

Goyena, Héctor Luis

*Del cuplé al tango. El compositor José Padilla
en la escena dramática de Buenos Aires*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XIX, N° 19, 2005

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Goyena, Héctor Luis. “Del cuplé al tango : el compositor José Padilla en la escena dramática de Buenos Aires” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 19,19 (2005). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/cuple-tango-compositor-jose-padilla.pdf> [Fecha de consulta:.....]

DEL CUPLÉ AL TANGO. EL COMPOSITOR JOSÉ PADILLA EN LA ESCENA DRAMÁTICA DE BUENOS AIRES.¹

HÉCTOR LUIS GOYENA

Introducción

A fines del siglo XIX en la escena dramática argentina, el género chico criollo se fue configurando sobre las diferentes formas de su homónimo español, en particular el sainete lírico y la revista. Susana Marco y otros (1974: 310) indican que: "también en torno de un conflicto amoroso y como el español teniendo el objetivo del entretenimiento-espectáculo, el sainete lírico criollo se diferencia, sin embargo, por personajes que viven el clásico triángulo, pero en ambientes propios de la realidad porteña. [...] jugándose, además, situaciones que no están en función de dicho triángulo y que tienden a la creación de una atmósfera local y contemporánea". De esa manera el sainete criollo se constituyó en un testimonio insustituible de sucesos y hechos del entorno histórico, social, político, y cultural de la época. En ellos la música era de enorme importancia al transformarse en un elemento dramático primordial en el desarrollo de la intriga, pues se la utilizaba para caracterizar un personaje, intensificar el significado de determinada situación o ambientar al espectador en un tiempo y espacio concretos. Para destacar las peculiaridades del abigarrado universo de los sectores populares, los números musicales —organizados en preludios, intermedios, coros, solos, dúos, tríos, cuartetos, etc.— se estructuraban muchas veces sobre la base de géneros musicales populares de la más diversa procedencia. También se empleaban expresiones de la música tradicional rural criolla, pero como no podía ser de otra manera, estando la mayor parte de las piezas ambientadas en el contexto urbano porteño, los géneros que se utilizaban más asiduamente eran la milonga y el tango. Ambientes del arrabal, del cabaret y del conventillo y su conjunto

1. Este artículo es una versión ampliada de la Ponencia homónima presentada en el *Primer Congreso Internacional de Musicología*, Buenos Aires, 19 al 22 de octubre de 2000.

peculiar de compadritos, malevos y “percantas” surgían esbozados indefectiblemente a través del tango.

Desde hace algunos años investigo el tango teatral en sus diversas vertientes a través de las numerosas partituras del género chico nacional de un período que abarca desde fines del siglo XIX hasta mediados de la segunda década del XX y que se conservan en los archivos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro de la ciudad de Buenos Aires.² Asimismo busco aproximarme a una visión histórica de los hechos en estudio con el cotejo y el análisis de ciertas crónicas, noticias y avisos periódicos que los reseñaban, si bien no siempre desde una óptica del todo objetiva, pero que permiten determinar como eran conceptualizados por sus contemporáneos. Este trabajo en particular, se centra en el estudio de la labor creativa que desarrollara en Buenos Aires el compositor José Padilla en relación con el género chico criollo y el tango.

José Padilla

Debe ubicarse a José Padilla Sánchez, nacido en Almería en 1889 y muerto en Madrid en 1960, como un prolífico compositor del género chico teatral. Su catálogo, entre zarzuelas, sainetes líricos, operetas y revistas, registra más de 80 títulos, de los que pueden destacarse las zarzuelas *El divino juguete* (1915), *Sol de Sevilla* (1924), *La canción del desierto* (1935) y *La Giralda* (1939); la comedia musical *Chipée* (1926) y la opereta *Symphonie Portugaise* (1949) Asimismo compuso más de 300 canciones y cuplés, señalándose entre las más populares *La violetera*, *El relicario*, *Valencia* y *Ça c'est Paris*. Viajero incansable recorrió casi toda Europa y América central y del sur, dirigiendo diversas compañías del género chico y presentando sus composiciones, pero a partir de 1922 y hasta su muerte residió alternadamente en Francia y en España, países en los que concentró la mayor parte de sus actividades como creador.

