

100% Spanish / English  
Lyrics & Edition

Manuel Penella



# DON GIL DE ALCALÁ

Ópera española en 3 actos / Spanish opera in 3 acts

Mitzilán

VERSIÓN ORIGINAL COMPLETA/  
COMPLETE ORIGINAL VERSION

REDUCCIÓN de la EDICIÓN CRÍTICA BILINGÜE:/  
BILINGUAL VOCAL SCORE from the CRITICAL EDITION by  
Prof. Dr. Antonio Moya

opera prima



Manuel Penella  
**DON GIL DE ALCALÁ**  
ÓPERA ESPAÑOLA EN 3 ACTOS / SPANISH OPERA IN 3 ACTS

**CANTO Y PIANO / VOCAL SCORE**  
(con Libreto bilingüe y Apéndices /  
including the bilingual *Libretto* and *Appendices*)

**Reducción bilingüe para canto y piano a partir de la  
edición crítica de la Partitura basada en el  
manuscrito (*Barcelona, 1932*),  
Introducción y Notas bilingües: /**

**Bilingual Vocal Score from the  
Critical edition of the Full Score based on the  
manuscript (*Barcelona, 1932*) & bilingual  
Introduction and Critical remarks by**

Prof. Dr. Antonio Moya

# DON GIL DE ALCALÁ

ÓPERA ESPAÑOLA EN 3 ACTOS / SPANISH OPERA IN 3 ACTS

Estrenada en Barcelona (Teatro Novedades)  
en la noche del 27 de octubre de 1932 /  
Premiered in Barcelona (Novedades Theater)  
on the evening of October 27th, 1932

" que todo se perdona si se hace por amor "

*(Acto I, N° 7, cc. 46-48) /*

" everything's forgiven if it is done for love "

*(Act I, No. 7, bb. 46-48)*

Instrumentación original: Orquesta de cuerda y 2 arpas /  
Original instrumentation: String orchestra & 2 harps

**ABREVIATURAS**

AA.VV.: Autores varios  
 c.: compás  
 ca.: *circa*  
 cc.: compases  
 etc.: etcétera  
 f.: folio  
 ff.: folios  
 N<sup>o</sup>, n<sup>o</sup>: número  
 p.: página  
 pp.: páginas  
 r: *recto*  
 s.d.: *sine data*  
 s.n.: *sine nomine*  
 ss.: siguientes  
 v: *verso*

**ABBREVIATIONS**

b.: bar, measure  
 bb.: bars, measures  
 ca.: *circa*  
 etc.: etcetera  
 f<sup>o</sup>: folio, sheet  
 ff.: following  
 ff<sup>o</sup>: folios, sheets  
 No., no.: number  
 p.: page  
 pp.: pages  
 r: *recto*  
 s.d.: *sine data*  
 s.n.: *sine nomine*  
 v: *verso*  
 Vv. Aa.: Various authors

**FUENTES / SOURCES**

**MSO**: Manuscrito original/Original manuscript (Penella, 1932)  
**PM**: Partitura moderna/Modern Full Score (Roa, 1994)  
**PA**: Parte de apuntar/Conducting part (S.G.A.E., ca. 1932)  
**MAT**: Materiales de orquesta/Orchestral parts (S.G.A.E., ca. 1937)  
**RAlier**: Reducción de I. Alier/I. Alier's Vocal and piano part (Alier, ca. 1933)  
**RMS**: Reducción manuscrita/Handwritten Vocal and piano part (Roa, 1989)  
**RM**: Reducción moderna/Modern Vocal and piano part (Roa, 1994)  
**RP**: Reducción de Penella -*Habanera*-/Penella's Vocal and piano part  
 -*Habanera*- (Penella, 1932)  
**FP**: Fantasía para piano solo/Solo piano Fantasy (Alier, ca. 1933)  
**OLEuterpe, OLAlmería, OLANónimo, OLSerra**: Opúsculos del libreto/  
 Libretto booklets (AA.VV./Vv.Aa., ca. 1932)  
**LM**: Libreto mecanografiado/Typed-text libretto (¿Argenta?, ca. 1956)  
**PTZ89**: Libreto en programa de mano del Teatro de la Zarzuela/  
 Libretto in the Teatro de la Zarzuela programme notes (¿Roa?, 1989)  
**LRM**: Libreto incluido en RM/Enclosed libretto in RM (Roa, 1994)  
**LGAbis**: Libreto incluido en *GAbis*/Enclosed libretto in *GAbis* (Roa, 1996)  
**PTZ99**: Libreto en programa de mano del Teatro de la Zarzuela/  
 Libretto in the Teatro de la Zarzuela programme notes (Roa, 1999)  
**LD**: Libreto digital/Digital libretto (?, 199...)  
**GP, GPbis**: Grabaciones de Penella/Penella's recordings (ca. 1932)  
**GA, GAbis, GATER, GAquater**: Grabación de Argenta/  
 Argenta's recording (ca. 1956)  
**GE, GEbis**: Grabación de Estevarena/Estevarena's recording (ca. 1955)

# SUMARIO / SUMMARY

**Abreviaturas y Fuentes / Abbreviations and Sources** V

**Sumario / Summary** VI

***Dramatis personæ* y duración / *Dramatis personæ* and duration** XI

## INTRODUCCIÓN XIII

- 1.- **El autor** XIV
- 2.- **Sinopsis argumental y constelación de personajes** XVIII
- 3.- **La partitura y el libreto** XIX
  - 3.1.- Análisis de la partitura XXIII
  - 3.2.- Análisis del libreto XLV
- 4.- **Fuentes** XLVII
  - 4.1.- Musicales XLVII
  - 4.2.- Del libreto LII
  - 4.3.- Grabaciones históricas LV
- 5.- **La presente edición. Criterios** LVII
- 6.- **Bibliografía** LX

## INTRODUCTION LXIII

- 1.- **The composer** LXIV
- 2.- **Synopsis and constellation of characters** LXVIII
- 3.- **The score and the libretto** LXIX
  - 3.1.- Score analysis LXXIV
  - 3.2.- Libretto analysis XCVI
- 4.- **The sources** XCVIII
  - 4.1.- Musical XCVIII
  - 4.2.- Libretto CIV
  - 4.3.- Historical recordings CVI
- 5.- **The present edition. Criteria** CVIII
- 6.- **Bibliography** CXI

**LIBRETO** CXV

**LIBRETTO** CLXIX

**APÉNDICE DEL LIBRETO** (versiones previas, fragmento no musicado y letras de grabaciones históricas) / **LIBRETTO APPENDIX** (previous versions, a lyric fragment and lyrics from the historical recordings)

\* *Nº 10 Madrigal* (final de la versión previa a la reforma final de este número, en MSO -ff. 146r a 148v y 149v a 152r-)/*No. 10 Madrigal* (ending of the previous version, before the final revision of this musical number, in MSO -ffº 146r to 148v and 149v to 152r) CLXIV/CCXIX

\* *Nº 14 (Jarabe, tercera letra, en GP)/No. 14 (Jarabe, 3rd set of lyrics, in GP)* CLXV/CCXIX

\* *Nº 14 (Jarabe, tercera letra, en GE)/No. 14 (Jarabe, 3rd set of lyrics, in GE)* CLXV/CCXX

\* *Nº 15* (final de la versión previa a la reforma final de este número, en MSO -ff. 219v a 223v- y GP)/*No. 15* (ending of the previous version, before the final revision of this musical number, in MSO -ffº 219v to 223v- and GP) CLXV/CCXX

\* *Nº 17* (Aria de Don Diego, segunda letra, en GP)/*Nº 17* (Don Diego's Aria, 2nd set of lyrics, in GP) CLXVI/CCXX

\* *Triste argentino* (*Nº 21* primitivo suprimido, en OLEuterpe -p. 12-)/*Triste argentino* (previously removed *No. 21*, in OLEuterpe -p. 12) CLXVI/CCXX

\* *Nº 23* (versión de letra y música nuevas, en GE)/*No. 23* (new lyrics and music version, in GE) CLXVI/CCXXI

\* *Nº 27* (versión de letra y música nuevas, en GE)/*No. 27* (new lyrics and music version, in GE) CLXVII/CCXXI

## DON GIL DE ALCALÁ

### ACTO I / ACT I

**Preludio/Prelude** [Orquesta sola/Instrumental] 1

#### **Cuadro Primero / First Scene**

\* *Nº 1.- Introducción y escena/No. 1.- Introduction and scene* (Abadesa/Abbess, Chamaco, Colegialas/School Girls) *María Inmaculada... ¡Chamaco, Chamaco! ¿qué te pasó?/Maria Immaculate... Chamaco, Chamaco! What's up with you?* 4, 6

\* *Nº 2.-/No. 2.- [Duetto]* (Abadesa/Abbess, Magistral/Preacher Canon) *¡Señor Magistral!/My dear Preacher Can'n!* 12

\* *Nº 3.- [El recreo, Plegaria e Invocación y]/No. 3.- [Playtime, Prayer and Invocation]* (Niña Estrella Lucía, Cecilia, Rosita, María, Colegialas/School Girls) *¡El recreo!...Un capitán español... Bendita cruz...¡Madre!/It is play time!... A Spanish captain... Oh, blessed Cross... Mother!* 17, 26, 35, 38

