

Verán es: el Severino

de María del Zacarías

en sierra de Costela

raya de la Paraíba.

Mas esto aún dice poco.

Cinco más muy bien había

con nombres de Severino,

hijos de sendas Marías[,]

mujeres de otros tantos

ya difuntos Zacarías.

Somos muchos Severinos

iguales hasta en la vida:

la de ablandar estas piedras

sudándonos mucho encima,

la de intentar despertar

tierra para siempre extinta,

la de querer arrancar

un claro entre la ceniza.

Mas para que me conozcan

¿Cómo, pues, decir quien habla
a las Vuestras Señorías?

Veamos: El Severino

de María del Zacarías

en la Sierra de Costela

frontera de Paraiba.

Mas esto aún dice poco,

si al menos más cinco había

con nombre de Severino

hijos de tantas Marías

mujeres de otros tantos

ya finados Zacarías.

Somos muchos Severinos

igual en todo en la vida:

el de ablandar estas piedras

sudándonos mucho encima,

el intentar despertar

tierra siempre más extinta,

el de querer arrancar

la hierba de la ceniza.

Mas para que me conozcan

<p>mejor Vuestras Señorías y mejor puedan seguir el hilo de esta mi vida, paso a ser el Severino que vuestra presencia emigra.</p>	<p>mejor Vuestras Señorías y mejor puedan seguir la historia de la mia vida, paso a ser el Severino que en vuestra presencia emigra.</p>
<p>Severino. ¿A quién es el que lleváis, hermanos de ánimas, dentro de esa red metido como en mortaja? Cargador I. Es a un difunto de nada, hermano de ánimas, que ha muchas horas viaja a su morada. Severino. ¿Sabéis, acaso, quién era, hermanos de ánimas? ¿Y sabéis cómo se llama o se llamaba? Cargador II. Severino Labrador, hermano de ánimas, Severino Labrador, que ya no labra.</p>	<p>Severino. ¿A quién estáis cargando, hermanos de almas, dentro de esa red metido en su mortaja? Dos hombres. A un difunto de nada, hermano de almas, que ha muchas horas viaja a su morada. Severino. ¿Y sabéis decir quién era, hermanos de almas? ¿y sabéis cómo se llama o se llamaba? Dos hombres. Severino labrador, hermano de almas, Severino labrador, mas ya no labra.</p>

Severino. ¿Y fue su muerte de morir,
hermanos de ánimas,
muerte fue la de su muerte,
o fue matada?

Cargador I. Hasta no estar fenecida,
hermano de ánimas,
esa fue muerte matada
en emboscada.

Severino. Pero ¿qué había él hecho,
hermanos de ánimas,
a quien así le soltó
esa ave-bala?

Cargador II. Tuvo unas huebras de piedra,
hermano de ánimas,
de arena lavada y piedras,
que cultivaba.

Severino. ¿Por qué, entonces, lo mataron,
hermanos de ánimas?

Cargador I. Quería extenderse más,
hermano de ánimas.

Severino. ¿Acaso puedo ayudar,

Severino. ¿Y fue su muerte esa muerte
hermanos de almas?
¿y fue su muerte esa muerte
o fue matada?

Dos hombres. No fue su muerte esa muerte,
hermano de almas,
esa fue muerte matada
en emboscada.

Severino. Y, ¿lo que había él hecho
hermanos de almas?
¿quién contra él le soltó
esa ave bala?

Dos hombres. Tenía hectáreas de piedra,
hermano de almas,
de piedra y arena lavada
que cultivaba

Severino. Mas, ¿entonces por qué lo mataron,
hermanos de almas?

Dos hombres. Quería más extenderse,
hermano de almas.

Severino. ¿Y podré ayudar,

<p>hermanos de ánimas? Cargador II. ¿Cómo no? Socorrer puede, hermano de ánimas; y así tú podrás volver, hermano de ánimas, desde aquí puedes volverte a tu cabaña. Cargador I. Me vuelvo, que hay mucho trecho, hermanos de ánimas, que la jornada es muy larga, la sierra es alta. Severino.³³⁶ Más suerte tiene el difunto, hermanos de ánimas, que no ha de hacer de regreso la caminata. Cargador II. Partamos, que ya es de noche, hermanos de ánimas, y es el sudario mejor noche cerrada.</p>	<p>hermanos de almas? Hombre II. Bien que podría auxiliar, hermano de almas; y ya te puedes volver, hermano de almas, puedes volver de aquí mismo para tu casa. Hombre I. Vuelvo que es largo el viaje, hermanos de almas, que la jornada es muy larga, la sierra alta. Severino. Más suerte tiene el difunto, hermanos de almas pues ya no hará de regreso la caminata. Hombre II. Partamos, que ya es de noche, hermanos de almas, que el mejor sudario es noche cerrada.</p>
--	---

³³⁶ En este verso el copista de Arxiu.Lib se equivoca y consigna que lo que sigue lo dice el Cargador II y la siguiente entrada Severino.

<p>Severino. Antes de salir de casa aprendí la letanía de los pueblos que pasar en mi bajada debía. Sé que hay muchos pueblos grandes, ciudades con nombradía; sé que hay sencillos casares y hay aldeas pequeñitas. Todos forman un rosario que la carretera enhila. Creí que siguiendo el río errar yo nunca podría: es camino el más seguro, de todos la mejor guía. Mas ¿cómo seguirlo ahora que la bajada termina? Yo no quiero enmarañar de la mi caña la línea, ni que se enrede en el pelo hirsuto de esta caatinga. Tengo que saber ahora</p>	<p>Severino. Antes de salir de casa aprendí la letanía de los pueblos que pasar en mi bajada debía. Sé que hay muchos pueblos grandes, ciudades con nombradía; sé que hay simples caseríos, sé que hay villas pequeñitas. Todas formando un rosario que la carretera enhila. Pensé que siguiendo el río errar jamás yo podría: es el camino más cierto, de todos el mejor guía. Mas ¿cómo seguirlo ahora que su corriente termina? No deseo enmarañar el hilo que me encamina, ni que se enreden en el pelo hirsuto de esta catanga. Tengo que saber ahora</p>
---	---

