

**Goyena, Héctor Luis**

*Antonio Reynoso, José Carrillero y Francisco Payá, precursores del teatro musical popular argentino*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XX, N° 20, 2006

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. “Antonio Reynoso, José Carrillero y Francisco Payá, precursores del teatro musical popular argentino” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 20, 20 (2006). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/antonio-reynoso-jose-carrillero.pdf> [Fecha de consulta:.....]

## **ANTONIO REYNOSO, JOSÉ CARRILLERO Y FRANCISCO PAYÁ, PRECURSORES DEL TEATRO MUSICAL POPULAR ARGENTINO<sup>1</sup>**

**HÉCTOR LUIS GOYENA**

---

En la última década del siglo XIX comenzó a gestarse en la escena dramática argentina el género chico criollo siguiendo los lineamientos de su homónimo español y teniendo como éste los objetivos de la evasión y el entretenimiento. En forma muy sintética puede señalarse que la trama se centraba principalmente en un conflicto sentimental con final feliz o trágico, complementado con intrigas secundarias y con una variada gama de personajes o tipos pintorescos que se movían en función de la historia central, desarrollada en un ambiente local, en particular la urbe de Buenos Aires y contemporáneo. En poco tiempo el auge del género criollo reemplazó al antiguo repertorio español y hasta a los actores de ese origen.

De esa manera el sainete lírico y otras expresiones dramáticas similares realizaron hasta fines de la década de 1920 el registro de acontecimientos y hechos más o menos destacados del entorno histórico social, político y cultural contemporáneos empleándolo para difundir sus ideas y dar un enfoque propio de ellos. También hay que sumar una pretensión didáctica y moralizante porque como señalan Susana Marco y otros (1974:15) "el espectador era una conciencia receptora que adhería tácitamente a la escala de valores propuesta desde el escenario".

La labor ininterrumpida de los teatros por hora, con cinco sesiones por día y a veces con una obra por sesión, hace decir a Susana Marco (ibid.:255) "que el teatro del género chico criollo es la primera manifestación de una cultura de masas que se dio en Argentina". La clase media empleó como medio de comunicación masivo el teatro y entre sus variantes el teatro por sesiones. Ello fue posible por el surgimiento en la zona del litoral argentino de una clase media consolidada y con el suficien-

1. Versión leída en el VII Congreso IASPM-AL (*Rama Lationamericana de la Asociación Internacional de Estudios de la Música Popular*)- La Habana, 19 al 24 de junio de 2006.

te poder adquisitivo como para gestarlo y nutrirlo de manera firme y continua durante cuarenta años.

El aluvión inmigratorio europeo que recibió Argentina a partir de la segunda mitad del siglo XIX, hizo que también llegaran músicos de dispar procedencia y en especial españoles que ya fuera como intérpretes, directores de orquesta y/o compositores, se integraron a la intensa vida teatral de Buenos Aires.

Tres compositores españoles en particular Antonio Reynoso, José Carrilero y Francisco Payá radicados definitivamente en el país contribuyeron a configurar los rasgos musicales del teatro chico.

En las diversas modalidades escénicas locales que se desarrollaron contenidas en rótulos como “pasos líricos”, zarzuelas, operetas, comedias, vodeviles, “pochades”, sainetes y revistas, los tres hicieron jugar a la música un papel de enorme importancia al convertirla en un elemento dramático esencial en el desenvolvimiento de la intriga.

El presente trabajo tiene como finalidad realizar una aproximación a algunas de sus creaciones, destacando ciertos géneros musicales del patrimonio popular, en especial el tango, que utilizaron y reelaboraron para concretar un teatro eminentemente masivo.<sup>2</sup>



Figura 1. Antonio Reynoso

2. Las partituras consultadas se encuentran en los Archivos del INET (Instituto Nacional de Estudios de Teatro) de la ciudad de Buenos Aires.