Padilla realizó por lo menos dos viajes a Buenos Aires. Llegó por primera vez en 1914 como director de orquesta de la Compañía de zarzuela cómica-lírica de Ursula López que actuó en el Teatro Avenida e incluyó en su repertorio dos de sus composiciones.³ Ese mismo año Padilla pasó al Teatro de la Comedia como maestro concier-

2. Las partituras que contienen los Archivos fueron inventariadas y clasificadas por el Profesor Diego Bosquet.

3. *La Plebe*, sainete español de costumbres populares, texto de Manuel Fernández Palomero, música de José Padilla y de Luis Foglietti (se consigna entre paréntesis la fecha de la primera representación en Buenos Aires 21-IV-1914). En el Teatro Mayo, la misma compañía estrenó *De España al cielo*, revista de espectáculo de Manuel Fernández Palomero, música de José Padilla y de Gerónimo Giménez (1-IX-1914).

tador de la Compañía de zarzuela española dirigida por Rogelio Juárez que encabezaba Lola Membrives, donde permaneció hasta mediados de 1915, presentó dos antiguas composiciones suyas y realizó la música para diversas obras del repertorio hispánico.⁴

Su segunda estadía fue más prolongada y se extendió desde 1919 hasta finales de 1921. Es posible que, al igual que otros compositores españoles del género chico como fueron los casos de José Carrilero, Francisco Payá y Manuel Jovés, Padilla haya pensado insertarse definitivamente en la actividad musical porteña. Sustenta la suposición una entrevista hecha al compositor al promediar la década de 1950⁵ donde recordaba con nostalgia sus años en los teatros porteños, afirmando que en Buenos Aires los empresarios Losada y Carcavallo le organizaron una función a beneficio para que pudiera reunir los fondos y viajar a París, aléntandolo por el éxito que habían obtenido allí sus canciones *La violetera* y *El relicario* en interpretación de Raquel Meller.

Realizaciones musicales en Buenos Aires

La primera composición que efectuó para una obra de autor nacional fue el intermedio musical para el sainete en un acto y dos cuadros de Roberto Cayol *Las luces del centro*, estrenado el 5 de abril en el Teatro Nacional por la Compañía nacional de sainetes y revistas Arata-Simari-Franco. El argumento desarrollaba el consabido tema de la muchacha de barrio que regresaba arrepentida a la casa de sus padres luego de haber sido atraída por “las luces del centro”, es decir por el lujo fácil y el ca-

4. En orden cronológico fueron: *El decir de la gente*, textos de Miguel Mihura y Ricardo González de Toro (24-IV-1914); *La mundito*, juguete cómico con letra de José Padilla (9-X-1914); *El príncipe celoso*, juguete cómico de Soler y Mujica (11-IX-1914), *La galleguita*, zarzuela de José Lence y Ramón Fernández Mato (20-X-14); *La fiesta de las flores*, revista de Juan de la Cruz Ferrer (30-XI-14); *La moza de temple*, zarzuela de Ventura de la Vega (17-XII-1914), *El suspiro del moro*, zarzuela de Serrano Clavero (31-XII-1914), *La cruz de los ángeles*, sainete de Luis Guarneccio (27-1-1915); *El altar*, zarzuela, Fernández Mato (5-II-1915); *La oración de la vida*, comedia lírica, Manuel Fernández Palomero (21-V-1915); *La corte del amor*, zarzuela, Fernández Palomero (21-VI-1915). En el Teatro Mayo el 1-VI-1915 la Cía. Española de zarzuela de don José López Silva, estrenó la revista *La Europea, gran liquidación*, textos de Antonio Viérgol, música de Padilla escrita conjuntamente con el compositor peruano Rafael Palacios. En el Teatro San Martín el 16-VII-1915 se realizó una matinée extraordinaria en honor, beneficio y despedida del Mtro. Padilla que se embarcaba a España al día siguiente. Se representó *La última changa*, adaptación de *Papá Martín* hecha por el Sr. Santero, con música de Padilla. El 19-VII-1915 la obra fue repuesta en el teatro Comedia por la Cía. española de zarzuela de Rogelio Juárez.

5. Revista *Mundo Hispánico*. Buenos Aires, junio de 1954.

baret, un asunto que fue utilizado hasta la saturación por el sainete argentino de la época.