<p>cuál es la segura vía entre esas que desplegadas frente a mí se multiplican. Mas almas aquí no veo, ni almas muertas ni almas vivas. Sólo a lo lejos escucho lo que salmodia diría. ¿Será novena de santo? ¿Será alguna letanía? ¿Quién sabe si hasta una fiesta o algún baile no sería?</p>	<p>cuál será la buena vía entre esas que desplegadas frente a mí se multiplican. Mas no veo almas aquí, ni almas muertas ni vivas. Sólo a lo lejos escucho lo que salmodia diría. ¿Será novena de santo? ¿será alguna letanía? ¿quién sabe si hasta una fiesta o una danza no sería?</p>
<p>Rezador. Finado Severino, cuando al pasar por el Jordán y los demonios te atajaren preguntándote lo que llevas... Coro. Diles que llevas cera, capucha y cordón, y la Virgen de Concepción. Rezador. Finado Severino... Coro. Etc. Hombre I. Diles que llevas tan sólo</p>	<p>Rezador. Finado Severino cuando pasares el Jordán y los demonios te atajaren preguntando qué es lo que llevas Coro. Dile que llevas cera, capucha y cordón más la virgen de Concepción. Rezador. Finado Severino... Coro. Diles... Hombre I. Diles que llevas tan solo</p>

<p>cosas de no: hambre, sed y privación. Rezador. Finado Severino... Coro. Etc. Hombre II. Diles que cosas de no, huecas, leves, como el cajón que aún les debes. Rezador. Un responsorio Diciendo que ahora es la hora. Coro. Reúne los cargadores, que el cuerpo ya irse implora. Rezador. Dos responsorios. Hombre I... diciendo que de plantar es la hora. Coro. Reúne los cargadores. Hombre II. ... La tierra su mano le toma.</p>	<p>cosas de nada: hambre sed y privaciones. Rezador. Finado Severino... Coro. Diles... Hombre II, Diles que cosas de nada huecas, leves, como el cajón que aún les debes. Rezador. Un responsorio diciendo que la hora es hora. Coro. Reúne los cargadores, que el cuerpo quiere irse ahora. Rezador. Dos responsorios diciendo... Hombre I... diciendo que de plantar es la hora. C. Reúne los cargadores... Hombre II. ...la tierra tómale la mano.</p>
<p>Severino. Desde que ando forastero sólo vi a la muerte activa, sólo con la muerte di y a veces la hallé festiva. Tan sólo muerte ha tocado quien creyera encontrar vida</p>	<p>Severino. Desde que estoy caminando sólo muerte veo activa, sólo muerte encontré y a veces hasta festiva. La muerte tiene encontrado quien pensaba encontrar vida</p>

<p>y aquello que no fue muerte fue ¡ay!, vida severina.³³⁷ La verdad, que por un tiempo quedarme ahí bien podría, y reemprender el viaje ya repuesto de fatigas. ¿O será que, interrumpiendo aquí la jornada mía ya nunca podré seguir en jamás toda mi vida? Mas esto ya lo he de ver, tiempo habrá de que decida. Primero es preciso hallar un trabajo de que viva. Veo mujer a la ventana. De trabajo he de saber si puede darme noticia.</p>	<p>y aquello que no fue muerte fue de vida severina. La verdad que por un tiempo parar aquí bien podría, y reemprender el viaje ya sin tener la fatiga. ¿O será que aquí cortando la dura jornada mía ya no más podré seguir nunca más en esta vida? Ma[s] eso después veré tiempo habrá para que decida. Primero es preciso hallar un trabajo de que viva. Esa mujer a la ventana, es posible pueda darme razón de algún trabajo.</p>
<p>Severino. Muy buenos días, señora que en esa ventana está.</p>	<p>Severino. Muy buenos días, señora que en esa ventana está.</p>

³³⁷ Moreno tacha a lápiz la exclamación «¡ay!» y añade «de».

<p>¿Puede decir si es posible algún trabajo encontrar?</p> <p>Mujer. Trabajo aquí nunca falta a quien sabe trabajar.</p> <p>¿Qué es lo que el compadre hacía cuando estaba en su lugar?</p> <p>Severino. Pues fui siempre labrador de tierra de mal labrar.</p> <p>No sé de tierra ninguna que no sepa cultivar.</p> <p>Mujer. Eso, aquí, de nada sirve, que apenas hay qué labrar.</p> <p>Mas, dígame el forastero ¿sabe “benditos” rezar?</p> <p>¿sabe cantar responsorios y por difuntos rogar?</p> <p>¿Sabe decir letanías, sabe muertos enterrar?</p> <p>Severino. Ya velé muchos difuntos, cosa en la sierra vulgar, Mas nunca aprendí los rezos,</p>	<p>¿puede decir si es posible algún trabajo encontrar?</p> <p>Mujer. Trabajo aquí nunca falta a quien sabe trabajar.</p> <p>¿lo que hacía el compadre sobre la tierra de allá?</p> <p>Severino. Pues fui siempre labrador, labrador de tierra mal.</p> <p>No hay especie de tierra que no pueda cultivar.</p> <p>Mujer. Eso aquí, nada adelanta, poco existe que labrar.</p> <p>Más dígame forastero ¿sabe benditos rezar?</p> <p>¿sabe cantar excelencias, difuntos encomendar?</p> <p>¿sabe decir letanías, sabe muertos enterrar?</p> <p>Severino. Yo velé muchos difuntos, es cosa siempre vulgar.</p> <p>Más nunca aprendí los rezos,</p>
---	--