Antonio Reynoso, nacido en Bilbao en 1869, fue el primero en llegar a Buenos Aires debutando en 1889 como director de orquesta en el Teatro Nacional. Al año siguiente musicalizó la primer obra *Circo Nacional*, con un libreto de Juan Durán. y en 1897 dos de las más significativas, *Los políticos* sainete cómico-lírico de Nemesio Trejo y *Justicia criolla*, zarzuela cómico-dramática con libro de Ezequiel Soria sobre la que nos detendremos en particular.

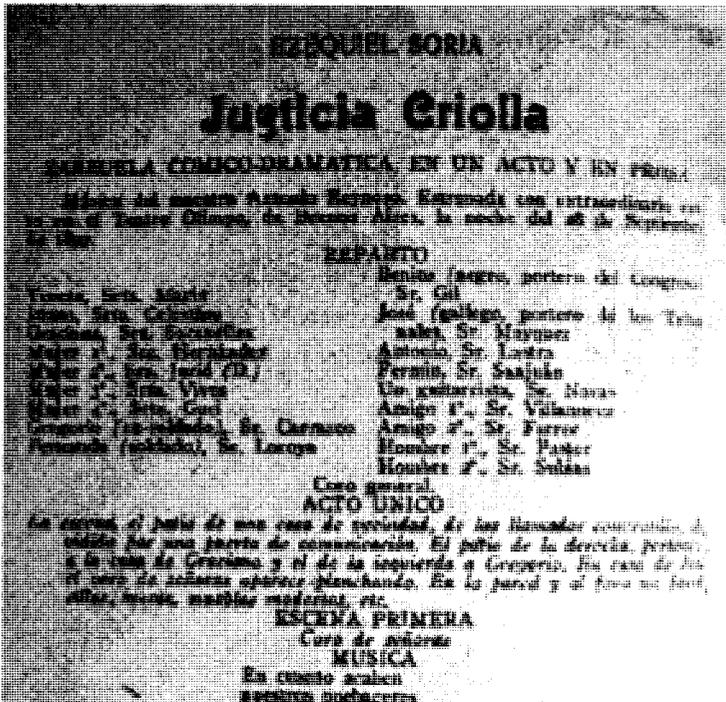


Figura 2. Libreto de *Justicia Criolla*. Reparto original

*Justicia criolla*<sup>3</sup> se ambienta en un conventillo, casa en la que se alquilaban cuartos que eran el tipo de vivienda más asequible a las clases desposeídas de Argentina. Constituían un microcosmos donde se alojaban inmigrantes de distinta nacionalidad, raza y religión –italianos, españoles, turcos, judíos– junto a una amplia gama de componentes nativos y en los que la convivencia no siempre se

3. Estrenada en el Teatro Olimpo de la ciudad de Buenos Aires el 28 de septiembre de 1897 por la Compañía de E. Gil.

caracterizó por su armonía. Reynoso logró reflejarlo utilizando géneros musicales contrastantes en un dúo entre Benito, el criollo portero del Congreso y José, el gallego ordenanza de los Tribunales, al identificar al primero con un tiempo de milonga y a José con uno de muñeira. Debe destacarse que era habitual que los compositores teatrales de la época señalaran en el encabezamiento de muchos números musicales indistintamente *tiempo de tango*, *tiempo de milonga* o *estilo de milonga* como para indicar un *tempo* o “aire” sobreentendido por los ejecutantes y que supone una manera de interpretar sujeta a la transmisión oral. Es que el tango se encontraba en su etapa de gestación, por lo que estos primeros ejemplos teatrales todavía se emparentan mucho con los tangos de zarzuela española, provenientes a su vez de la habanera cubana.

N.º 2. Duo de Benito y José.

Benito José

Yo soy un hombre entendid... en po li ti ca ya no es aunque

Benito. Sepa muchas cosas tu no sabes lo que yo Yo co no co tien mi tierra ya conciencia puda ha

Figura 3. Justicia criolla. Pág. 1

Dúo de Benito y José de *Justicia criolla*. Se trata de la denominada “parte de apuntar”, la reducción para canto y piano que se utilizaba en los ensayos y que servía de guía al director de orquesta. Posiblemente se trate del manuscrito original de Reynoso.