El intermedio tiene un texto que sintetiza la historia de la protagonista entonado, como era habitual en esos años, por una tiple. La obra fue muy bien recibida por la crítica del momento, que manifestó su beneplácito por la incorporación del compositor al movimiento teatral porteño. Así el diario *Crítica* del 8 de mayo de 1920, expresó:

[...] no se puede dudar que el tango es el alma de Buenos Aires. De eso debemos estar orgullosos. Es nuestra gloria, nuestro himno nacional. Es nuestra única creación artística que ha alcanzado renombre universal. [...], pero el tango es aún de una gran pobreza musical porque no ha salido todavía de los “fueyes” de los milongueros del arrabal. El tango necesita de verdaderos músicos. Posee un motivo musical riquísimo que llegará algún día a inspirar preciosas operetas y geniales páginas de ópera. Será en Buenos Aires, lo que ha sido en Viena el vals: inspirador de grandes maestros [...] Por eso el intermedio musical que ha intercalado el maestro José Padilla en *Las luces del centro* es un paso dado hacia la dignificación de nuestra gran danza nacional.

Con motivos de tango el maestro Padilla ha creado una inspirada página musical, en que se ha interpretado, casi pictóricamente, la sensación lírica que nos produce la contemplación de la metrópoli dormida bajo el misterio de las estrellas, mientras velan las luces chillonas de los cabarets, de las casas de placer y los focos intermitentes de las casas solitarias [...].

El extenso artículo, del cual se extractan algunos párrafos, merece que se comente, antes de entrar en el análisis de la música, la ambigüedad prejuiciosa con que todavía en esa época se encaraba la defensa del tango. El cronista señalaba la “gran pobreza musical” del tango atribuible al ambiente social, a los músicos populares que lo ejecutaban y a ser el “fueye” el instrumento que impedía su desarrollo. Pero también le reconocía “un motivo musical riquísimo” que habría de servir de inspiración a los grandes compositores académicos, pareciendo ignorar que ese motivo surgía de los mismos músicos populares y del ambiente que censuraba. Con respecto a la partitura de Padilla la consideraba “un paso dado hacia la dignificación de nuestra gran danza nacional”, lo que en verdad no hacía más que ratificar su animosidad hacia el tango.

En lo que respecta a los números musicales del género chico criollo de comienzos del siglo XX asociados con el tango, en un trabajo anterior (Goyena, 1994) se analizaron sus aspectos melódicos, rítmicos, armónicos y en particular formales-estructurales, comprobando que al comienzo de los pasajes se indicaba *tiempo de tango*, *tiempo de milonga* o sencillamente *tango*, como para señalar un *tempo* o “aire” implícito, bien conocido por los ejecutantes y que hace presuponer una modalidad en la ejecución ligada a la transmisión oral. Por lo tanto la partitura se transforma aquí sólo en un referente que no brinda el mismo testimonio como puede hacerlo en la música académica. El ritmo de los tangos teatrales, uniforme y poco variado, en

general se asocia más con el tango de zarzuela española que con el rioplatense. Silencios, síncopas y desplazamientos de acentos, algunos de los rasgos que ya eran identificatorios de la danza fuera del espacio teatral, se emplean en muy escasa medida. Por su parte, la estructura formal⁶ no se limitaba a las tres partes o secciones habituales de los tangos de ese período, sino que se reducía o ampliaba de acuerdo a las necesidades del texto y de la acción dramática. Por último, los conjuntos orquestales de teatro se conformaban con el quinteto de cuerdas completo, flautín, flauta, oboe, clarinete, fagot, cornos, pistones o cornetines –reemplazados a veces por trompetas– trombones, timbales, tambor y bombo.⁷ Es importante señalar que tales agrupaciones daban como resultado una sonoridad alejada por completo de la que, en la misma época, desarrollaban los conjuntos instrumentales populares de tango, que habitualmente se conformaban con dos o más bandoneones, igual número de violines, contrabajo y piano.

El intermedio de *Las luces del centro* compuesto por Padilla no escapa a estos lineamientos generales. Se inicia con una introducción orquestal en *tempo* lento, compás de 6/8 y donde los metales esbozan fugazmente un ritmo de tango. Al comenzar el canto modula a mi mayor y desarrolla una línea melódica y un acompañamiento rítmico en 4/4 que rememoran un cuplé español. Promediando la partitura se indica *tiempo de milonga*, pero las características del género sólo son sugeridas en el acompañamiento de cuatro compases del bajo, a través del esquema ♩ ♩, para luego retornar al esquema melo-rítmico inicial. Recién en el final aparece la indicación *tiempo de tango lento* en el que vuelve a repetirse en el bajo el acompañamiento característico ya señalado del tiempo de milonga, pero con una línea vocal más variada, con el empleo de síncopas y un descenso cromático antes de la cadencia final, que son recursos más próximos al género.