\* *Nº 4.- [La carta y escena de la calabaza]/No. 4.- [The letter and the pumpkin scene]* (Niña Estrella, Maya, Abadesa/Abbess, Chamaco) *¡Mitztilán, Mitztilán!* 41

## VIII

\* N° 5.- **[Introducción y Septeto]/No. 5.- [Introduction and Septet]** (Niña Estrella, Abadesa/Abbess, Don Gil, Chamaco, Don Diego, Gobernador/Governor, Magistral/Preacher Canon, Carrasquilla) *¡Ellos deben ser!...A este bravo capitán//Yes, it should be them!... To this bold captain himself* 62, 68

\* N° 6.- **[Escena y Aria de Don Gil]/No. 6.- [Scene and Don Gil's Aria]** (Niña Estrella, Don Gil) *No, Don Gil, ¡dejadme ahora!... Tente.../No, Don Gil, please let me go now!... Please, wait* 84, 85

\* N° 7.- **[Dúo y escena]/No. 7.- [Duo and scene]** (Niña Estrella, Maya, Abadesa/Abbess, Don Gil, Chamaco, Don Diego, Gobernador/Governor, Colegialas/School Girls) *¡Miedo me dais, Don Gil!/You frighten me, Don Gil!* 91

\* N° 7bis.- **Mutación/No. 7bis.- Change of Scene** [Orquesta sola/Instrumental] 106

\* N° 7ter.- **Intermedio/No. 7ter.- Intermezzo** [Orquesta sola/Instrumental] 109

### **Cuadro Segundo / Second Scene**

\* N° 8.- **[Introducción y Juego de cartas]/No. 8.- [Introduction and Game of cards]** (Niña Estrella, Don Gil, Maestro de ceremonias/Master of Ceremonies, Don Diego, Gobernador/Governor, Carrasquilla, Damas/Ladies, Caballeros/Gentlemen) *Señor, cuando gustéis/My Sir, when do you wish* 113

\* N° 9.-/No. 9.- **[Pavana]** (Niña Estrella, Don Gil, Maestro de ceremonias/Master of Ceremonies, Don Diego, Gobernador/Governor, Carrasquilla, Damas/Ladies, Caballeros/Gentlemen) *Vos ganasteis/Then you have won* 131

\* N° 10.-/No. 10.- **Madrigal** (Niña Estrella, Don Gil, Don Diego) *Tus ojos son dos rayos de sol/Your eyes are two sun rays in the air* 142

\* N° 11.- **[Canto al Jerez]/No. 11.- [Xerez-Sherry wine song]** (Niña Estrella, Don Gil, Maestro de ceremonias/Master of Ceremonies, Don Diego, Gobernador/Governor, Carrasquilla, Damas/Ladies, Caballeros/Gentlemen) *¡Muy bien, Niña Estrella!... ¡Jeré', e'te e' er viniyo de la tierra mía!/So fine, Niña Estrella!... Jeré', that's the Sherry wine that was born in my dearest Land* 149, 157

\* N° 11bis.- **Final del Acto I [Coda]/No. 11bis.- Finale of Act I [Coda]** (Niña Estrella, Don Gil, Maestro de ceremonias/Master of Ceremonies, Don Diego, Gobernador/Governor, Carrasquilla, Damas/Ladies, Caballeros/Gentlemen) *¡Viva E'paña!/Long live Spain!* 167

### **ACTO II / ACT II - Cuadro único / Single Scene**

\* **Preludio/Prelude** [Orquesta sola/Instrumental] 168

\* N° 12.-/No. 12.- **[Dúo/Duo]** (Don Gil, Carrasquilla) *¡Esto es vida, Carrasquilla!/This is life, dear Carrasquilla!* 170

\* N° 13.- **[Terceto - Chocolate]/No. 13.- [Tercet - The Chocolate]** (Don Gil, Chamaco, Carrasquilla) *Ya' ta aquí er shocolatito/Here the chocolate's just coming now* 187

\* N° 14.- **[Dúo - Jarabe]/No. 14.- [Duo - Jarabe]** (Maya, Chamaco) *¡Maya! ¡Ella!.. Cuando yo contigo me bailo el Jarabe/Maya! It's her!... When I dance with you this Jarabe* 192, 198



\* N° 15.- [**Las Mariposas**]/No. 15.- [**The Butterflies**] (Niña Estrella, Damas/Ladies) *Vuela, vuela mariposa/Fly and fly, oh butterfly* 205

\* N° 16.- [**Terceto, Dúo y Aria del jardín**]/No. 16.- [**Tercet, Duo, and Garden Aria**] (Niña Estrella, Don Gil, Gobernador/Governor, Magistral/Preacher Canon, Damas/Ladies) *¡Niña Estrella! ¡Ya apareció!... ¡Ay, qué risa! ¡Y es tan bueno!... Juntos, bien mío, en este jardín/Niña Estrella! She at last appeared!... What a great laugh! He is a good man!... I'm dreaming, oh my love, of being together* 216, 228, 236

\* N° 17.- [**Terceto, Dúo y Aria de Don Diego**]/No. 17.- [**Tercet, Duo and Don Diego's Aria**] (Niña Estrella, Don Gil, Don Diego) *¡Don Diego!... ¿Por qué desdeñas mi amor,... Cuando se tiene una espada/Don Diego!... But why do you spurn my love... When you do have a sharp broadsword* 239, 247, 255

\* N° 18.- [**Coro de la murmuración**]/No. 18.- [**Murmuring chorus**](Maya, Chamaco, 6 Damas/6 Ladies, 6 Caballeros/6 Gentlemen). *Yo no sé nada/I know just nothing* 259

\* N° 19.- [**Escena - Llegada del Virrey**]/No. 19.- [**Scene - The Viceroy's arrival**] (Niña Estrella, Maya, Don Gil, Chamaco, Maestro de ceremonias/Master of Ceremonies, Gobernador/Governor, Virrey/Viceroy, Magistral/Preacher Canon, Carrasquilla, Damas/Ladies, Caballeros/Gentlemen) *Pronto ya el Virrey/Shortly the Viceroy* 271

\* N° 20.-/No. 20.- **Habanera** (Niña Estrella, Maya, Don Gil, Chamaco, Maestro de ceremonias/Master of Ceremonies, Gobernador/Governor, Virrey/Viceroy, Magistral/Preacher Canon, Carrasquilla, Damas/Ladies, Caballeros/Gentlemen) *Todas las mañanitas/Every early morning* 283

\* N° 21.- **Final del Acto II [Escena y concertante]**/No. 21.- **Finale of Act II [Scene and Concert number]** (Niña Estrella, Maya, Don Gil, Chamaco, Maestro de ceremonias/Master of Ceremonies, Don Diego, Gobernador/Governor, Virrey/Viceroy, Magistral/Preacher Canon, Carrasquilla, Damas/Ladies, Caballeros/Gentlemen, Bandidos/Bandits) *¡Os felicito!... Humillado y deshonorado... ¡Basta ya, basta ya!/ Congratulations!... I feel humiliated and disgraced... That's enough, that's enough!* 292, 299, 305

### ACTO III / ACT III

\* **Preludio/Prelude** [Orquesta sola/Instrumental] 310

#### **Cuadro Primero / First Scene**

\* N° 22.- [**Escena del lamento**]/No. 22.- [**Lament scene**] (Niña Estrella, Maya, Don Gil) *¡No llores más!/Weep you no more* 313

\* N° 23.-/No. 23.- [**Aria**] (Don Gil) *¡Mitztilán, no llores más!/Mitztilán, don't cry anymore!* 319

\* N° 24.- [**Despedida, Plegaria y escena de la bodeguita**]/No. 24.- [**Farewell, prayer and small wine cabinet scene**] (Niña Estrella, Maya, Don Gil, Chamaco) *¡Niña! ¡Maya!... ¡Pobre Don Gil/Niña! Maya!... Oh, poor Don Gil...* 323, 326

\* N° 25.- **Gobernador y Magistral [Dúo - Confesión]**/No. 25.- **The Governor and the Preacher Canon [Duo - Confession]** (Gobernador/Governor, Magistral/Preacher Canon) *¡Venid, Padre Magistral!/Come on, Preacher Canon* 330

\* N° 26.- **[Prequinteto]/No. 26.- [Pre-quintet]** (Niña Estrella, Maya, Don Gil, Chamaco, Carrasquilla) *¡Ándele, no más!/Come on, it's so good!* 343

\* N° 27.- **Quinteto/No. 27.- Quintet** (Niña Estrella, Maya, Don Gil, Chamaco, Carrasquilla) *Con este ardid//We will now beat* 352

\* N° 28.- **[Postquinteto]/No. 28.- [Post-quintet]** (Niña Estrella, Maya, Don Gil, Chamaco, Carrasquilla) *¡Manos a la obra!//Let's go to work now!* 363

\* N° 28bis.- **Mutación/No. 28bis.- Change of Scene** [Orquesta sola/Instrumental] 369

### **Cuadro Segundo / Second Scene**

\* N° 29.- **Final [Escena y concertante]/No. 29.- Finale [Scene and Concert number]** (Niña Estrella, Maya, Don Gil, Chamaco, Maestro de ceremonias/Master of Ceremonies, Don Diego, Gobernador/Governor, Virrey/Viceroy, Magistral/Preacher Canon, Carrasquilla, Damas/Ladies, Caballeros/Gentlemen) *¡Jaque al rey!... Don Gil de Alcalá me llaman a mí... Ya renació la esperanza/Check you,(r) King!... Don Gil de Alcalá, they call me just this... The hope at last is reviving* 374, 381, 387