12

Jose

¿Sabes de la tierra de la mía se yo más?

Supe en mi pueblo ser un D. Juan y a las ga llegas en amor rar y con la gai ta y el tamboril que se re natan las que yo di que de tri un pes ob tu ve yo Soy un ga

Figura 4. Justicia criolla. Pág. 2

Handwritten musical score for "Justicia criolla". The score is written on multiple staves. The lyrics are written in cursive below the staves. There are several annotations and markings on the score, including "Berrito", "Cuerda", and "Cuerda". The lyrics are:

llega la conquista dor 777  
Berrito  
A rras tramos los casa so nes las por te rras pasamos como el Rio de la  
Plata le arrastra a su seno el mar mi tierra es Buenos Aires y este pueblo es un jar

Figura 5. Justicia criolla. Pág. 3

Handwritten musical score for "Justicia criolla" on page 4. The score is written on five systems of staves. The first system contains the lyrics "día Sus mujeres son las flores y hay cada hembra hermana". The second system contains the lyrics "di Yo canor co ad guinas q' son un ahu ri. Oye como si Juana yo la cano". The third system is labeled "Estilo". The fourth system is labeled "Milonga ci." and includes the phrase "Sard bailar pasado". The score features various musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings such as "Benito".

Figura 6. Justicia criolla. Pág. 4

Muy Compasivo

de la Coda

Era un Domingo de Bar-nal y al Pasa tiempo fui me aboi-

lar Hablé d la Juana para un chotis ya na me-

rar la me de ci di En sus oídos me la mear

Figura 7. Justicia criolla. Pág. 5

16

te me puse tier no y tanto habie q' la muchacha se con mo via con mil promesas determi

( Bailando con coste )

mor.

ataca panacea

para manijas mayorias tengo muy buena

N. 2. Bis a la Milonga sin repetir calderon

Figura 8. Justicia criolla. Pág. 6

En el tercer cuadro, durante el desarrollo de un baile los participantes piden valses, cuadrillas y tangos, expresando el personaje de Benito “Como buenos criollos propongo que se abra la sesión con un tango”. Lo que demuestra que a fines del siglo XIX el tango había logrado su reconocimiento entre las clases populares y ya no se encontraba limitado a ambientes prostibularios y marginales como ha venido señalando el imaginario de muchos estudiosos. Las acotaciones escénicas marcan la interpretación de la danza



The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Don Quijano de la Pampa". The score is divided into three systems. The first system includes staves for "Guitarra" (Guitar) and "Orquesta" (Orchestra). The second system includes staves for "Cantor" (Singer), "Guitarra", and "Orquesta". The third system shows a vocal line with lyrics and an orchestral accompaniment. The lyrics are: "En tre los pas ta - ti" and "re - da - co - mo u na peca da per". The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes.

Figura 10. Inicio del Estilo que caracteriza al protagonista de *Don Quijano de la Pampa*

El segundo compositor que se aborda, José Carrilero, nació en Madrid en 1870 y llegó a Buenos Aires a comienzos de 1900, incorporándose rápidamente a su vida teatral.