6. Para el análisis de los aspectos compositivos: melódicos, rítmicos, armónicos y en particular formales-estructurales, he seguido la clasificación efectuada por Irma Ruiz y Néstor Ceñal en la *Antología del Tango Rioplatense* (1980. 1:51-86). De acuerdo a esa clasificación pueden distinguirse en la configuración del tango: la *frase* que es una proposición con sentido inteligible, formada por cuatro y a veces ocho compases; la *cláusula*, que es un pensamiento musical con sentido cabal, constituida por dos o más frases y la *sección*, por lo común de dieciséis compases, que es la unidad estructural mayor, compuesta por asociaciones de cláusulas y dentro de la cual se expresa la totalidad de un pensamiento musical acabado.

7. Analizando la constitución de estos conjuntos instrumentales teatrales, se comprueba la prevalencia de instrumentos aerófonos y membranófonos sobre los cordófonos, ya que las particellas para estos últimos a veces sólo cuentan con la duplicación de la parte del violín. Es evidente que en la práctica eso debe haber producido un desequilibrio notorio en la sonoridad resultante del conjunto. Es probable que estas orquestas teatrales se conformaran con músicos que asimismo integraban bandas durante el día y por eso el predominio de aerófonos, pero ello queda en el dominio de las suposiciones.

tiple

Po bre ci ta mi lon gui ta que vis tes de _se ño ri ta cuan do ya ni eres mu

piano

jer _____ ¿por que fuiste ca llea ba jo? ¿por que fuiste ca llea ba jo si ya no po drás vol ver?

piano


(col canto)

Ejemplo Musical Nº 1 - Las luces del centro. Letra: Roberto Cayol. Música José Padilla.

Por lo tanto en la primera obra realizada para un sainete porteño, Padilla transita ambigüamente entre una evocación colorística en la que no puede eludir que a través de ciertos giros melódicos aflora su ascendencia hispánica y por otro lado esboza un tímido acercamiento al tango aunque sin evadirse de los clichés propios con que se lo encaraba desde el ámbito teatral.⁸

En 1920 Padilla realizó la música para la revista *Almanaque de los sueños*, estrenada por la Compañía argentina de comedias, sainetes y revistas Muiño-Alippi el 28 de mayo en el Teatro Buenos Aires y en 1921 para la revista *El momento universal*,

8. En rigor de verdad, Padilla habría incursionado en lo que sería su primera aproximación al tango en la zarzuela *La galleguita*, donde según las crónicas periodísticas (*El Diario*, 23-X-1914), utilizaba en uno de los números ritmos de esa danza conjuntamente con aires gallegos, para caracterizar al personaje de un español, que radicado en Buenos Aires, regresaba a Galicia luego de muchos años. Desconozco si tal afirmación es exacta pues no he podido ubicar la música de dicha zarzuela.

sobre textos de Ivo Pelay estrenada el 23 de julio en el Teatro San Martín por la Compañía nacional de sainetes, operetas y revistas Arata-Simari-Franco. De la primera no se conserva el libreto, pero por los números musicales y las críticas de la época puede determinarse someramente su contenido. Ambas seguían los esquemas de las revistas de la época: una sucesión de cuadros en los que se conjugaban diversos elementos como la sátira política, la crítica a algunos aspectos de la realidad local e internacional contemporánea y la comicidad de doble sentido y a los que se les aderezaban canciones y danzas de diversas procedencias. La partitura de *Almanaque de los sueños* está configurada con nueve números. El segundo, denominado *Sueño de amor*, es un quinteto de cinco mujeres, identificadas como una romántica, una niña, una criolla, una *midinette* y una señora madura, cada una de las cuales aparece definida a través de un género musical en boga en esos años. La criolla lo hace por medio de un *tiempo de tango milonga* y con el cliché del esquema rítmico de 