<p>sé tan sólo acompañar.</p> <p>Mujer. Pues si el compadre supiese rezar, o al menos cantar, trabajáramos [sic.] a medias, que la parroquia bien da. Sólo el campo de la muerte compensa aquí el cultivar.</p>	<p>sé tan sólo acompañar.</p> <p>Mujer. Pues si el compadre supiese rezar, o al menos cantar, trabajáramos a medias, que la parroquia bien da. Sólo en el campo la muerte compensa aquí cultivar.</p>
<p>Severino. Bien decían que esta tierra en más blanda se volvía cuanto más del litoral la jornada se avecina. Ahora, al final llegué a esa tierra que decían. Es la tierra mucho más suave para el pie y para la vista. Ríos que corren aquí son ríos que no terminan. Por toda partes hay hoyas, se cava y agua trasmina. Mas ¿dónde andará la gente que estos cañales cultiva?</p>	<p>Severino. La tierra, bien me decían, se hace más blanda y mullida cuanto más del litoral el viaje se aproxima. Ahora, al final llegué a esa tierra que decían. Es la tierra más suave para andar y para vista. Los ríos que corren aquí son ríos que no terminan. Por todas partes hay hoyos, cavando el agua trasmina. Más ¿dónde andará la gente que el cañaveral cultiva?</p>

<p>Sin duda que en esta tierra tan fácil, mollar y rica, no hace falta trabajar todas las horas del día, los días todos del mes, mes tras mes toda la vida. Veo ahora que es verdad lo que creí ser mentira. ¡Quién sabe si en esta tierra no plantaré yo mi vida! Ahora, al final llegué a esa tierra que decían. Es tierra mucho más suave para el pie y para la vista. Y, cierto, ese cementerio blanco en la verde colina, muy raramente funciona y pocos nichos abriga.</p>	<p>Sin duda que en esta tierra tan fácil, mollar y rica, no es preciso trabajar todas las horas del día, los días todos del mes, los meses, toda la vida. Veo ahora son verdades lo que pensé ser mentiras. ¡Quizá en aquella tierra plantaré yo nueva vida! Ahora, al final llegué a esa tierra que decían. Es la tierra más suave para andar y para vista. Y ciertamente, ese cementerio blanco en la verde colina, muy raramente funciona y pocos nichos abriga.</p>
<p>Sepulturero I. Sí, dejo el sector de indigentes que abarca a toda esa gente que el río invade en la pleamar</p>	<p>Sepulturero I. Si dejo el sector de indigentes que abarca toda esa gente que el río invade en la pleamar</p>

<p>y envenena en la baja mar.</p> <p>Sepulturero II. Es la gente forastera que de los sertones llega.</p> <p>Sepulturero I. Y que después de llegar ya no tiene qué esperar.</p> <p>Sepulturero II. Ya no pueden continuar pues se topan con el mar.</p> <p>Sepulturero I. No hallan dónde trabajar, y mucho menos dónde morar.</p> <p>Sepulturero II. Y de ese modo en que están, ni sepultura hallarán.</p> <p>Sepulturero I. En verdad sería más rápido, y también mucho más barato, que saltaran de cualquier puente dentro del río y la muerte.</p> <p>Sepulturero II. Y no precisaban dinero, ni tampoco sepulturero, y no precisaban oración y ni siquiera inscripción.</p> <p>Sepulturero I y II [Ambos] Y ese pueblo de allá arriba aquí se encuentra, llegando,</p>	<p>y que envenena en la baja mar.</p> <p>Sepulturero II. Y la gente forastera que de los montes nos llega.</p> <p>Sepulturero I. Y que después de llegar no tiene más que esperar.</p> <p>Sepulturero II. No pueden continuar pues se topan con el mar.</p> <p>Sepulturero I. No hallan donde trabajar y mucho menos donde morar.</p> <p>Sepulturero II. Y de ese modo en que están, no tendrán dónde se enterrar.</p> <p>Sepulturero I. En verdad que sería más rápido y también mucho más barato, que saltaran de cualquier puente dentro del río y la muerte.</p> <p>Sepulturero II. Y no precisaban dinero, ni tampoco sepulturero, ni precisaban oraciones, ni precisaban inscripciones.</p> <p>Ambos: Y esos pobres de allá arriba encuentran, solo llegando,</p>
---	---

cementerios esperando.	cementerios esperando.
<p>Severino. Nunca esperé yo gran cosa, digo a Vuestras Señorías. Sabía que en el rosario de ciudades y alquerías que, en las tierras que cortando en mi bajada vería, no sería diferente la vida de cada día. Y ahora descubro que, la jornada concluida, sin saber desde el sertón mi propio entierro seguía. La solución es apremiar la muerte a que se decida, y pedirle a este río, también venido de arriba, que me haga aquel entierro que el enterrador decía: cajón mullido de lama, mortaja blancusca [sic.] y líquida,</p>	<p>Severino. Nunca esperé mucha cosa, digo a Vuestras Señorías. Sabía que en el rosario de ciudades y de villas que, en las tierras que cortando en esta bajada mía, no sería diferente la vida de cada día. Y ahora descubro que, este viaje concluido, sin saber desde el sertón mi propio entierro seguía. La solución es apremiar la muerte a que se decida, y pedirle a este río, también venido de arriba, que me haga aquel entierro que el enterrador decía: cajón mullido de lama, mortaja blancuzca y líquida,</p>