Figura 11. José Carrilero

En obras como *El comité* (1914) de Alberto Vacarezza, *Su majestad el tango* (1915) y *El teatro nacional* (1915) de Juan Teysera, empleó también asiduamente al tango como componente substancial de sus creaciones musicales. Pero como señala Marta Lena Paz (1988:169) en paralelo y paulatinamente a la evolución del contexto, las formas teatrales locales comenzaron a extender sus perspectivas tanto semánticas como morfológicas, lo que hizo que al promediar la década de 1910 aparecieran las denominadas comedias líricas que pueden considerarse como antecedentes de los musicales porteños que surgieron a partir de 1930. Es así que en 1915 Carrilero musicalizó *La mazorca*<sup>5</sup> de Carlos M. Pacheco, denominada escenas porteñas de 1840 que transcurre en la época de Juan Manuel de Rosas, en plena lucha entre unitarios y federales. No puede rotularse como una obra histórica, pero se explota la circunstancia de manera acertada y los números musicales coadyuban con sumo acierto a tal evocación. El primer cuadro se desarrolla durante una fiesta en casa de una familia unitaria bailándose un minué federal. Pero la celebración se interrumpe al ingresar un grupo de negros federales que bailan un candombe y can-

5. Estrenada en el Teatro Nacional de la ciudad de Buenos Aires el 11 de junio de 1915 por la Cía. Vittone-Pomar.

tan coplas intencionadas que causan pavor entre los asistentes. El candombe es otra de las danzas que algunos consideraron que influyó en la génesis del tango, hipótesis, hasta ahora, no comprobada.

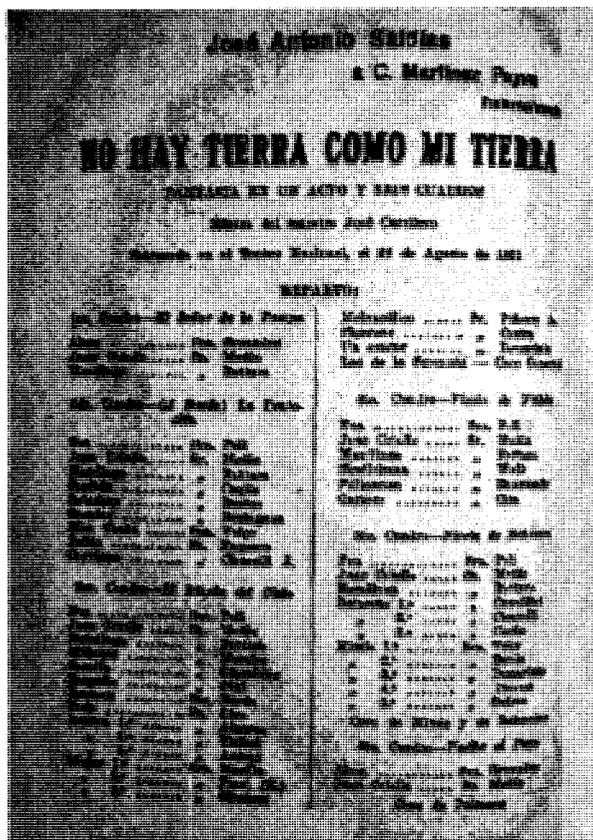


Figura 12. Libreto con el reparto del estreno de *No hay tierra como mi tierra*

Carrilero, muerto en 1932, abandonó la composición diez años antes, pero una de sus últimas realizaciones *No hay tierra como mi tierra*<sup>6</sup> (1921) sobre textos de José Saldías, denominada “fantasía”, puede definirse como una comedia musical embrionaria, dada la importancia y cantidad de sus números musicales y una trama

6. Estrenada en el Teatro Nacional de la ciudad de Buenos Aires el 24 de agosto de 1921 por la Compañía de P. Carcavallo.

expuesta en seis cuadros que transcurren en diversos entornos: la pampa argentina, Sevilla, Londres y París a los que Carrilero evocó con variados géneros musicales y en el que un motivo inspirado en una vidalita pampeana oficia de leitmotiv en el transcurso de la obra. e identifica al protagonista Juan Criollo que tentado por Mandinga emprende una búsqueda identitaria por diversos países, hasta retornar, como hijo pródigo, a su suelo natal.

Francisco Payá, nació en Guipúzcoa en 1879 y arribó a Buenos Aires en 1895 donde se inició como director de orquesta. En 1904 compuso la música para la primera obra de autor nacional *Blancos y Colorados* de Alberto Weisbach.