tiempo de tango triste

piano *pp*



(Recitado) En un



de par ta men ti to chiquitoy co que tón llo ra ba una Mi lon gue ri ta—



Ejemplo Musical Nº 2 - Almanaque de los sueños
Nº 5: Una milonguera

Canto

el final de una ilusión Es toy tan sola de ci a

des de que mi amor se fue q'es te lin do co to rri to ya no es tan bo

ni to porque no es tá él se fue con u na fran ce sa

Ejemplo Musical N° 2 - *Almanaque de los sueños*
N° 5: *Una milonguera*

mientras canta que sueña con enamorarse de “un criollo compadrón y radical”. En el N° 5, denominado *Una milonguera* y con indicación *de tiempo de tango triste*, Padilla parece ya más identificado con la conformación del tango rioplatense que se desarrollaba en los primeros años del siglo XX: tres secciones diferentes del dieciséis compases cada una, configuración de frases acéfalas y mayor riqueza armónica y moduladora. De todas maneras el interés de la línea melódica es limitado. La estruc-

— que vi vi a con un gil aho ra an dan los dos en au to y el va a las ca

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, featuring a melody with eighth and sixteenth notes. The lyrics are: "— que vi vi a con un gil aho ra an dan los dos en au to y el va a las ca". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

re ras com pa cos de a mil Don-de.cs-tán a - que - llas no - ches

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: "re ras com pa cos de a mil Don-de.cs-tán a - que - llas no - ches". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The key signature changes to two sharps (F# and C#), and the time signature remains 2/4.

en que pren-di - da con él _____ al ver-nos bai - lar un tan - go tem-bla - ba de

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: "en que pren-di - da con él _____ al ver-nos bai - lar un tan - go tem-bla - ba de". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The key signature remains two sharps (F# and C#), and the time signature remains 2/4.

Ejemplo Musical N° 2 - Almanaque de los sueños
N° 5: Una milonguera

turación en corcheas y semicorcheas sobre las cuales se apoya cada una de las sílabas del texto, casi siempre en versos octosílabos, le confiere una cierta monotonía y por otra parte la voz se desenvuelve en un ámbito bastante limitado, lo que se explica quizás por el hecho que muchos de los intérpretes que actuaban en los escenarios de la época eran cantantes intuitivos con voces de reducida extensión. Se transcriben la introducción y las dos primeras secciones. Ver ejemplo musical N° 2.

bron-ca to-do el ca-ba-ret Te-o-vi-dás de lo que has si-do
y las vas de gi-go-ló Pe-ro nun-ca la Fran-ce sa te dará rá el ca
ri-ño que te da ba yo

The image shows a musical score for a tango piece. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line. The first system contains the lyrics: 'bron-ca to-do el ca-ba-ret Te-o-vi-dás de lo que has si-do'. The second system contains: 'y las vas de gi-go-ló Pe-ro nun-ca la Fran-ce sa te dará rá el ca'. The third system contains: 'ri-ño que te da ba yo'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and arpeggios.

Ejemplo Musical N° 2 - *Almanaque de los sueños*
N° 5: *Una milonguera*

En la segunda revista mencionada, *El momento universal*, el número 3 contiene un tango también encomendado, como era habitual en la época, a una intérprete femenina, con similares rasgos al que acaba de describirse.

El 30 de junio de 1920 la Compañía española Montero-Montoya estrena en el Teatro Mayo la opereta en tres cuadros *Luzbel* con textos de Aguado Nieto y música de Padilla. Sobre esta composición no se han podido obtener hasta ahora mayores

referencias, pero posiblemente no haya contenido números musicales asociados con el tango.

Dos días después, 2 de julio de 1920, en el Teatro Opera y con la Compañía nacional de sainetes, operetas y revistas Vittone-Pomar, Padilla presentó la opereta *La viuda de Mendizábal*, sobre textos de Alberto Vacarezza. La denominación de opereta fue objetada por la mayoría de las críticas. En *Libre palabra* del 3 de julio, puede leerse:

Los autores clasifican a la obra de opereta. Nos parece que el título le queda un poco grande. No bastan, por cierto, algunos números de música, aunque ella sea agradable y bonita, para poder clasificar a la obra de opereta. Su construcción misma está lejos de eso. Es en realidad un sainete, adornado con algunos cantables y números de baile. Apre-surémosnos a decir que es preferible que así sea. A una incolora y desteñida opereta ha reemplazado en realidad un bonito sainete. [...]



Caricatura de Olinda Bozán y Luis Vittone protagonistas de “La viuda de Mendizabal” publicada en el diario “Última Hora” el 3 de julio de 1920.