<p>coronas de “baronesa” con muchas flores de “aninga”, y aquel cortejo del agua que siempre desfila. Nunca esperé yo gran cosa, es preciso que repita.</p>	<p>coronas de baronesa con muchas flores de aninga, y aquel acompañamiento de agua que siempre desfila. Nunca esperé mucha cosa. Es preciso que repita.</p>
<p>Severino. Seor José, el carpintero, que habita este lodazal, ¿decirme sabe si el río se puede aquí vadear? ¿sabe decirme si es honda esta agua gruesa y bestial? Carpintero. Severino, forastero, jamás lo crucé a nado. Cuando la marea es alta miro pasar muchos barcos, barcazas y bastimentos, muchos de grande calado. Severino. Seor José, el carpintero, para cubrir cuerpo de hombre no hace falta mucha agua,</p>	<p>Severino. Seu José, el carpintero, que habita este lodazal, ¿me sabe decir si el río se puede aquí vadear? ¿sabe decirme si es honda esta agua gruesa y animal? Carpintero. Severino, caminante, jamás lo crucé a nado. Si la marea está alta miro pasar muchos barcos, barcazas y bastimentos, muchos de grande calado. Severino. Seu José, el carpintero, para cubrir cuerpo de hombre no es preciso mucha agua,</p>

<p>basta que llegue al abdomen, basta que sea tan honda como el hambre que no come. Carpintero. Severino, forastero, verá, no sé qué le cuente. Siempre que cruzo este río he de hacerlo por el puente. Los vacíos del estómago se cruzan cuando se come. Severino. Seor José, el carpintero, ¿y cuando el puente no está? ¿cuando los vanos del ha[m]bre no hay con qué cruzar? ¿cuando esos ríos sin agua son grandes brazos de mar? Carpintero. Severino, forastero, mi buen amigo y tan mozo. La miseria es un mar muy largo, no es como cualquier pozo.</p>	<p>basta que llegue al abdomen, basta que tenga hondura igual a quien nada come. Carpintero. Severino, forastero, pues no sé lo que le cuente. Siempre que cruzo este río he de hacerlo por el puente y los vacíos del estómago se cruzan cuando se come. Severino. Seu José, el carpintero, ¿y cuándo puente no hay? ¿cuándo los vanos del hambre no los podemos cruzar? ¿cuándo esos ríos sin agua son grandes brazos de mar? Carpintero. Severino forastero³³⁸ tan buen amigo y buen mozo. Sé que es miseria un mar largo y no es como cualquier pozo.</p>
---	---

³³⁸ El copista de IIE.PO consignó en este verso el lusismo «retirante», que se tachó a lápiz y se puso forastero.

<p>Mas sé que para cruzarla cualquier esfuerzo no es poco.</p>	<p>Mas sé que para cruzarla cualquier esfuerzo no es poco.</p>
<p>Mujer. Compadre José, compadre en el ejido sentado. ¿conversáis y no sabéis que vuestro hijo es llegado? Estáis ahí conversando en vuestra charla esparcida, ¿no sabéis que vuestro hijo de un salto se entró en la vida? De un salto se entró en la vida al dar su primer vagido. ¡Y estáis ahí conversando! Pues sabed que ya es nacido.</p>	<p>Una mujer. Compadre José, compadre, que en la yerba estáis sentado conversando, sin saber que ya tu hijo ha llegado. ¿Estás ahí conversando en tu charla entretenida, sin saber que ya tu hijo de un salto se entró en la vida? De un salto se entró en la vida al dar su primer vagido ¡y estás ahí conversando! Pues sabed que ya es nacido.</p>
<p>Coro. Todo el cielo y la tierra le canten loor. La marea fue por él si esta noche no bajó. La marea fue por él si detuvo su motor. La alhucema del sargazo,</p>	<p>Coro: [T.B.] Todo el cielo y la tierra le canten loor. La marea fue por él si esta noche no bajó. La marea fue por él si detuvo su motor. [S.A.T] La alhuzema [sic.] del sargazo,</p>

<p>ácida y desinfectante, miro barrer nuestras calles venida del mar distante. La lengua seca de esponja que tiene el viento terral miro enjugar la humedad del espeso lodazal.</p>	<p>ácida y desinfectante, vino a barrer nuestras calles enviada del mar distante. [T.B.] La lengua seca de esponja que tiene el viento terral vino a enjugar humedades [B.] del espeso lodazal.</p>
<p>H. I. La mi pobreza tal es que no traigo presente grande: para la madre cangrejos pescados por esos mangles. Mamando leche de fango conservará nuestra sangre. Mujer. La mi pobreza tal es que nada puedo ofrendar, sino la leche que tengo para el mi hijo amamantar. Aquí son todos hermanos de aire, leche y barro al par. Hombre II. La mi pobreza tal es que no tengo presente mejor.</p>	<p>Hombre I. La mi pobreza tal es... Hombre II. La mi pobreza tal es... Hombre I. que no traigo presente grande... Hombre II. que no tengo presente mayor... Hombre I. para la madre cangrejuelos... Hombre II. este papel le daré Hombre I. pescados por esos mangues... Hombre II. para le servir de cobertor. Hombre I. mamando leche de fango conservará nuestra sangre. Hombre II. cubriéndose así de letras va [a] ser doctor. Mujer: La mi pobreza tal es que nada puedo ofrendar.</p>

<p>Este papel le daré y así tendrá cobertor. Así cubierto de letras será un día doctor. Todos: La mi probreza tal es. Una mujer. Que cosa grande no traigo. Una mujer. Que la mi ofrenda no es rica. Un hombre. Que mejor presente no tengo. Un hombre. Que poco le puedo dar.</p>	<p>La leche sólo que tengo para mi hijo amamantar. Aquí son todos hermanos de leche de lama de mar. Una soprano, Sev, Un ten., Un bart.: La mi pobreza tal es. S. que grande cosa no traigo. Severino. que la mi ofrenda no es rica. Ten. que mejor presente. Bart. que poco tengo que dar.</p>
<p>Gitana I. Atención pido, señores, para esta breve lectura. Somos gitanas de Egipto, vemos la suerte futura. Voy a decir todo cuanto desde aquí ya puedo ver en la vida de este niño acabado de nacer. Aprenderá a gatear por ahí cual taracol, aprenderá a caminar como cangrejo sin sol,</p>	<p>Gitana I. Atención pido, señores, para esta breve lectura. Somos gitanas de Egipto, leemos la suerte futura. Yo diré todas las cosas que desde ya puedo ver. La vida de este niño acabado de nacer: aprenderá a gatear por ahí, cual caracol; aprenderá a caminar al fango, como lombriz;</p>