### **APÉNDICE MUSICAL/MUSICAL APPENDIX**

\* N° 17 (final sin transportar)/No. 17 (ending in the original pitch) 394

\* N° 25 (transportado)/No. 25 (transposed) 414

\*N° 20.-/No. 20.- **Habanera** (fragmento, reducción de Penella)/(fragment, reduction by Penella) 427

**NOTAS CRÍTICAS (EXTRACTO)** 429

**CRITICAL REMARKS (EXCERPTED)** 455

### **EJEMPLOS DE DIVERGENCIAS EN PARALELO ENTRE MSO Y PM / EXAMPLES OF DIVERGENCES BETWEEN MSO AND PM (shown in parallel)**

\* Ejemplo en paralelo n° 1.- N° 21, cc. 126-127/Example shown in parallel no. 1.- No. 21, bb. 126-127. 481

\* Ejemplo en paralelo n° 2.- N° 8, cc. 103-122/Example shown in parallel no. 2.- No. 8, bb. 103-122. 482

\* Ejemplo en paralelo n° 3.- N° 20, cc. 25-29/Example shown in parallel no. 3.- No. 20, bb. 25-29. 484

\* Ejemplo en paralelo n° 4.- N° 28, cc. 21-25/Example shown in parallel no. 4.- No. 28, bb. 21-25. 486

**ÍNDICE / INDEX** 489

## *DRAMATIS PERSONÆ*

<b>Niña Estrella</b> ( <i>Mitztilán</i> *), huérfana mestiza enamorada de Don Gil/Mestizo orphan girl in love with Don Gil 20†	Soprano lírico-ligera/ Light-lyrical soprano
<b>Maya</b> , amiga y confidente de Niña Estrella/ Niña Estrella's friend and confidant 41	Mezzosoprano lírica/ Lyrical mezzo-soprano
<b>Abadesa</b> del convento-colegio de niñas/ The <b>Abbess</b> at the girls' convent school 6	Mezzosoprano/ Mezzo-soprano
<b>Lucía, Cecilia, Rosita</b> y/and <b>María</b> , colegialas compañeras de Niña Estrella/School Girls, Niña Estrella's companions 19	Sopranos/ Sopranos
<b>Don Gil de Alcalá</b> , capitán español enamorado de Niña Estrella/Spanish captain in love with Niña Estrella 68	Tenor lírico/ Lyrical tenor
<b>Don Diego</b> , conde español prometido de Niña Estrella/ Spanish Count, Niña Estrella's fiancé 63	Barítono lírico/ Lyrical baritone
<b>Carrasquilla</b> , sargento sevillano, escudero de Don Gil/ <i>Sevillian</i> sergeant, Don Gil's squire 67	Bajo-barítono/ Bass-baritone
<b>Gobernador</b> del estado de Veracruz/ The <b>Governor</b> of the State of Veracruz 64	Barítono bufo/ <i>Buffo</i> baritone
<b>Chamaco</b> , demandadero del convento/Convent helper 6	Tenor/Tenor
<b>Magistral</b> de la catedral de Xalapa/ The <b>Preacher Canon</b> at the Cathedral of Xalapa 12	Bajo-barítono/ Bass-baritone
<b>Virrey</b> de Nueva España/The <b>Viceroy</b> of New Spain 274	Barítono/Baritone
<b>Maestro de ceremonias</b> del palacio del Gobernador/ The <b>Master of Ceremonies</b> at the Governor's palace 114	Tenor/ Tenor

**Damas y Caballeros** de la corte de Veracruz, **Colegialas** y **Bandidos** /  
**Ladies and Gentlemen** of the Court of Veracruz, **School Girls** and **Bandits** 115, 4, 296

La acción en el estado de Veracruz (Nueva España, actual México) a fines del siglo XVIII/  
The action at the State of Veracruz (New Spain, now México) late in the 18th century

## **DURACIÓN / DURATION**

Acto I/Act I: 50 minutos aproximadamente/50 minutes approximately  
Acto II/Act II: idem 40' / idem 40' - Acto III/Act III: idem 30' / idem 30'

---

\* Nombre de Niña Estrella (pronúnciese la “z” como “s”) proveniente de *Metztilán* (“junto a la Luna”) en náhuatl, lengua prehispánica./Niña Estrella's name in the pre-Hispanic language. Estrella means “star”, but *Mitztilán* (pronounce the “z” as “s”) comes from *Metztilán* (“next to the Moon”) in *Náhuatl* language.

†Número de página de la primera intervención. Las siguientes están escritas en la partitura, excepto aquellas en las que canta con “Todos”./Page number of her/his first entrance onto the stage. The following ones are written on the score, excepting those when she/he sings along with “All” or “Everybody”.



## INTRODUCCIÓN

*Nota bene:* Las referencias a números de compases y números musicales -tanto en esta Introducción como en las Notas críticas- siempre se entienden hechas con respecto a la numeración de los mismos en esta edición, coincidente con la teórica numeración del manuscrito original -MSO-. Asimismo, hay que tener en cuenta que los compases de anacrusa han sido numerados como 0, siguiendo modernos criterios de edición musical.

Estrenada en el Teatro Novedades de Barcelona la noche del 27 de octubre de 1932 y en el madrileño Teatro de la Zarzuela el 20 de abril de 1934, *Don Gil de Alcalá* -considerada por su autor como la mejor de todas sus obras y creada con un declarado afán de belleza<sup>i</sup>- constituye, merced a su puntillosa escritura vocal y orquestal, un pleno ejercicio de estilo<sup>ii</sup>. Penella, en la cima de su carrera y libre de ataduras económicas merced a toda su exitosa producción anterior, se dedicó en cuerpo y alma a escribir la ópera de sus sueños con la experiencia que solamente la madurez artística otorga, lo que se tradujo en un efectista libreto de corte picaresco y una preciosa partitura que, además de rendir homenaje a la tradición musical española -*Pavana, Madrigal, Fandango*, contrapunto de corte religioso- y a sus lazos con Hispanoamérica -*Jarabe, Habanera*-, lanza un guiño al *Verismo* operístico de sus contemporáneos e incluso al entonces incipiente lenguaje musical cinematográfico.

Así, fue precisamente esta ópera -no en vano ya en germen concebida musicalmente de modo magistral para un *continuum* escénico- la que dio origen a una película cuya música estaba supervisando el maestro levantino cuando falleció en Cuernavaca (México).

Tanto la edición crítica revisada de la Partitura como la Reducción para canto y piano que constituyen este trabajo, presentan por primera vez la versión original íntegra de la obra a partir del manuscrito de la partitura (*Barcelona, 1932*), así como un exhaustivo *corpus* crítico basado en el estudio comparativo de las diferentes fuentes -incluidas las grabaciones históricas-; rescatan también una bellísima aria del tenor protagonista (*Nº 23*) y otros cuatro números inéditos y adjuntan, asimismo, el Libreto revisado y dos *Apéndices* que contienen versiones previas, fragmentos, letras añadidas y apuntes que nos dejó el compositor y -a su vez- libretista de esta genial ópera.

---

<sup>i</sup> AUTOR no localizado (1934: 4) en *El Heraldo de Madrid*: “Me propuse, sobre todas las cosas, hacer una obra *bonita*”.

<sup>ii</sup> GALBIS (1999: 19) habla de un “brillante ejercicio de estilo”, terminología que resume muy bien la buena factura técnica de la obra y todo el saber del compositor.

## 1.- EL AUTOR

Manuel Penella Moreno nace en la ciudad del Turia un 31 de julio de 1880, concretamente en el piso principal (hoy segundo) de la actual finca señalada con el número 3 de la plaza de Beneyto y Coll (antiguamente del *Forn cremat*) en el corazón del muy castizo Barrio del Carmen. La casa natal original se mantiene recientemente restaurada en pie hoy en día y presenta en uno de sus laterales el vestigio de una de las torres de la muralla árabe de Valencia. En el portal todavía se puede apreciar la bella decoración de mosaico original y, en la fachada, una placa de la S.G.A.E. conmemora el nacimiento del insigne músico en dicha casa. Los vecinos de más edad todavía recuerdan hoy día que alguno de sus antepasados conoció al maestro, que, siendo todavía muy joven, ya formó una orquesta en el barrio. Y es que el joven Manuel apuntaba maneras...

Fue hijo del también músico Manuel Penella Raga, del que RUIZ DE LIHORY (1903: 355), fuente cercana a la época, nos aclara que fue exactamente el primer director de la Escuela Municipal de Música para niños en Valencia en 1869, y no director del conservatorio -como atestiguan la casi totalidad de fuentes consultadas-, así como fundador del primer orfeón que hubo en la ciudad en plena *Renaixença*<sup>iii</sup>, y al que también le atribuye la composición de la zarzuela *El queso de bola*, estrenada en el Teatro de Apolo de la capital levantina en 1893 (normalmente atribuida a Penella hijo<sup>iv</sup>), así como varios métodos de solfeo y piano que se conservan actualmente en la Biblioteca Valenciana (BV).