La crítica se extiende luego en elogios para con la música de Padilla. Cómo el texto teatral de Vacarezza parece extraviado o al menos no se encuentra entre los originales del autor depositados en los Archivos de Argentores, deben suponerse acertadas las críticas que recibiera en oportunidad de su estreno. Por otra parte la partitura completa comprende sólo siete números musicales lo que parece bastante exiguo para una opereta, aunque en verdad algunos son de considerable extensión. Lo destacable es que la conformación de más de la mitad de los números se encabezan con el consabido *tiempo de tango*, lo que determinó que un anónimo cronista de el diario *El Plata* (4-12-1920) la tildara despectivamente como una “opereta a base de tangos”. Pero el hecho confirma la popularidad que gozaba en la época la danza en los diversos sectores sociales puesto que ya no sólo se la utilizaba para caracterizar personajes del arrabal o ámbitos del conventillo y el cabaret, sino que se la introducía en el trazado de ambientes burgueses y salones aristocráticos que eran los contextos donde se desarrollaban las situaciones de la opereta. Configurados con los

esquemas del tango se destacan el preludio inicial; el cuarto número que comprende un octeto de cuatro dactilógrafas y sus respectivos flirteantes y el Nº 6 que se desenvuelve durante la fiesta en la residencia de la viuda de Mendizábal con participación de los principales personajes, coro y cuerpo de baile. De esta manera la obra nos pone en presencia de lo que sería el antecedente más directo de las comedias musicales que a partir de 1932 realizarían el compositor Francisco Canaro y el escritor Ivo Pelay con el tango como principal componente musical y como eje temático sobre el cual giraban casi todos los argumentos.⁹

Padilla también compuso la música para el sainete *El Pibe del corralón* de Estevanéz y Vergara,¹⁰ estrenado el 4 de octubre de 1920 en el teatro de la Comedia por la Compañía de zarzuela y operetas Ligerero-San Juan. El libreto editado indica la ubicación de los números musicales que contenía, entre los que se encontraba un tango que era interpretado por el protagonista, pero hasta el momento las partituras no pudieron hallarse.¹¹

La última creación de Padilla en Buenos Aires, la revista *La copa de champagne*, textos de Antonio Viérgol tuvo su estreno en el Teatro Avenida el 25 de noviembre de 1921 a cargo de la Compañía española de operetas y revistas de Francisco Vidal.¹² Por el libreto se desprende que más que una revista era una comedia musical con su trama desarrollada a través de siete cuadros, pero la música en ninguno de sus números contiene referencias al tango, aunque en la asignación del reparto que figura manuscrito en el libreto se consigna la participación de bailarines de esa danza.¹³

9. Me refiero por ejemplo a comedias musicales como *La patria del tango*, *La historia del tango* y *El tango en París*.

10. Seudónimos de Julio Escobar y Antonio Viérgol

11. En el mismo teatro, pero con anterioridad, Padilla realizó la música para la zarzuela *El príncipe Cañamón* de Venancio Serrano Clavero y para la revista *Sol y Caireles* estrenadas el 16 y el 27 de diciembre de 1919 respectivamente por la Compañía Ligerero-León. También creó la del melodrama *El chico del Far-West* de Estevanéz y Vergara, estrenada por la Cía. Ligerero-Ibañez el 3 de mayo de 1921. Asimismo en 1921 organizó en el Teatro Marconi la Compañía de operetas y zarzuelas españolas Padilla-Reyes-Arce, estrenando su opereta *Le dernier cri (La última moda)* (22-IV), con texto de González Jover y Juan Eugenio Morant y presentó una de sus zarzuelas estrenadas años antes en España: *Marcial Hotel* (5-V), con textos de Miguel Mihura y R. González de Toro.

12. La Compañía presentó también la opereta bufa *Judith* (20-X), música de José Padilla, libro de Jover y Morant, que fue anunciada como reestreno.

13. Debe acotarse que en los Archivos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro se conserva la partitura manuscrita de una obra titulada *El triunfo del sainete*, compuesta conjuntamente con Bernardino Terés, otro músico español que en esos años participaba con asiduidad del género chico porteño, pero tampoco presenta números musicales asociados con el tango. También existen algunos números sueltos de la zarzuela *Las mujeres de Fígaro* con textos de Eduardo Montesinos.