<p>y a correr le enseñarán los taracoles anfibios, por lo que anfibio será cual la gente de aquí mismo. Gitana II. Atención pido, señores, también para mi lectura. También del Egipto vengo, completaré la figura. Otras cosas que estoy viendo es necesario que diga: con las nasas no estará pescando toda la vida. No lo veo dentro los mangles, sino en una factoría. Si está negro no es el barro: es graso de la turbina.</p>	<p>y a correr le enseñarán los anfibios, cangrejuelos, por lo que será anfibio, como gente de aquí mismo. Gitana II. Atención pido, señores, también para mí lectura. También vengo del Egipto, completaré la figura. Otras cosas que estoy viendo es necesario que diga: con las cañas no estará pescando toda la vida. No lo adivino en los mangles, véolo dentro de una fábrica. Si está negro no es de lama: es de grasa de su máquina.</p>
<p>Hombre I. De la su hermosura yo aquí hablaré. Es un niño magro, de poco peso es; mas tiene el peso de hombre,</p>	<p>Un hombre: De su hermosura yo vengo a decir: Es un niño flaco, de mucho peso no es, más tiene peso de hombre,</p>

<p>de obra de vientre de mujer.</p> <p>Hombre II. De la su hermosura dejadme que diga. Una criatura es pálida, es criatura delgadina. Mas tiene marca de hombre, marca de humana oficina.</p> <p>Mujer. De la su hermosura dejadme que cante. Es un niño flaco como todos en los mangles. Mas la humana maquinaria ya bate en él incesante.</p> <p>Coro. De la su hermosura dejadme que diga. Es como el cocotero sobre la arena marina. Es tan bello como un sí en la sala negativa. Bello por tener de nuevo el frescor y la alegría.</p>	<p>de obra de vientre de mujer.</p> <p>Un hombre: De su hermosura dejarme que diga: es criatura pálida, es criatura flaquita. Más tiene marca de hombre, marca de humana oficina.</p> <p>Severino. De su hermosura dejadme que cante: Es un niño flaco como todos los de estos mangles. Más la humana maquinaria ya bate en él incesante.</p> <p>Tenores. De su hermosura dejarme que diga: Es bello cual cocotero venciendo arena marina.</p> <p>Contraltos. Es tan bello como un «Sí» en la sala negativa.</p> <p>Sopranos. Bello por tenerlo nuevo el frescor y la alegría.</p>
--	---

Y de vida nueva y sana la miseria contamina. [CORO]	Con salud y vida nueva la miseria termina. CORO.
---	--

Opera de Bellas Artes

TEMPORADA NACIONAL 1961

UNDECIMA FUNCION

PROGRAMA

Miércoles 28 de Junio

A las 21 horas

I SEVERINO

(Estreno Mundial)

Auto de Navidad
Texto: Joao Cabral de Melo
Versión Castellana de S. Moreno

Música de SALVADOR MORENO

REPARTO

Severino
Dos Hombres
Dos Sepultureros
Rezador
Una Mujer a la Ventana
Carpintero
Una Mujer
Dos Gitanas

Mezzo-soprano
Baritonos
Tenor
Contralto
Baritono
Soprano
Soprano
Mezzo

GUADALUPE SOLORZANO
RAUL VAZQUEZ
MIGUEL BOTELLO
ALBERTO HAMMIN
OSBELIA HERNANDEZ
FRANCISCO MONTIEL
MARTHA ORNELAS
ISAURA MORENO
OSBELIA HERNANDEZ

Director y Concertador: JORGE DELEZE. Director de Escena: C. DIAZ DUPOND.
Escenografía: A. LOPEZ MANCERA. Director de Coros: SALVADOR OCHOA.
Asistentes del Director: J. IGNACIO AVILA Y JULIO GARCIA.
CORO DEL DEPTO. DE MUSICA.
ORQUESTA DE LA OPERA.

Argumento

El libreto de "Severino" esta basado en la obra en verso del poeta brasileño Joao Cabral de Melo. Para ser interpretada en música, Salvador Moreno la redujo hasta el punto que consideró razonable; sacrificando principalmente cuanto se referia a lugares geográficos, y dejando sólo sobre entendida la crítica social, en favor del tono poético.

El argumento, de una gran sencillez, conserva de principio a fin un dramatismo nada rebuscado sino muy real, y en el que el problema social de que parte, sitúa la acción en cualquier país de hispanoamérica. El subtítulo de la obra original: "Auto de Navidad" queda también, con su tono irónico, plenamente justificado.

Argumento

Severino decide dejar su tierra, en el interior del país, para ir a mejorar su vida en alguna gran ciudad del litoral. Temiendo perderse sigue las márgenes de un río. En el camino sólo encuentra miseria y muerte. Por un momento se reanima y recobra la esperanza; pero todo cuanto ve y oye, lo angustia, y comprende que dejar su tierra no tuvo sentido, ya que la injusticia

se encuentra igualmente en cualquier parte. Al acercarse a la desembocadura del río observa a la puerta de un "mucambo", a un carpintero, de nombre José, con quien conversa, y le descubre su intención de suicidarse. El carpintero trata inútilmente con razones de evitar lo que Severino se propone. La conversación es interrumpida por el anuncio que hace una mujer del nacimiento de un niño, hijo del carpintero. Severino ve sorprendido cómo por el hecho del nacimiento de aquella criatura en un lugar tan miserable, la alegría de los vecinos le transforma todo. Sin saber por qué, se siente reconfortado, y participa con ellos de tal acontecimiento.