Pues bien, Manuel estudió solfeo y armonía con su padre rodeado de esa atmósfera familiar. Según todas las fuentes consultadas, luego pasó a estudiar violín con Goñi y contrapunto, fuga y composición con Salvador Giner, el gran patriarca de todos los compositores valencianos de la época -autor de la ópera *Sagunto*-, del que obtuvo una muy buena formación técnica. Una lesión en un dedo le obligó a dejar el violín, con lo que a los catorce años lo encontramos de organista en la vecina parroquia de San Nicolas, cuyos frescos han sido hace poco felizmente restaurados y donde, según FRANCO (1988: 77), su padre “tenía una especie de sucursal de la Escuela de Artesanos”. En sus años mozos fue compañero de estudios de otro gran compositor y luego competidor suyo (José Serrano), con el que jugaba al billar -VIDAL (1973: 30)- entre clase y clase recibida del inigualable magisterio de Giner.

Igualmente, todas las fuentes -seguimos la más sintética, REGIDOR (1999: 93)- señalan que en 1897 se embarca rumbo a América como director de orquesta de una compañía de zarzuela -donde además era el miembro más joven-, lo que constituye un hecho que será una constante a lo largo de toda su vida: los continuos viajes de ida y vuelta a tierras americanas. En Quito (Ecuador) gana por oposición una plaza de director de banda militar, de donde se despide de inmediato al conocer que, para ejercer dicho puesto, tenía que vestir un uniforme que le estaban entregando en una bandeja, lo que dice ya mucho de su fuerte personalidad desde entonces. En América ejerce los

---

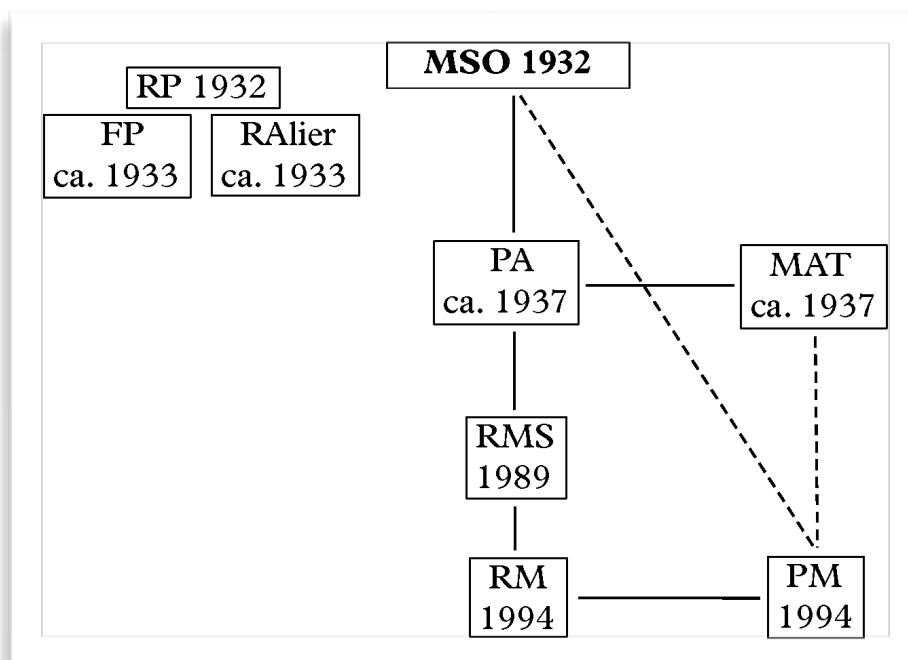
<sup>iii</sup> Tanto PENELLA/ROMERO (1992: 16) como antes FRANCO (1988: 74), encuadran a Manuel Penella Raga dentro del fenómeno de la *Renaixença* valenciana.

<sup>iv</sup> Increíblemente, GALBIS (2001: 575) se la atribuye a Penella padre, GALBIS (2003: 126) al hijo y el mismo GALBIS (2006: 246) nuevamente al padre.

bars from the original, *-i.e.*, all the two soloists' part section (both soloists written in the same staff)- plus the *coda*, but without the introduction. By all this, it must be considered as a minor or marginal source because of its commercial nature. Apparently, Penella is writing from memory (there is no relation at all with PA) and he relaxes -apart from other things- of his original writing of *tribrach* against *amphibrach* and dotted rhythms, clear at MSO. But the Maestro does not ever forget either the *ten.* -now written as real *fermatas*- or the *fermata* existing at the last bar, or even the last note in the bass, all removed in PM and RM. This source is transcribed in the *Musical Appendix* in the Vocal and piano part volume.

9) **FP**: Solo piano Fantasy. *Don Gil de Alcalá/OPERA* [sic] *COMICA* [sic] *ESPAÑOLA* [SPANISH COMIC OPERA]/*PRIMERA FANTASIA* [sic] {FIRST FANTASY}/*MANUEL PENELLA/I. Alier-Editor* [Publisher]=*Madrid*/, ca. 1933. No title page, printing number 6.956, 8 pages. Held in the library at the Real Conservatorio Superior de Música de Madrid [Madrid Royal High Conservatory of Music] (signature Inv-1975). It is the typical Fantasy for piano hall use or home use. It is not an easy piano reduction and sometimes the melody for the voices, without lyrics, is included in smaller notes. It presents the more famous themes of the opera, sometimes abbreviated, and always linked between them with short modulations as bridge passages, in the following order: the *Prelude* of Act I -transposed a half tone lower- Don Gil's *Martial* theme, Don Gil's first Aria -complete *No. 6* from the harp's *fermata*- the third *Minuetto* in *No. 7*, the complete *Game of cards* -*No. 8*, the first 22 bars of *No. 9*, a bridge passage based on Don Gil's *Martial* theme, and the complete *Invocation* -*No. 3*- including its *coda*. The piano writing is not very accurate and, sometimes, it even fades the melodies. It seems not to have been written at all by Penella's hand, over all compared to RP, more functional, musical and simplified. It is not a copy from PA, although there are some logical matches between them and it is not related to Niña Estrella's *Invocation* in RAlier.

Thereby, the relationship between the musical sources is, graphically, as follows:



#### 4.2.- Libretto

The full libretto has not been edited until very recently. And, when done, it has been part of programme notes or recording notes, or enclosed in RM. Before this, it was summarized in several plot-and-lyrics booklets and appeared in one typewritten copy. The libretto sources are the following, in chronological order:

- 1) **MSO**: It consists of the written text in the score manuscript (already described above), very careless regarding punctuation and about the *Andalusian* dialect in Carrasquilla, as we have already talked about. It was transcribed by a copyist from Penella's outline. Penella himself afterwards corrects some *Mexican* words. Even so, we consider it as the main source for the present libretto edition, because both the text itself and the semantics remain coherent and well-structured.
- 2) **OLEuterpe**: Libretto booklet. *OPERA/cómica española en tres actos, original libro* [Spanish comic opera in three Acts, libretto]/*y música del* [and original music by] *maestro/PENELLA/DON GIL/DE ALCALÁ/40 c.s.* [cents] Euterpe editorial de argumentos [plot publishing company], Imprenta [printer] Marfany, S. Feliu de LI. [Llobregat, Barcelona]/. Ca. October, 1932, 16 pages. It contains the cast of the premiere. It is the typical booklet containing both the plot and some lyrics; ALIER (1989: 86) even points out that this paper was the Barcelona premiere programme notes, although some data about the theater company and technical staff are missing. In a prologue, the editors dated it only a few days before the premiere -in fact the date of the premiere is not even printed!- and they state that they have the exclusive rights. But, actually, the Prologue seems to have been written by Penella himself, very self indulgent. It contains the plot and some dialogue in only 16 pages (really also all the comments and value judgements seem to have been written -or, at least supervised- by the Maestro himself, which gives us some good ideas about the conception of his own work). It contains the *Triste argentino* sung by Carrasquilla in front of the Viceroy (see the *Libretto Appendix*) that was the musical number removed by Penella (original *No. 21*), as he himself says in MSO. It introduces Don Diego as *Don Diego de Bustamante* (actually an Spanish historical character<sup>li</sup> who lived in New Spain between the 17th and 18th centuries) and dates the story "alrededor de 1760" [about 1760]. Its signature at Biblioteca Musical Víctor Espinós in Madrid is T 5334 (18).
- 3) **OLAnónimo**: Libretto booklet. *Don Gil de Alcalá/OPERA [sic]/cómica española en tres actos* [Spanish comic OPERA in three Acts]/*original libro y/Música del* [original libretto and Music by] *Maestro/MANUEL PENELLA/*, s.n., s.d. -ca. 1932- 8 pages. It is a summarized copy from OLEuterpe, but value judgments on the work have been removed. It has some lyrics mistakes, the *Triste argentino* is missing, but the comment about the Preacher Canon still remains, which implies that the date of this source must be after OLEuterpe and before OLSerra. It contains many times the mistake of "v" written at the word "Gobernador", only corrected at the end. Its signature at the Fundación Juan March library in Madrid is T-20-Pen. There is another signature there, T-Doc 08 Don, that actually is the cover (4 pages) of this source and includes some photographs of the main vocal sextet from the premiere and other singers from these times, but not related to this work. In addition, there are no date or publishing company references. Finally, there is another similar 8-paged booklet held there

<sup>l</sup> Another clue about the date of this source comes from the words about the Preacher Canon (p. 10) that describe him as a "fraile franciscano que casi siempre acompaña a nuestros gobernadores y cuya compañía ha suprimido la reciente República" [Franciscan friar who is almost all the time accompanying our governors and whose company has been recently eliminated by the recent Republic].