El Taita del Arrabal

Tango Milonga

Letra de Bayon Herrera y Romero

Música de José Padilla

Piano

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four systems of music. The first system starts with a piano (Piano) instruction and dynamic markings of *ff* and *pp*. The second system includes dynamic markings of *mf*, *p*, and *sf*. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system begins with a first ending bracket (1.) and includes dynamic markings of *f* and *p*. The score features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, often with grace notes, and block chords and moving bass lines in the left hand.

Ejemplo Musical Nº 3 - El Taita del Arrabal

2

1.

2.

ten

poco rall.

38

a tempo

Ejemplo Musical N° 3 - El Taita del Arrabal

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. There are dynamic markings such as *mf* and *f* throughout the system.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music continues with similar rhythmic patterns. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the lower staff. There are also dynamic markings like *f* and *mf*.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music features a triplet in the upper staff. Dynamic markings include *ff p* and *p Poco menos*. There are also some articulation marks like accents.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music concludes with a triplet in the upper staff. Dynamic markings include *p* and *poco f*. There are also some articulation marks like accents.

Ejemplo Musical Nº 3 - El Taita del Arrabal

El Taita del Arrabal

TANGO MILONGA

I

Era un malevo buen mozo
de melena recortada
las minas le cortejaban
pero él las trataba mal
era altivo y le llamaban
el Taita del Arrabal

Pero un día la milonga
lo arrastró para perderlo
usó corbatita y cuello,
se emborrachó con pernot,
y hasta el tango arrabalero
a la francesa bailó

La linda vida antigua
por otra abandonó
y cuando acordar quiso
perdido se encontró

II

Pobre Taita, muchas noches
bien dopado de morfina
atorraba en una esquina
campaniao por un botón,
y el que antes causaba envidia
ahora daba compasión

Hasta que al salir de un baile
después de una champagnada
la mujer que acompañaba
con un TAURA se encontró
relucieron los bufosos
y el pobre TAITA cayó

Y así una noche oscura
tuvo un triste final,
aquel a quien le llamaban
el TAITA del ARRABAL



En Buenos Aires, Padilla asimismo compuso el tango *El taita del arrabal* con letra de Luis Bayón Herrera y Manuel Romero que sigue los lineamientos de los que se realizaron en la misma década desligados de las convenciones escénicas. Pero no puede descartarse la posibilidad, dado que los autores de la letra eran ambos prolíficos escritores de sainetes y revistas, que se lo estrenara o interpretara en alguna de las “obras con cabaret”, denominación que recibían los sainetes que ambientaban uno de sus cuadros en un cabaret en donde siempre se ejecutaban y/o bailaban uno o más tangos. En esos casos la música no obedecía a necesidades concretas del texto teatral, sino que servía como pretexto para exhibir un cantante y una orquesta a veces de renombre y explotar la masiva popularidad alcanzada en esos momentos por el género tanguero. Por ello sus rasgos musicales no diferían de los que eran creados fuera de la escena dramática. En *El taita del arrabal*, Padilla ya se muestra totalmente consubstanciado con el empleo de los recursos compositivos habituales en el tango rioplatense de la época. Su estructura formal consta de dos secciones de dos cláusulas cada una y una frase de ocho compases que oficia de puente y la melodía se organiza sobre la base de acordes desplegados de dominante y tónica, con el apoyo armónico de I V V I. Ver ejemplo musical Nº 3.

De todas maneras por la partitura se desprende que la obra en su conjunto no contiene la riqueza melódica, rítmica y armónica de otros tangos compuestos contemporáneamente. Pero cabe señalar que las partituras de esos años son únicamente un referente que consignan esquemas muy generales en los que no aparecen, entre otras cosas, indicaciones de fraseos, matices dinámicos o adornos melódicos. Además en el tango, al igual que en otros géneros de la música popular, resulta imposible desligar el aspecto compositivo de el de la interpretación. Por lo que al cotejar la partitura de Padilla con el registro que en la época, 1922, realizó Carlos Gardel con acompañamiento de guitarras, en el que es posible detectar modificaciones melódicas, agregados, omisiones, matices de expresión e inflexiones muy peculiares en la entonación del texto, se corrobora que son estos componentes los que de manera inegable contribuyen a configurar la versión definitiva de la obra.