Figura 13. Francisco Payá

Fue el más prolífico de los tres creadores pues entre 1904 y 1929, año de su muerte, su producción alcanzó a totalizar cerca de cuatrocientos títulos.

De sus realizaciones sobresale *Música criolla*<sup>7</sup> sainete cómico lírico dramático con textos de Carlos M. Pacheco y Pedro Pico. También situado en un conventillo, en el primer número Payá elabora un sexteto de compadritos, hombres de acción del suburbio porteño y sus mujeres en base al ritmo del tango que concluye con la danza de las tres parejas.

7. Estrenada en el Teatro Apolo de Buenos Aires el 5 de junio de 1906 por la Compañía José Podestá y Hnos.

Pero interesa destacar en particular el tercer número, *Ma chi fu ca tirato la pietra*, un cuarteto cómico de italianos que integran un conjunto de tango, y en el que el compositor utiliza citas de motivos melódicos populares, señalando en la partitura “los tres músicos no cantan, figuran que tocan diferentes aires que suena la orquesta”. Los aires o motivos son las milongas *Bartolo* y *La tinaja*, nombres que aparecen indicados en la partitura mientras se mantienen notas ligadas, lo que demuestra que estas melodías populares eran bien conocidas por todos dado su carácter tradicional y colectivizado y no necesitaban que se las pautara. Además el número, a pesar de su carácter jocoso, no está colocado como simple pieza pasatisa, sino que completa la psicología de los músicos y refleja de manera indirecta y con sorna el nudo central de la trama.



Figura 14. *Música Criolla*, fragmento del tercer número *Ma chi fu ca tirato la pietra*

*Los payadores*<sup>8</sup> (1915) sainete criollo con textos de José González Castillo y Carlos Schaefer Gallo, centra la trama en dos de estos cantores populares que se enfrentan por el amor de una mujer y lo resuelven a través de una payada en décimas de contrapunto. Para entonarlas, el género musical que de manera lograda utiliza Payá es la milonga pampeana.

8. Estrenada en el Teatro Nacional de Buenos Aires el 30 de septiembre de 1915 por la Compañía Vittone-Pomar.



Figura 15. Inicio de la Payada de contrapunto de la pieza *Los payadores*

Después del estreno, el comentario del diario *Crítica* del 1 de octubre de 1915 señaló

“*Los Payadores*, tanto por el asunto, el desarrollo del mismo y la pintura de los tipos que en él intervienen hubiese constituido un sentado éxito para los autores seis o siete años atrás, cuando el sainete de corte arrabalero cabía aún en el gusto de nuestro público. El estreno de anoche no tiene pues ni originalidad de asunto ni de personajes, si bien tiene un gran mérito sobre sus congéneres: carece de conventillo y se evita la inevitable puñalada final. [...] La música de Payá es indudablemente superior al libro; tiene números muy bonitos y lleva impreso en toda la partitura un sello eminentemente nacional, habiéndose desterrado de ella el eterno tango de nuestros “inspirados” compositores nacionales.[...]”

Es de destacar en esta crítica cómo aun persistían los prejuicios hacia el tango considerándolo no representativo de lo nacional y como la reiteración de ciertos tipos y ambientes del arrabal porteño habían comenzado a saturar al género teatral, hecho que algunos estudiosos consideran como el inicio de su decadencia, pero sobre todo resalta como se valorizaba la música de Payá reconociéndosela como auténticamente nacional.

En *El último tango*<sup>9</sup> de 1922, sainete de Isaac Morales, el tango se hace presente en casi todos los números musicales: en el preludio inicial, en un dúo con carácter cómico, en un sexteto vocal y como número de danza. La obra finaliza con un tango lento donde Payá expone ideas musicales más cercanas a las desarrolladas por el género fuera de la escena.