<sup>li</sup> See COVADONGA (1960: 41).



*(Sale Madre ABADESA de [la] iglesia.)*

# DON GIL DE ALCALÁ

## LIBRETO

### ACTO I

**Preludio** [orquesta sola]

#### Cuadro Primero

*Claustro de un convento, colegio de señoritas en Veracruz (México<sup>1</sup>), [a] fines del siglo XVIII. A la derecha entrada a la iglesia, a la izquierda puerta de la calle. Al fondo, jardín tropical.*

#### Nº 1 - Introducción y escena

ABADESA, CHAMACO  
y COLEGIALAS

COLEGIALAS *(Dentro.)*  
María Inmaculada, protégenos;  
y en la hora de nuestra muerte,  
Virgen bendita, ampáranos.

*(Sale CHAMACO por la derecha y llorando. Con parsimonia deja en el suelo las cestas y la media calabaza que lleva sobre la cabeza.)*

ABADESA  
¡Chamaco, Chamaco!  
¿Qué te pasó<sup>2</sup>?  
¡Tú lloras!

CHAMACO  
Sí, *Madresita*<sup>3</sup>.

ABADESA  
¿Y la compra?

CHAMACO  
Ya *íbale*<sup>4</sup> yo.

ABADESA *(Maternalmente.)*  
¡Ah, *peladito*<sup>5</sup>, tan bueno!  
Tú lloras por Niña Estrella.

CHAMACO  
Sí, Madre, por eso lloro;  
¡lloro porque se la llevan!  
*(Cae llorando en brazos de la ABADESA.)*

ABADESA  
Si me prometes ser bueno,  
*([CHAMACO] dice que sí<sup>6</sup>.)*  
a su servicio te irás.

CHAMACO *(Alegría.)*  
¡Eh! ¡Pero es *sierto*!

ABADESA  
Ella lo quiere.

<sup>1</sup> En aquel entonces, en realidad, Nueva España.

<sup>2</sup> La misma Abadesa ya aparece influida por el uso del pretérito indefinido del español de México.

<sup>3</sup> Mantenemos todos los seseos del español de México, muy descuidados en MSO y en PTZ89.

<sup>4</sup> Es abundante el uso en todo el texto del pronombre enclítico, tanto en los personajes populares (aquí lo constatamos) como en los cortesanos. Hoy arcaico en España, salvo en zonas del Noroeste, se mantiene en el español de América.

<sup>5</sup> *Peladito*: Niño pequeño, bebé. Y también "chamaco" significa "niño" en el español de América.

<sup>6</sup> PTZ89 lo recoge en boca de Chamaco, no como una acción.

CHAMACO  
¡Pues<sup>7</sup> aún lo quiero yo más!

ABADESA  
Anda pronto.

CHAMACO  
¡Corriendito!<sup>8</sup>

ABADESA (*Acción de beber.*)  
¡Y cuidado con los tragos!

CHAMACO  
Un *pulquesito*<sup>9</sup> no más.  
(*Coge sus cestas, pero aún no la calabaza.*)

ABADESA  
A ver si vuelves pronto.

CHAMACO  
Ya estoy de *vueltesita*.

ABADESA  
¡Y no te olvides nada!

CHAMACO  
Ya llevo mi listita;  
descuide, *Madresita*,  
que nada olvidaré.  
  
(*Mutis ABADESA derecha.*)

COLEGIALAS [*Hablado.*]  
[*Simultáneamente con CHAMACO hasta \*.*]  
Dios te salve, María,  
llena eres de gracia  
y el Señor es contigo;

y bendita tú eres  
entre todas las mujeres  
y<sup>10</sup> bendito es el fruto  
de tu vientre: Jesús.

CHAMACO (*Haciendo memoria.*)  
Jitomates y *chilotes*,  
aguacates y *sapotes*<sup>11</sup>,  
*biscochuelos* almendrados<sup>12</sup>  
y heladillos de limón.\*  
Hoy me gano yo en la sisa  
por lo menos un tostón<sup>13</sup>.

(*Rápidamente se coloca la calabaza  
en la cabeza y hace mutis izquierda.*)

## Nº 2 ABADESA y MAGISTRAL<sup>14</sup>

(*Dos golpes de campana por la izquierda.*)  
(*Aparece el MAGISTRAL por la izquierda  
y la ABADESA por la derecha.*)

ABADESA  
¡Señor Magistral!

MAGISTRAL  
¡Madre Abadesa!

ABADESA  
¿A qué debo tanto honor?

MAGISTRAL  
Me suplicó que viniera  
el señor Gobernador.

<sup>7</sup> Chamaco y Maya alternan “pues” con el popular “pos”.

<sup>8</sup> Todo el habla de los personajes mexicanos está llena de sus típicos diminutivos, bien conocidos por Penella.

<sup>9</sup> *Pulque*: Bebida alcohólica mexicana.

<sup>10</sup> Nótese el arcaico uso de la reiteración de la conjunción “y” (polisíndeton) en la oración.

<sup>11</sup> *Jitomates*: tomates; *sapotes*: zapotes, lúcumas. *Chilotes*: chiles grandes. En LM aparece erróneamente “... y tomates”.

<sup>12</sup> En LM aparece “biscochuelos, almendrados”, con coma.

<sup>13</sup> *Tostón*: Moneda de plata de la época.

<sup>14</sup> *Magistral*: Es el canónigo encargado de leer la Biblia en la catedral.

ABADESA  
Por cierto, que tarda mucho;  
ya debiera estar aquí.

MAGISTRAL  
A su edad ya es demasiado  
hacer un viaje así.

ABADESA  
Todo Veracruz lo sabe,  
que hoy viene por Niña Estrella.  
Y con él, el señor Conde  
que va a casarse con ella.

MAGISTRAL  
¡Pobre niña! ¡Sin amor!

ABADESA  
Y ¿a qué más puede aspirar  
una huérfana y mestiza?

MAGISTRAL  
No quisiera yo acertar.

ABADESA  
Pasad, Señor, a descansar.

*(Mutis los dos, 1ª derecha. [Campanilla.]*

**Nº 3**  
NIÑA ESTRELLA,  
LUCÍA, CECILIA, ROSITA, MARÍA  
y COLEGIALAS

*(Salen 2ª derecha algunas  
COLEGIALAS saltando de alegría.  
Luego otras y por último LUCÍA  
discutiendo con CECILIA.)*

COLEGIALAS *(El grupo 1º.)*  
¡El recreo!

COLEGIALAS *(Ya todas.)*  
¡Ya no hay tarea,  
vamos al juego!

*(2 ó 3 parejas se cogen de las manos  
y ruedan a compás.)*

LUCÍA  
¡Acusona!

CECILIA  
¿Yo?

LUCÍA  
Tú, ¡pues claro!  
¡A qué tienes que decir  
*(Las otras han formado un corro.)*  
si saco la lengua o no!  
¡Pues la saco  
y la resaco  
*(Saca la lengua con un gruñido.)*  
y sanseacabó!

COLEGIALAS *(Jugando al corro hasta  
que ven a NIÑA ESTRELLA.)*  
¡A jugar al corro  
de San Serenín<sup>15</sup>!  
*(Gritos de alegría.)*  
*(Sale muy triste NIÑA ESTRELLA.)*

LUCÍA  
¡Vamos, Niña Estrella!

COLEGIALAS *(Las demás.)*  
¡Vamos a jugar!

NIÑA ESTRELLA  
¡No! Jugad vosotras.

LUCÍA y CECILIA  
Dice bien.

ROSITA y MARÍA  
Es verdad.

LAS DEMÁS  
¡Niña Estrella se nos va!

NIÑA ESTRELLA  
¿Por qué, por qué

<sup>15</sup> PTZ89 mantiene "Serení" (LM "sereni"). Véanse las *Notas críticas*.

DON GIL and CARRASQUILLA

The prize for the courageous  
must always be<sup>85</sup> good luck;  
our motto will be just this:  
audacity and heart.

NIÑA ESTRELLA, MAYA and CHAMACO

The prize for the courageous  
must always be<sup>86</sup> good luck...

NIÑA ESTRELLA, MAYA, DON GIL,  
CHAMACO and CARRASQUILLA

... our motto will be just this:  
audacity and my whole heart!  
(*Fast curtain.*)

**No. 28bis - Change of Scene**  
[instrumental]

**ACT III**

**Second scene**

*[(A formal room at the GOVERNOR's palace. The VICEROY and the PREACHER CANON are playing chess in front of the GOVERNOR. DON DIEGO is paying court to NIÑA ESTRELLA. LADIES and GENTLEMEN are politely talking among themselves.)]*<sup>87</sup>

**No. 29 - Finale**

NIÑA ESTRELLA, MAYA,  
DON GIL, CHAMACO, the MASTER OF  
CEREMONIES, DON DIEGO, the  
GOVERNOR, the VICEROY, the PREACHER  
CANON, CARRASQUILLA, LADIES and  
GENTLEMEN

PREACHER CANON  
Check you,(r)<sup>88</sup> King!

VICEROY

Calm down, calm down...

GOVERNOR

Well done!

DON DIEGO

It seems like you feel happier  
here tonight indeed.

NIÑA ESTRELLA

Quite so, my Sir.

DON DIEGO

You make me glad.

NIÑA ESTRELLA

I want to please you again.

GOVERNOR

Apparently Niña Estrella  
has forgotten that small captain.