A manera de síntesis

Recapitulando lo expuesto, pudo comprobarse que el compositor José Padilla, radicado por casi dos años en Buenos Aires, se insertó plenamente en la actividad musical de los teatros porteños y adaptó su estilo compositivo adherido al repertorio teatral de neta raigambre española a las peculiaridades musicales que definían al género chico criollo de las primeras décadas del siglo XX, contribuyendo con una importante producción para la escena nacional. Entre los logros de su fértil inventiva destacan varios números musicales inspirados en los modelos de tangos de vertiente teatral que regían en la época y que se constituyeron por mérito propio en un componente esencial en la conformación dramática de los sainetes líricos y revistas criollas que musicalizó.

En años posteriores, Padilla, radicado definitivamente en Europa, continuó creando algunos tangos y milongas, entre los que se cuentan *Milonguerita*, *Miss Tangett*, *Porteñita*, *Voluptuosa* y *Vieja herida*, que en su constitución se revelan exentos de varios de los clichés identificatorios que fueron empleados por sus contemporáneos europeos al encarar la composición de la que concebían como una lejana y exótica danza rioplatense. Padilla que había vivenciado el tango en Buenos Aires, se alejó de esos estereotipos y pudo llevar a cabo creaciones con las que logró acercarse con mayor autenticidad a la esencia del género.

BIBLIOGRAFÍA

- CANARO, Francisco, *Mis bodas de oro con el tango y mis memorias*. Buenos Aires: Cesa, 1957.
- CEÑAL, Néstor; CUELLO, Inés; NOVATI, Jorge y RUIZ, Irma [1980], *Antología del Tango Rioplatense Vol 1. Desde sus comienzos hasta 1920*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2002.
- DILLON, César y SALA, Juan A., *El teatro musical en Buenos Aires- Teatro Doria- Teatro Marconi*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1997.
- GOYENA, Héctor Luis, El tango en la escena dramática de Buenos Aires durante la década del veinte. *Latin American Music Review* 15 (1) 93-109, 1994.
- LENA PAZ, Martha, La música en el teatro argentino: el sainete y otras expresiones análogas. Leído en las *Primeras Jornadas Argentinas de Musicología*. 22-24 de noviembre. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1984.
- MARCO, Susana, POSADAS, Abel; SPERONI, Martha y VIGNOLO, Griselda, *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba, 1974.
- PIDAL FERNÁNDEZ, María de los Angeles, "José Padilla Sánchez" *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo 8, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.

Periódicos consultados- Período 1915-1922

La Nación
La Prensa
El Diario
Crítica
Libre Palabra
El Plata

* * *

Héctor Luis Goyena. Licenciado en Música, especialidad Musicología y Profesor de Música, egresado de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Docente de la cátedra de Músicas Tradicionales en dicha Facultad y de Introducción a la Musicología y Etnomusicología Argentina en la carrera de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”. Desde 1979 es investigador del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” en el área de la Etnomusicología, habiendo realizado trabajos de investigación en distintas provincias argentinas, en Bolivia y en Venezuela. Actualmente es vicepresidente de la Asociación Argentina de Musicología.

Resumen. José Padilla Sánchez (1889-1960) fue un destacado compositor español del género chico teatral. Su catálogo, entre zarzuelas, sainetes líricos, operetas y revistas, registra cerca de ochenta títulos, así como más de trescientas canciones y cuplés. A comienzos del siglo XX realizó por lo menos dos viajes a Buenos Aires. En el primero, en 1914, como maestro concertador y compositor de diversas obras del repertorio español. En el segundo, a partir de 1919, radicado por casi dos años se insertó plenamente en la actividad musical de los teatros porteños y asimiló las peculiaridades musicales que definían al género chico criollo de la época. En el presente trabajo se examina la producción que Padilla realizó en ese último período, analizando, en especial, los rasgos musicales de los números que compuso asociados con el tango rioplatense en su vertiente teatral.

Abstract. José Padilla Sánchez (1889-1960) was an outstanding Spanish composer of the theatrical genre *género chico*. His catalogue registers nearly eighty titles, including *zarzuelas*, *sainetes líricos*, *operetas* and *revistas*, as well as more than three hundred songs and *cuplés*. At the beginning of 20th Century he made at least two trips to Buenos Aires. In the first one, in 1914, as Musical Director and composer of different works of Spanish repertoire. In 1919, in the second one, he settled down for almost two years in the city and in those years he got deeply inserted in the musical activities of the Buenos Aires theatres. At that time, he assimilated all the musical characteristics and particularities that defined the *género chico criollo*. In this paper it is examined the production that Padilla realized in that last period of time, particularly analyzing the musical traces of *tango rioplatense* in its theatrical version.