(La versión española)

La versión española del portugués fué encomendada al poeta Rafael Santos Torroella; si bien Salvador Moreno, en vista de las exigencias musicales prefirió hacer otra menos literaria y mas adecuada para tal fin.

Salvador Moreno compuso esta obra durante su estancia en Barcelona, y la dedicó a la señora Delmira Amorós de Mir.

Imagen 14 Programa de mano de *Severino*, Temporada de ópera de 1961, Palacio de Bellas Artes, Archivo Emmanuel Pool.



Imagen 15 El elenco mexicano del estreno de *Severino*, Temporada de ópera de 1961, Palacio de Bellas Artes, Archivo Emmanuel Pool.



Imagen 16 Según anotación en el reverso de la fotografía: Ensayo general de la ópera *Severino*, Temporada de ópera de 1961, Palacio de Bellas Artes, Arxiu.



Imagen 17 Vista de Guadalupe Solórzano en el rol titular de *Severino*. Palacio de Bellas Artes, 1961. Archivo Emmanuel Pool.



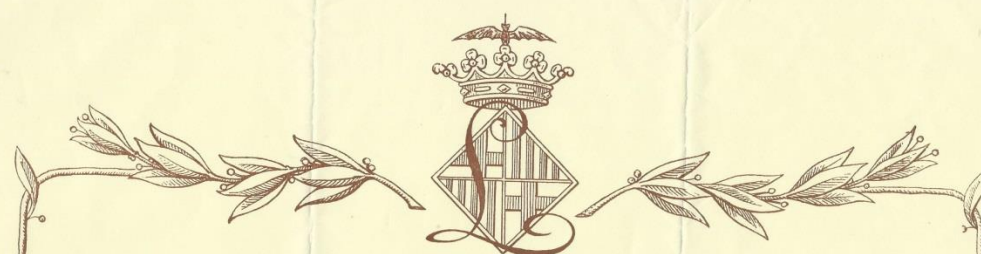
Imagen 18 Vista de Guadalupe Solórzano en el rol titular de *Severino*. Palacio de Bellas Artes, 1961. Archivo Emmanuel Pool.



Imagen 19 Guadalupe Solórzano en el rol titular de *Severino*. Palacio de Bellas Artes, 1961. Archivo Emmanuel Pool.



Imagen 20 Recorte de prensa del 15 de julio de 1961. Originalmente perteneció a la contralto Osbelia Hernández. Actualmente pertenece al Archivo Emmanuel Pool por donación de Héctor Sosa.



GRAN TEATRO DEL LICEO

BARCELONA

EMPRESA: JUAN A. PAMIAS

TEMPORADA DE INVIERNO 1965-66

Del 9 de noviembre al 1.º de febrero

Lista de la Compañía

Maestros directores de orquesta

Frits CELIS - Carlo Felice CILLARIO - Oscar DANON - Jesús ETCHEVERRY - Franco FERRARIS - Federico de FREITAS - Lazlo HALASZ
Heinrich HOLLREISER - Frantisek JILEK - Salvador OCHOA - Gianfranco RIVOLI - Heinz ZEEBE - Ottavio ZIINO - Karl Maria ZWISSLER

Directores de escena

Alvaro BENAMOR - Frans BOERLAGE - Gabriel COURET - Carlos DIAZ DUPOND - Udo ESSELUN - Enrico FRIGERIO
Renzo FRUSCA - Albert LE ROY - Peter LEHMAN - Helmuth MATIASSEK - Riccardo MORESCO - Anton VAN DE VELDE
Milos WASSERBAUER

Sopranos

Maritza ALEMÁN - Carmen ARALL - Angelina ARENA - Rosa BARBANY - María Teresa BATLLE - Montserrat CABALLE
María Teresa CASABELLA - Regine CRESPIN - María del Carmen CUBELLS - Gianna D'ANGELO - Denise DUVAL
Kay GRIFFEL - Gertrud GROB-PRANDL - Michelo HERBE - Ingo HOLZ - Erika KÜCHLE - Ana LAGO
Christa LENNERT - Kari LÖVAAS - Carmen LLUCH - Maisa MARVEL - Elka MITZEWA - Lia MONTOYA-PALMÉN
Milana NICOLOVA - Marcella DE OSMA - Clara PETRELLA - Lia ROTTIER - María Elisabeth SCHREINER
Amy SHUARD - Cecilio STRADALOVA - Hanna SVOBODOVA - Lolita TORRENTO - Virginia ZEANI - Gerti ZEUMER

Mezzo-sopranos

Fedora BARBIERI - Clara BETNER - Lore ECKART - Celia ESAIN - Ursula HAMBURGER - Ruth HESSE
Nadezna KNIPLOVA - Adriana LAZZARINI - Jitka PAVLOVA - Anna RICCI - Inés RIVADENEIRA - Milada SAFRANKOVA
Guadalupe SOLORZANO - Pilar TORRES - María VERBRUGGEN - Hildegund WALTHER

Tenores

Jaime ARAGALL - Carlo BERGONZI - Carlo COSSUTTA - Gabriel COURET - Charles CRAIG - Silvan DERUWE - Plácido DOMINGO
Gerard DUNAN - Erich ECKART - Fausto GRANERO - Armando GUERREIRO - Hans HOPF - Josef HOFFERWIESER - Emilo de JONGHE
Rene KOLO - Vladimir KREJCIK - Herold KRAUS - Pedro LAVIRGEN - Thomas LEHRBERGER - Juan LLOVERAS - Diego MONJO
Nicola NIKOLOV - Jiri OLEJNICEK - Vilem PRIBIL - Joao ROSA - Zdenek SOUSEK - Eugen TOBIN - Richard TUCKER - Josef VEVERKE