NIÑA ESTRELLA

I've forgotten him, my Sir,  
and acknowledge my mistake.

GOVERNOR

Yes, that vile adventurer  
was never worthy of your love.

DON DIEGO

I at last discovered his plebeian roots.

GOVERNOR

And how could you love such  
a vile rogue like him!

NIÑA ESTRELLA

It was just because of all this  
that he softened my own heart;

<sup>85</sup> In LM this word ("el"/the) is missing.

<sup>86</sup> *Idem.*

<sup>87</sup> This staging note, not in MSO, appears in PTZ89, from where we have taken it. In PTZ99 only "El salón del palacio del Gobernador"/The formal room at the Governor's palace, is written.

<sup>88</sup> We suggest this joke as possible (the Viceroy is also a monarch, a king!).

the affection that I gave him  
was compassion more than love.

PREACHER CANON  
You beat me again now!

VICEROY  
And when don't I!

GOVERNOR  
Now it is my turn.

VICEROY  
Sit down.

CHAMACO  
Don Gil de Alcalá!<sup>89</sup>

ALL  
Don Gil!

NIÑA ESTRELLA  
*[In an aside.]*  
(It's him!)

VICEROY  
Is it poss'ble?

GOVERNOR  
Could he ev'n dare?

*[DON GIL and CARRASQUILLA enter.]*  
DON GIL  
Majesty!

ALL *[but DON GIL and CARRASQUILLA]*  
It's him!

GOVERNOR  
Why are you here?

DON GIL  
Just to say good bye and to apologize.

CARRASQUILLA *(Very comically crying.)*  
And to apologize!

VICEROY  
What's this here!  
Is such a sergeant now crying?

CARRASQUILLA  
Yes, my Sir.

GOVERNOR  
What's wrong with you now?

CARRASQUILLA  
The matter is I became  
very attached to this house, Sir.

PREACHER CANON  
He's a vile rogue.

GOVERNOR  
There is no excuse.

VICEROY  
I will not by any means  
forgive your bad tricks.

DON GIL  
My Sir!

NIÑA ESTRELLA  
Get out<sup>90</sup> of here!

DON DIEGO  
Just go to the campaign now!

VICEROY  
Go and win a lot of laurels  
to obtain Old Spain's forgiveness!

GOVERNOR  
Go now to obtain a true name  
and so obtain some forgiveness too.

<sup>89</sup> See the *Critical remarks*.

<sup>90</sup> Archaic "Ydos"/Get out! in MSO, instead of modern "Idos". Recently the R.A.E. (Spanish Royal Academy) also accepts "iros", always with the meaning of "Get out!".

## N° 6/No. 6

**Lento**

Niña Estrella

No, Don Gil, ¡de - jad-me a - ho - ra!  
No, Don Gil, please let me go now!

Don Gil

Cál - ma - te, ¡Ni-ña Es -  
Please, keep calm, Ni-ña Es -

**Lento**

Piano

5

D. Gil

tre - lla! Ya al fin te ha - llé y pa - ra a - mar - te só lo a - quí lle -  
tre - lla! I've found you now and I have just brought all my love for

Pno.

[p]

10

N. E.

¡Des - pués! [91]  
Not now! [91]

D. Gil

gué.  
you.

¿Por  
But,

Pno.

11 **Tranquillo**

D. Gil

qué? why? ¡Ten - te, Please, wait

**Tranquillo**

Pno.

(m.i.) (m.i.) (m.i.) *Rall.* [pp]

13

D. Gil

de - tén tu a - la - do pa - so! ¡Oh, be - lla cri - a - and stop your fast winged step now, my pret - ty sweet young

Pno.

17

D. Gil

tu - ra! Per - dón si hoy lle - go a ti ren - di - do de pa - la - dy! Please, par - don me for com - ing in pas - sion - ate hot

Pno.

[a tempo/  
in tempo]

20

D. Gil

*rall.*

sión por tu her-mo - su - ra, di - vi - na *Mitz-ti - lán.*  
 blood to see your beau - ty, di-vine sweet *Mitz-ti - lán.*

Pno.

*p*

[rall.]

[a tempo/  
in tempo]

24

D. Gil

No te-mas, no; con - fi-a en mí, que por tu a-  
 Don't be a - fraid, just trust in me, I came here

Pno.

27

D. Gil

mor lle-gué has-ta a - quí; no pu - de más, no pu-de  
 now just for your love; I could no more just live a -

Pno.



30

D. Gil

8

más vi - vir sin ti. Des - de que un dí - a yo te  
 lone with-out your care. Since that fine day that I saw

Pno.

34

D. Gil

8

vi, ya sin tu a - mor vi - vir no sé; por - que tus  
 you, I can not live with-out your love, be - cause when

Pno.

37

D. Gil

8

o - jos al mi - rar cie - go que - dé, jah!  
 I looked in your eyes I was as blind, ah!

Pno.

41

D. Gil *ff* *[p] [dim.]*

*¡Mitz - ti - lán,* *Mitz - ti - lán,* *es - tre - lli - ta de mis*  
*Mitz - ti - lán,* *Mitz - ti - lán,* *lit - tle bright Star of my*

Pno. *f* *pp*

44

D. Gil

*no\_\_ ches, de - ja que al fin te ve\_\_ a;*  
*end - less nights! Let me at last now see\_\_ you,*

Pno.

47

D. Gil *[p]* *[ff]*

*de - ja que al fin te a - do\_\_ re!* *¡Ah! Mitz - ti -*  
*let me at last a - dore\_\_ you!* *Ah, Mitz - ti -*

Pno. *[p]* *[ff]*

50

D. Gil

lán, di - vi - na luz, que mi al - ma i - lu - mi - nó;  
 lán! O god - ly light, that bright - ened up my soul;

Pno.

53

D. Gil

*[rubato]* *[Rall.]*

ite a - mo, te a - do - ro! Tu - yo quie - ro  
 I a - dore you, I love you! I want to be

Pno.

*[rubato]* *[Rall.]*

56

D. Gil

ser pa ra a - mar - te y a - do - rar - te has - ta mo - rir de a -  
 yours just to love you and to a - dore you un - til I die from

Pno.

*[dim.]* *[dim.]*

59 *cediendo/ slowing* [cresc.]

D. Gil

mor. — Por ti, — luz de mis o - jos; — por ti, — di - vi - na  
 love. — For you, — light of both my eyes; — for you, — my god-ly

Pno.

*cediendo/ slowing* *pp*

63

D. Gil

*Rall.*

flor, — has-ta mo - rir de a -  
 rose, — un-til I die from

Pno.

*Rall.*

65

D. Gil

mor. —  
 love. —

Pno.

*[f]*

## NOTAS CRÍTICAS (EXTRACTO)

*Nota bene:* Para esta Reducción para canto y piano hemos extractado de nuestra edición de la Partitura solamente aquellas Notas que se refieren a diferencias entre MSO y PM en aspectos vocales o generales no relacionados directamente con la orquestación y las que hacen alusión directa a PA, RM, RMS y RAlier. Las referencias a números de compases y números musicales -tanto en estas Notas críticas como en la Introducción- siempre se entienden hechas con respecto a la numeración de los mismos en esta edición, coincidente con la teórica numeración del manuscrito original -MSO-. Asimismo, hay que tener en cuenta que los compases de anacrusa han sido numerados como 0, siguiendo modernos criterios de edición musical.

Transcribimos aquí previamente -a modo de referencia rápida- las siglas de las fuentes descritas en la *Introducción*:

- MSO: Manuscrito original (Penella, 1932)
- PM: Partitura moderna (Roa, 1994)
- PA: Parte de apuntar (S.G.A.E., ca. 1932)
- MAT: Materiales de orquesta (S.G.A.E., ca. 1937)
- RAlier: Reducción de I. Alier (Alier, ca. 1933)
- RMS: Reducción manuscrita (Roa, 1989)
- RM: Reducción moderna (Roa, 1994)
- RP: Reducción de Penella (Penella -Habanera-, 1932)
- FP: Fantasía para piano solo (Alier, ca. 1933)
- OLEuterpe, OLAlmería, OLANónimo, OLSerra: Opúsculos del libreto (A.A.V.V., ca. 1932)
- LM: Libreto mecanografiado (¿Argenta?, ca. 1956)
- PTZ89: Programa de mano del Teatro de la Zarzuela (¿Roa?, 1989)
- LRM: Libreto incluido en RM (Roa, 1994)
- LGAbis: Libreto incluido en GAbis (Roa, 1996)
- PTZ99: Programa de mano del Teatro de la Zarzuela (Roa, 1999)
- LD: Libreto digital (?, 199...)
- GP, GPbis: Grabaciones de Penella (ca. 1932)
- GA, GAbis, GAtér, GAquater: Grabación de Argenta (ca. 1956)
- GE, GEbis: Grabación de Estevarena (ca. 1955)

Las divergencias entre las fuentes son las siguientes, prevaleciendo siempre MSO para su resolución o simple referencia (cuando no se alude a ninguna fuente en concreto, se entiende que se trata -igualmente- de MSO, salvo advertencia en contrario):