Era el momento que en el tango rioplatense concluía la etapa denominada Guardia Vieja, en la que la danza había adquirido rasgos definitorios que sucintamente pueden resumirse en una estructura formal de tres secciones, una configuración melódica sobre la base de acordes desplegados de tónica y dominante, gran riqueza armónica y sobre todo una rítmica estructurada en base a silencios, sínco-pas y desplazamientos acentuales, lo que la habían alejado totalmente de los sencillos modelos teatrales que se acaban de tratar. Además como señalo en un trabajo anterior (Goyena, 2005:35), las orquestas de teatro se conformaban con el quinteto de cuerdas completo, flauta, oboe, clarinete, fagot, cornos, pistones o trompetas, trombones, timbales, tambor y bombo, lo que producía una sonoridad alejada de los conjuntos típicos de tango integrados por dos o más bandoneones, igual número de violines, contrabajo y piano. Payá no fue ajeno a tal evolución y compuso tangos independientes de la vertiente teatral como lo demuestra el caso de *Tierra mía*, grabado por la Orquesta de Roberto Firpo en 1926.

9. Estrenada en el Teatro Majestic de Buenos Aires el 3 de febrero de 1922 por la Compañía Lages-Paducci.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "El último tango". The score is written on ten staves. The top staff has the title "El último tango" written in a cursive hand. Below it, there are several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The word "Causo" is written on the third staff, and "Sento" is written on the fourth staff. The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is somewhat messy and appears to be a working draft or a personal manuscript.

Figura 16. Inicio del tango lento con que finaliza la obra *El último tango*

## A manera de síntesis

En este conciso recorrido por algunas de las obras de los tres creadores, pudo apreciarse que sin evadir en la realización de ciertas composiciones el influjo de su ascendencia hispánica, asimilaron con rapidez el patrimonio musical popular argentino coetáneo que recrearon y reelaboraron para señalar las peculiaridades del heterogéneo mundo de criollos y de inmigrantes que exhibían las obras en la escena, contribuyendo a la particular conformación del género chico teatral. Sus números no estuvieron concebidos como mero espectáculo dentro de las obras, sino que se ubicaron siempre en función de la intriga, buscando identificar o delinear personajes, intensificar el sentido de una circunstancia concreta o ubicar al espectador en un tiempo y espacio precisos.

Esto no implica desconocer la labor de otros músicos contemporáneos a ellos, pero la abundante y continua producción de los españoles Reynoso, Carrilero y Payá los coloca como precursores del teatro musical popular argentino que se prolongó en las décadas del 30 y del 40 en las comedias musicales porteñas del dramaturgo Ivo Pelay y del compositor Francisco Canaro y en las que el tango fue el eje temático de casi todos sus argumentos.

## BIBLIOGRAFÍA

- 1945 *Antología Musical Argentina. Sección Sainete Argentino. Fascículo I*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- GOYENA, Héctor Luis
- 1994 El tango en la escena dramática de Buenos Aires durante la década del veinte *Latin American Musical Review* 15 (1) 93-109.
- 2005 Del cuplé al tango. El compositor José Padilla en la escena dramática de Buenos Aires. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 19, 31-50.
- LAMAS, Hugo y Enrique BINDA
- 1998 *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Buenos Aires: Ediciones Héctor Lucci
- LENA PAZ, Martha
- 1984 La música en el teatro argentino: el sainete y otras expresiones análogas. *Primeras Jornadas Argentinas de Musicología* 22-24-XI, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- 1988 Antecedentes y perspectivas de la comedia musical en el teatro argentino. *Terceras Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
- MARCO, Susana, Abel POSADAS, Martha SPERONI y Griselda VIGNOLO
- 1974 *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba.

\* \* \*

**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 de distintas provincias argentinas, en Bolivia y en Venezuela. Ha publicado libros y artículos en revistas especializadas, presentado trabajos en congresos y dictado talleres y conferencias. Desde 2006 es investigador del Instituto de Investigación Musicológica de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Actualmente es Vicepresidente de la Asociación Argentina de Musicología.