Baritanos

Karl Heinz ARMAAN - Manuel AUSENSI - Ernest BLANC - Dino DONDI - Luis FRANÇA - Isidoro GAVARI - Vaclav HALIR - Eduard HRUBES
Frantisek KUNC - Heinz LÜBBERT - Robert MASSARD - Agustín MORALES - Kostas PASKALIS - Robert PETERSEN - Aldo PROTTI
Juan RICO - Marco Antonio SALDAÑA - José SIMORRA - Nolan VAN WAY

Bajos

Miguel AGUERRI - Peter van der BILT - Peter BRANOFF - Gino CALO - Jindrich DOUBEK - Heinz HAGENAU - Louis HENDRIKX
Max KERNER - Ludo MAES - Alvaro MALTA - Alfonso MARCHICA - Richard NOVAK - Marcel OST - Michel ROUX - Gerard SCHOTT
Eduardo SOTO - Otto von ROHR - Joao VELOSO - Peter WIMBERGER

Danzarines

CUERPO DE BAILE de este Gran Teatro, con la especial colaboración de BALLETS DE BARCELONA

Maestro de baile y coreógrafo
Juan MAGRIÑA

Bailarina estrella
Aurora PONS

Primeras bailarinas
Asunción AGUADE - Elizabeth BONET - Cristina GUINJOAN

Bailarines solistas
Emilio GUTIERREZ - Alfonso ROVIRA - Alberto TORT Angeles AGUADE - Cristina CARRERAS - Asunción PETIT

ORQUESTA SINFONICA Y CORO GENERAL DEL GRAN TEATRO DEL LICEO

Abonos en la Administración del Teatro, calle San Pablo, 1 bis, entlo. - Teléf. 222 46 92, de 11 a 2 y de 4 a 8 de la tarde

Depósito Legal - B. 21750-1963

Imprenta Bortol

Imagen 21 Los artista de la Temporada 1965-66 en el Gran Teatro del Liceo, Archivo Emmanuel Pool.



GRAN TEATRO DEL LICEO
BARCELONA
EMPRESA: JUAN A. PAMIAS

TEMPORADA DE OPERA - INVIERNO 1965-66

28 diciembre
MARTES
NOCHE

Presentación de la Compañía Nacional Checoslovaca
PRIMERA REPRESENTACIÓN DE
KATERINA ISMAILOVA
de Dimitri SHOSTAKOVICH
Estreno en España
Maestro Director: Frantisek JILEK Regista: Milos WASSERBAUER

29 diciembre
MIÉRCOLES
NOCHE

ULTIMA REPRESENTACION DE
LE CARROSSE DU SAINT SACREMENT
(La Carroza del Santo Sacramento) de Henri BUSSE
por Michèle Herbé, Robert Massard, Gérard Dunan, Louis Maurin, Gabriel Couret
LA VOIX HUMAINE
(La voz humana) de Francis POULENC
por Gisela Knabbe
L'HEURE ESPAGNOLE
(La Hora española) de Maurice RAVEL
por Georí Boné, Gérard Dunan, Robert Massard, Louis Maurin, Gabriel Couret
Maestro Director: Jesús ETCHEVERRY Regista: Gabriel COURET

1 enero
SABADO
TARDE

Presentación de la Compañía del Teatro Bellas Artes de Méjico
Estreno en España de las tres óperas en un acto
LA MULATA DE CORDOBA
de José Pablo MONCAYO
CARLOTA
de Luis SANDI
SEVERINO
de Salvador MORENO
por Maritza Alemán, Guadalupe Solorzano, Plácido Domingo, Marco Antonio Saldaña, Isidoro Gavari
Maestro Director: Salvador OCHOA Regista: Marco-Antonio SALDAÑA

2 enero
DOMINGO
TARDE

UNICA REPRESENTACIÓN EN FUNCIÓN DE TARDE DE
KATERINA ISMAILOVA
de Dimitri SHOSTAKOVICH
por la Compañía Nacional Checoslovaca
Maestro Director: Frantisek JILEK Regista: Milos WASSERBAUER

PRECIOS	Pesetas	Despacho de localidades en taquilla de 11 a 2 y de 4 a 7.30 Teléfono 222 46 92
Butacas de Platea fila 1.ª a 15.ª y Anfiteatro	500	
Butacas de Platea fila 16.ª a 20.ª	450	
Butacas de Piso 3.ª fila 1.ª	450	
Butacas de Piso 3.ª fila 2.ª	410	
Butacas de Piso 3.ª fila 3.ª	380	

Reservado el derecho de admisión

Depósito Legal - B. 21750-1963 GRUP. Borras. - Barcelona

Imagen 22 Publicidad para la Noche de óperas mexicanas en el Gran Teatro del Liceo, 1º de enero de 1966, Archivo Emmanuel Pool.



GRAN TEATRO DEL LICEO
 BARCELONA
 EMPRESA: JUAN A. PAMIAS

TEMPORADA DE OPERA - INVIERNO 1965-66

4 enero
MARTES
 NOCHE

Actuación de la Compañía del Teatro Bellas Artes de Méjico
SEGUNDA REPRESENTACIÓN DE
LA MULATA DE CORDOBA
 de José Pablo MONCAYO
CARLOTA
 de Luis SANDI
SEVERINO
 de Salvador MORENO

por Maritza Alemán, Guadalupe Solorzano, Plácido Domingo, Marco Antonio Saldaña, Isidoro Gavar
 Maestro Director: Salvador OCHOA Regista: Marco-Antonio SALDAÑA

6 enero
JUEVES
 NOCHE

ULTIMA REPRESENTACION DE
KATERINA ISMAILOVA
 de Dimitri SHOSTAKOVICH

Despedida de la Compañía Nacional Checoeslovaca
 Maestro Director: Frantisek JILEK Regista: Milos WASSERBAUER