*Preludio.*- El *Preludio* aparece sin la numeración de los folios siguientes de la obra y con una escritura mucho más comprimida. Sin duda, fue compuesto y añadido después de comenzada (o terminada) la composición de la obra. La indicación metronómica en PM es inexistente en MSO, donde faltan los guarismos del compás (2/4). En el c. 8 aparece tachada en MSO la nota  $\text{Si}$  en los violonchelos y contrabajos y sustituida por La (Penella decidió colocar finalmente la tercera inversión del acorde de séptima de dominante, lo que obviamente engendra una cadencia imperfecta, típica en ese momento formal, y no una cadencia perfecta, como pensó primero); PM

mantiene incomprensiblemente el Si y, además, lo precede en los contrabajos de un Fa, octava alta del que aparece en MSO; PA, RMS y RM también escriben Si, pero además lo preceden de dos corcheas (Fa-Fa) en PA y, de modo totalmente errado, Fa-Sol en RMS y RM. En MAT aparece una negra Si precedida de dos corcheas Fa-Fa, luego PM no copia exactamente a MAT. En el c. 16 PM escribe La en la segunda negra de los violoncelos y contrabajos, obvia errata, pues en MSO aparece clarísimamente Do en ambos instrumentos (por duplicado); al respecto, PA y RMS también escriben Do, pero RM finalmente también presenta la misma errata que PM. PM adelanta el *Cresc.* del final del c. 27 al c. 26, y en el c. 30 añade *piu cresc.*, así como un regulador abriendo en el c. 32. En el c. 33 añadimos *f*, al igual que PM. El *rall.* del c. 37 de MSO y PA, que aparece en todo el orgánico instrumental, se retrasa arbitrariamente en PM al c. 39. En el c. 41 unificamos el valor de corchea, al igual que PM, que en el c. 43 escribe arbitrariamente *Adagio*. En el c. 43, en PM, los contrabajos están incomprensiblemente en silencio y el arpa II presenta una segunda blanca Sol. Paralelamente, en el c. 47 (PM) ambos instrumentos presentan una blanca La, con lo que en ambos compases se destruye incomprensiblemente la bella pedal escrita por Penella (lo mismo sucede en RM, pero no en PA ni RMS, que mantienen la pedal). En el c. 53 PM añade un *cresc.* En el c. 57 PM señala *ff* y coloca rayas de *tenuto* a todas las corcheas y a las del compás siguiente, en cuyas negras escribe *ten.* Al final del c. 58, PM coloca un *rall.* del todo gratuito, dado el perfecto cierre fenomenológico del preludio por mor de la repetición del procedimiento armónico y los valores grandes de toda la coda que, por sí mismos, descargan la tensión hasta el final. Desde el c. 59 hasta el final, PM añade “*calmando*” y varios reguladores cerrando y, en el penúltimo compás, *pp* desde las negras. En el último compás hemos respetado razonadamente el curioso reparto de valores, mayores y distintos en los bajos (PM los unifica con el de violines y violas) y que sirve para crear una continuidad con el comienzo de los contrabajos en el siguiente número, aunque no se ataque dicho número inmediatamente.

*Nº 1 Introducción y escena.*- Llama la atención que en MSO aparezcan en la plantilla, al principio, tanto Niña Estrella como el Magistral, Lucía y Cecilia, que luego ni siquiera actúan en el número (sin duda el compositor todavía andaba pergeñando el libreto). En PM figura, injustificadamente, el aire *Adagio* más una indicación metronómica (también en RM, pero no en RMS, que sigue a PA, que respetan el *Andantino* original de MSO, aunque eliden la acertadísima y sabia indicación original de “que no pese”) y no aparece referencia alguna al telón, aunque sí hay un matiz *p* para toda la cuerda, que compartimos. En los cc. 22-23 la misma PM cambia, erráticamente y de un modo totalmente asombroso, la anticipación de la fundamental Fa del acorde de tónica, manteniendo el Mi, algo que no se da ni en PA, ni siquiera en RMS ni RM. En el c. 29 PM desdobra la segunda negra de la voz en dos corcheas y elimina la sinalefa (al igual que RMS y RM, pero no PA). Se adelanta al c. 43 la acotación escénica del compás siguiente en PM. En el c. 56 PM omite la acotación escénica (RMS, RM y PA la mantienen), además de cambiar la exclamación por “¡Ay!” (que solamente mantiene PA). En el c. 59 también PM añade regulador doble; omite en el c. 63 los dos acentos originales de Chamaco y coloca un regulador abriendo. En los cc. 84-86, la última nota de las voces es corchea en PM, provocando el enmascaramiento de las voces. En el último compás, al igual que RM, PM escribe arbitrariamente valor de negra.

*Nº 2.*- Incluimos los dos golpes de campana (al parecer añadidos posteriormente) de la acotación de Penella en el c. 1 como sugerencia interpretativa (PM los coloca en primera y tercera parte). Asignamos un matiz general *p* en concordancia con el ambiente escénico, tal y como propone PM, que en el c. 23 y c. 27 (pero incongruentemente no en el c. 25) unifica (al igual que RMS y RM, pero no PA) el valor rítmico de la primera negra de la Abadesa con las corcheas en apoyatura de los violines I, algo totalmente injustificado, trastocando un recurso original de MSO,

orchestration. In bb. 56-57 PM adds a new baritone part (equal to the only existing *divisi* in MAT at the *Habanera*, three F notes) and in bb. 58-59 PM, PA, RMS and RM (not even RAlier does it) totally arbitrarily, replace the Ladies' first part with F. Further still, PM, RMS and RM dare even to remove the ending *fermata* and the last cellos' and double-basses' *pizz.* (this time even PA removes that *pizz.*, but not RAlier) in an arbitrary display and a full lack of respect and philological strictness to MSO. So, while Penella (MSO) writes:

however in PM, with no scruples, we find:

At the end of the *Habanera*, MSO directly refers to f° 310 (f° 300 to f° 309 are not in MSO and there are no traces in PM or any other musical source): “Pasa a la página 310 por haberse suprimido el No. 21” [It goes to page 310 because No. 21 has been removed]. This mentioned number was actually the *Triste argentino* sung by Carrasquilla in front of the Viceroy and it was actually premiered in Barcelona, as MORAGAS (1932: 7) in *Diario de Barcelona* proves. We do not keep anything from it, except the lyrics (transcribed in the *Libretto Appendix*) only found in OLEuterpe. This number apparently started with, or contained, some kind of bridge passage -or *bis*- from the *Habanera*, because Penella re-numbers there bb. 26-38 (and later crosses them out) from 1 to 13, in order to later refer to them, a referral not found afterward at any other place in the score (MSO).

*No. 21.*- This number appears in MSO as *No. 22* (excised) because of what was already explained at the end of *No. 20*. In b. 5 (MSO) the dot for the last Ladies' note is missing, which we complete, as PA, PM, RMS and RM do as well. Right there, Carrasquilla's lyrics in PM, PA, RMS, RM and LM (as well as in every GA's recording edition) are “¡E' presiosa esa cansión!” [It is so nice that pretty song!], referring back to the *Habanera*, in order to be consistent with the plot, once

the *Triste argentino* sung by Carrasquilla -through which he thanked everyone present for the applause- has been removed, as explained *ut supra* at the end of *No. 20*. In addition, the last 4th-note in the sergeant's intervention is an 8th-note (b. 7), because PM reduces by half every 4th-note in the accompanying strings (PA, RMS and RM keep it as a 4th-note). In b. 9 the natural in MSO is missing (also in RMS; PA, PM and RM add it). In b. 13 of the Governor's part, PM transcribes "gran"big instead of "real"/royal, which does not appear in PA or RMS, RM, PTZ89 or LM. In b. 26 PM writes "Marcial"/Martial but forgets the stage direction, as RM does (existing in PA and its counterpart, RMS). Neither MSO nor PM distribute the parts in bb. 29-32 nor exclude the Viceroy and Don Diego to sing, as before explained. In b. 33 PM invents a rest *fermata* absolutely non-existent in MSO, PA or RMS (it exists in RM, one more proof of the relation between PA and RMS). In b. 34, PM, PA, RMS and RM, wrongly write E for the Governor's dotted 8th-note. In b. 46 PM and RM write "bandidos"/bandits in the stage direction (RMS writes "forajidos"/outlaws while MSO and PA -paired- transcribe "foragidos", an old spelling), but the worst comes in b. 48, where PM and RM write the dot and the 16th-note as two 16th-notes and do not transcribe the original *synalepha* (retained in PA and RMS, always related). In bb. 51-52 PM, RMS and RM (but not PA) transcribe "las carrozas"/the carriages instead of the MSO's singular noun. In b. 61 PM transcribes the stage direction as "(Señalando a los bandidos)"/(pointing to the bandits) as before. In b. 65 PM replaces Carrasquilla's "Os"/you, formal with "Te"/you, informal (the latter also existing in PA, RMS and RM). PM and RM en-harmonize the whole Viceroy's passage and, in b. 71, PM -as well as RM and RMS- wrongly transposes a whole tone higher this whole bar, writing A-sharp (RMS writes B-flat) instead of G-sharp (original A-flat). In MSO (bb. 73-74) the words "~~nobles eaballeros~~"/~~noble gentlemen~~ are crossed out and corrected with "dos aventureros"/two adventurers, appearing that way since PA. In b. 79 we add the optional *caesura* -both according to PM- which, however, adds *Rit.* and, in addition, removes the *fermata* (as well as RMS and RM) so eliminating the possibility of controlling the whole musical and dramatic tension. In b. 96 PM, RMS and RM change the duration of Maya's two last notes and, in b. 98, write the two last notes of the Viceroy's and the Governor's parts as an 8th-note and a dotted 4th-note, as well as those of the Preacher Canon's there and one bar earlier. Between bb. 96-111 (MAT only in b. 104) PM, RMS and RM add one lower part to the Gentlemen's (we comment here about the original voice's transcription); we include the Master of Ceremonies as a Choir tenor, as in the rest of the work when he has no individual musical role. We keep in b. 99 the two parallel sevenths existing in MSO in the antepenultimate and the penultimate 8th-notes between Niña Estrella's and Chamaco's parts, due to both the counterpoint strength and the great density at this point, which appear in all the sources. In b. 102 PM adds (now according to RMS and RM) a central A in the third beat of the Ladies. In b. 104 the natural for Carrasquilla in MSO is missing, already corrected in PA, PM, RMS and RM. In bb. 106-109 and the last note in b. 110, PM, RMS and RM also add a second part for the Ladies. Also PM (and RM) replaces the Preacher Canon's first note (b. 110) with F (PA keeps MSO B and RMS wrongly writes D, because in MSO it must be B due to the 2nd-degree as subdominant function [in D-major] present harmony) and PM divides Carrasquilla's first 4th-note into two 8th-notes, not forming *synalepha* between the words "para" and "él". In the next bar, PM and RM write *Rall.* and A in the Preacher Canon's part, resolving to B-flat in a half-tone movement in b. 112 (the truth is that Penella's resolution is difficult -it should have been better resolved in F-natural- but possible; by its side, PA and RMS -again together- keep MSO original, *i.e.*, the irregular resolution consisting in leading this G -the seventh- into low B-flat). In bb. 124-127 again PM, RMS and RM add one extra part to the Ladies and one more to the Gentlemen (MAT only writes one octave lower the two last 8th-notes in b. 126 and the next 4th-note). The lyrics have been unified by us in Don Diego's, the Governor's, the Viceroy's, the Preacher Canon's and Carrasquilla's parts in b. 126 (they were wrongly written in MSO in Don Diego's part; it was already corrected since PA). In addition,