8 enero
SABADO
 NOCHE

Despedida de la Compañía del Teatro Bellas Artes de Méjico
ULTIMA REPRESENTACION DE
LA MULATA DE CORDOBA
 de José Pablo MONCAYO
CARLOTA
 de Luis SANDI
SEVERINO
 de Salvador MORENO

por Maritza Alemán, Guadalupe Solorzano, Plácido Domingo, Marco Antonio Saldaña, Isidoro Gavari
 Maestro Director: Salvador OCHOA Regista: Marco-Antonio SALDAÑA

9 enero
DOMINGO
 TARDE

Presentación de la Compañía titular del Staatstheater de Braunschweig (Alemania)
PRIMERA REPRESENTACIÓN Y ESTRENO DE
ZAR UND ZIMMERMANN
 (ZAR Y CARPINTERO)
 de Gustave Albert LORTZING

Maestro Director: Heinz ZEEBE Regista: Elmuth MATIASEK

PRECIOS	Pesetas	Despacho de localidades en taquilla de 11 a 2 y de 4 a 7.30 Teléfono 222 46 92
Butacas de Platea fila 1.ª a 15.ª y Anfiteatro . . .	500	
Butacas de Platea fila 16.ª a 20.ª	450	
Butacas de Piso 3.ª fila 1.ª	450	
Butacas de Piso 3.ª fila 2.ª	410	
Butacas de Piso 3.ª fila 3.ª	380	

Reservado el derecho de admisión

Depósito Legal - B. 21750-1963 usd. Borrás. - Barcelona

Imagen 23 Publicidad para la Noche de óperas mexicanas en el Gran Teatro del Liceo, 4 y 8 de enero de 1966, Archivo Emmanuel Pool.



Imagen 26 Un momento de la escenificación de *Severino* en el Gran Teatro del Liceo, 1966. Archivo Emmanuel Pool.



Imagen 27 Momento de la escenificación de *Severino* en el Gran Teatro del Liceo, 1966. Al centro se ve a Plácido Domingo. Archivo Emmanuel Pool.



Imagen 28 Guadalupe Solórzano en el rol titular de *Severino*, Gran Teatro del Liceo, 1966. Archivo Emmanuel Pool.



Imagen 29 Severino (Guadalupe Solórzano) y la Mujer en la ventana (Margarita Goller). Gran Teatro del Liceo, 1966. Archivo Emmanuel Pool.



Imagen 30 Guadalupe Solórzano como el papel titular de la ópera *Severino*, Gran Teatro del Liceo, 1966.
Archivo Emmanuel Pool.

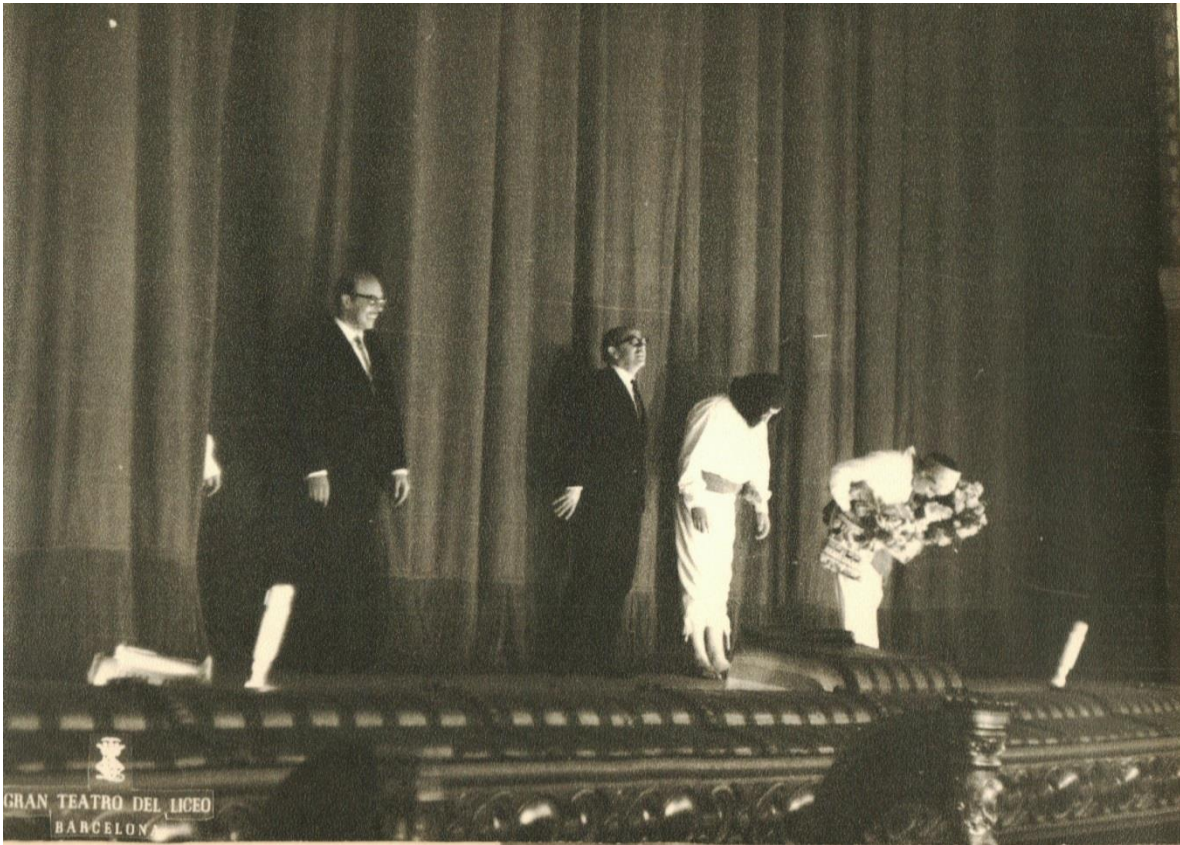


Imagen 31 De izquierda a derecha: Salvador Ochoa, Salvador Moreno, Marco Antonio Saldaña, Guadalupe Solórzano, al término de la función liceísta de Severino. 1966. Archivo Emmanuel Pool.