**EJEMPLOS EN PARALELO/EXAMPLES SHOWN IN PARALLEL \*****EJEMPLO EN PARALELO N° 1 /  
EXAMPLE SHOWN IN PARALLEL No. 1**

MSO: N°/No. 21, cc./bb. 127, 128 (f./f° 331r)

PM: N°/No. 21, cc./bb. 127, 128 (p. 211)

The image displays a side-by-side comparison of musical scores for Example No. 1. The left side shows the MSO (Manuscript Original Score) and the right side shows the PM (Pencil Manuscript) version. The vocal parts are arranged in the same order in both, with lyrics in Spanish. The instrumental parts include strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabasso) and two Harps. The PM version includes performance markings such as 'Rall.', 'Allegro vivo', 'div.', 'ff', and 'unis'. Arrows indicate divergences between the two versions.

\* **NOTA:** Para la mejor visualización comparativa en paralelo en los cuatro ejemplos, en PM se presentan las pautas en el mismo orden de partitura que en MSO. Se señalan con flechas las divergencias más notables./  
**NOTE:** For the best in-parallel comparative display in the four *Examples*, all staves in PM are presented in the same order as those in MSO. The most notable divergences are indicated with arrows.



# ÍNDICE / INDEX

Abreviaturas y fuentes/Abbreviations and Sources	V
Sumario/Summary	VI
<i>Dramatis personæ</i> , instrumentación y duración/ <i>Dramatis personæ</i> , instrumentation and duration	XI

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>XIII</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>LXIII</b>

<b>LIBRETO</b>	<b>CXV</b>
Apéndice del libreto	CLXIV
<b>LIBRETTO</b>	<b>CLXIX</b>
Libretto Appendix	CCXIX

<b>DON GIL DE ALCALÁ</b>	
<b>ACTO I / ACT I</b>	
Preludio/Prelude	1
Cuadro Primero/First Scene	4
Cuadro Segundo/Second Scene	113
<b>ACTO II / ACT II</b>	
Preludio/Prelude	168
Cuadro Único/Single Scene	170
<b>ACTO III / ACT III</b>	
Preludio/Prelude	310
Cuadro Primero/First Scene	313
Cuadro Segundo/Second Scene	374
Apéndice musical/Musical Appendix	394

<b>NOTAS CRÍTICAS</b>	<b>429</b>
<b>CRITICAL REMARKS</b>	<b>455</b>

<b>EJEMPLOS DE DIVERGENCIAS ENTRE MSO Y PM (en paralelo)/</b> <b>EXAMPLES OF DIVERGENCES BETWEEN MSO AND PM</b> (shown in parallel)	<b>481</b>
---	------------

**DON GIL DE ALCALÁ** no es solamente una de las óperas más importantes de todo el teatro lírico español, sino -con toda seguridad- también la más bella. A través de una puntillosa escritura vocal y orquestal, esta ópera (ya en germen concebida musicalmente de modo magistral para un *continuum escénico*) constituye, desde el punto de vista técnico, un pleno ejercicio de estilo.

Y es que, considerada por el propio **Penella** (1880-1939) como la mejor de todas sus obras, de hecho el maestro levantino -en la cima de su carrera- echó el resto al rendir tributo, tanto a la tradición española como a sus lazos con Hispanoamérica (*Jarabe, Habanera...*) al mismo tiempo que lanzaba un guiño al *Verismo* operístico de sus contemporáneos e incluso al entonces todavía al menos incipiente lenguaje musical cinematográfico.

Esta Reducción **BILINGÜE** para canto y piano a partir de la **edición crítica** de la Partitura, basada -a su vez- en el manuscrito (*Barcelona, 1932*) presenta, por primera vez, la **versión original íntegra** de la ópera, así como un exhaustivo *corpus* crítico basado en el estudio comparativo de todas las fuentes -incluidas las grabaciones históricas-; **rescata también un aria y otros cuatro números inéditos** y adjunta, asimismo, el *Libreto* revisado y dos *Apéndices* que contienen versiones previas, fragmentos, letras añadidas y apuntes que nos dejó el compositor y, a su vez, libretista de esta genial ópera.

El profesor **Antonio Moya Tudela** -director musical, pianista, musicólogo y compositor- es Doctor en Música por la Universidad de Salamanca, titulado superior en ocho especialidades por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y licenciado por I.C.A.D.E. Profundo conocedor de la ópera y la zarzuela españolas, actuó bajo la batuta de los maestros Sorozábal y Moreno Torroba y es un gran cultivador de la lírica española desde hace décadas (dirigió incluso el estreno de la última obra del género -*Cuando se ponga el sol*- en 2000). Profesor titular por oposición de Orquesta, Coro, Piano y Música del Ministerio de Educación y Ciencia desde 1992, catedrático de Dirección de Orquesta del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (2002-2012) y catedrático de Concertación de Ópera y Oratorio y Repertorio Vocal (desde 2012 y 2019) de la Escuela Superior de Canto de Madrid es, asimismo, Académico de Nobles Artes, correspondiente en Madrid, de la Real Academia de Córdoba desde 2005.

**EDICIÓN 100% CRÍTICA,  
100% BILINGÜE, 100% VERÍDICA**

opera **prima**

**100% CRITICAL, 100% BILINGUAL,  
100% AUTHORITATIVE EDITION**

**DON GIL DE ALCALÁ** is not only one of the most important operas from the Spanish repertoire, but -undoubtedly- also the most beautiful. Through punctilious vocal and orchestral writing, this opera (already masterfully designed as a *scene continuum* since the moment of its musical conception) is based, from the technical point of view, on a wide range of styles.

And really in this opera -considered by **Penella** himself (1880-1939) to be the best of all his works- the *Valencian* composer (at the height of his career) gave it his all by paying tribute to the Spanish tradition as well as to Hispanic-American links (*Jarabe, Habanera...*) and also made a nod to the *Verismo* opera style of his contemporaries and even to the early film musical language of the time.

This **BILINGUAL** Vocal Score from the **Critical edition** of the Full Score, in turn based on Penella's own manuscript (*Barcelona, 1932*), presents for the first time the **complete original version** of the opera. In addition it includes a large critical-descriptive analysis built on the comparative study of all the sources, including the historical recordings. It also **rescues one aria and four other previously unpublished musical numbers** and, in addition, includes the restored original *Libretto* and two *Appendices* containing previous versions, excerpts, extra lyrics and notes left by the composer of the music and lyrics of this great opera.

Professor **Dr. Antonio Moya Tudela** -conductor, pianist, musicologist and composer- graduated with eight diplomas from the Madrid Royal Conservatory of Music, obtained his M.B.A. from I.C.A.D.E. and completed his Doctoral Degree in Music at the *Universidad de Salamanca*. One of his special areas of expertise is Spanish opera and *zarzuela*. He performed under the Maestros Sorozábal and Moreno Torroba and has conducted Spanish theater music for decades (he even premiered the last work of the genre -*Cuando se ponga el sol*- in 2000). Tenured Professor of Orchestra, Choir, Piano and Music of the Spanish Education and Science Ministry since 1992 and then Chair of Orchestral Conducting at the Madrid Royal Conservatory of Music (2002-2012) and Chair of Opera and Oratorio Ensemble and Vocal Repertoire (since 2012 and 2019) at the Madrid Superior Singing College, since 2005 he is also Associate Member of Noble Arts in Madrid of the Royal Academy of Córdoba.



9 788499 468211