



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
MÁSTER EN MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA
Departamento de Musicología

TRABAJO FIN DE MÁSTER 2015-2016

Convocatoria de Septiembre

***La pantomima musical a principios del siglo XX
en España: a la vanguardia europea***

Miguel Guerra Arévalo

Tutora: Dra. Elena Torres.

PRÓLOGO

El objetivo de la investigación de este trabajo es confirmar que a principios del siglo XX, España estaba a la vanguardia cultural con respecto a Europa en cuanto a la utilización del género de la pantomima, y que gracias a la unión del matrimonio Martínez Sierra y los tres compositores que estudiaremos, ayudaron a establecer el género en la península.

La elección del tema tiene que ver con la fascinación que siempre he tenido cuando he interpretado o escuchado la música de Manuel de Falla. *El corregidor y la molinera* es una obra que conocí hace años y aunque no la había visto representada, siempre me había imaginado como actuarían los actores en la parte mímica, por lo que pensé que sería un buen tema de estudio. Las otras dos obras las conocí una vez comencé a profundizar en el tema y por sugerencia muy acertada de mi tutora Elena Torres. *El sapo enamorado*, de Tomás Borrás y Pablo Luna, me pareció un cuento de niños y en parte mantiene ese discurso infantil. De la obra de María Lejárraga y Joaquín Turina, *Navidad*, creo que no ha tenido el reconocimiento que se merece. A pesar de que es la menos mímica de las tres, la parte musical posee un refinamiento y elegancia a la altura de las mejores obras de Turina.

Quisiera agradecer primeramente a mi tutora, Elena Torres, la dedicación, sugerencias e indicaciones que ha efectuado sobre mi trabajo, a pesar de la distancia en algunos momentos. Además de su sabiduría, sobradamente reconocida, su calidad humana hacen de ella una persona excepcional.

Me gustaría destacar también a Javier Pajares, quien fue profesor mío hace 20 años cuando él comenzaba en la Universidad y yo acababa mi licenciatura de Historia del Arte, por animarme a realizar este máster de investigación, después de tantos años, y con el que he compartido muchas charlas y del que valoro su carácter crítico constructivo.

Igualmente agradecer al profesorado del máster. Me gustaría destacar su calidad y predisposición hacia cada uno de los alumnos.

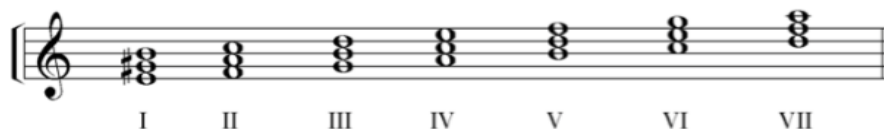
Por último quisiera agradecer a Alicia Santos y Rafael Eguílaz, quienes me iniciaron en el análisis y la composición y cuyos consejos tengo siempre muy presentes.

Consideraciones preliminares

En el trabajo he mantenido la ortografía original en el sistema de citas.

Además para el análisis de *El corregidor y la molinera*, he seguido la clasificación que realiza Lola Fernández¹ con respecto a los modos. Y así denomina el modo flamenco al modo frigio que posee el I grado mayorizado (ejemplo 1)

Modo flamenco:



Ejemplo 1.

¹ FERNÁNDEZ MARÍN, Lola: "El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz". *Música y educación*, nº 65, marzo 2005, p. 7.

Fernández habla también del modo frigio mayorizado, que utiliza el III grado mayor o menor dependiendo de la línea melódica (ejemplo 2).

Modo frigio mayorizado:



Ejemplo 2.

Asimismo, he obtenido permiso de la Fundación Manuel de Falla para las imágenes que mostraré en mi exposición sobre el estreno de *El corregidor y la molinera*, y que ellos mismos me han facilitado.

Listado de abreviaturas

Fl/Fls	Flauta/Flautas
Picc	Flautín (<i>piccolo</i>)
Cl/Cls	Clarinete/Clarinetes
Trpa	Trompa/ <i>Cor</i>
Trpta	Trompeta
Vc	Violonchelo
Cb	Contrabajo
VI/VII/Vls	Violín 1º/ Violín 2º/Violines
Vla	Viola
Timp	Timbales
Ob	Oboe
ICCMU	Instituto Complutense de Ciencias Musicales
INAEM	Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música
<i>pizz</i>	<i>pizzicato</i>
sord	sordina
<i>pont</i>	<i>ponticello</i>
cresc	<i>crescendo</i>
dim	<i>diminuendo</i>
<i>affrett</i>	<i>affrettando</i>
<i>rall</i>	<i>rallentando</i>
<i>p</i>	<i>piano</i>
<i>pp</i>	<i>pianissimo</i>
<i>mf</i>	<i>mezzoforte</i>
<i>f</i>	<i>forte</i>
<i>ff</i>	<i>fortissimo</i>
<i>sfz</i>	<i>sforzando</i>
c	compás
M	Mayor

INTRODUCCIÓN

Mediante el estudio de tres obras pantomímicas, compuestas por tres compositores que conocían perfectamente las técnicas de vanguardia que estaban en boga en Europa, y que aparecen reflejadas en el lenguaje y recursos musicales que utilizaron, mostraremos cómo consiguieron introducir el género en la península. Para ello nos detendremos en el uso de los lenguajes pantomímicos de cada autor y haremos un estudio comparativo de sus obras y de la relación entre la música y el texto para conocer mejor el funcionamiento del género.

Reivindicaremos al matrimonio Martínez Sierra y en especial a María Lejárraga (autora del libreto de *El corregidor y la molinera* y *Navidad*), como figuras determinantes en la instauración del género pantomímico en España junto a de Falla, Turina y Luna.

Realizaremos una breve introducción para contextualizar las tres obras con respecto a las vanguardias artísticas en otras disciplinas como la arquitectura, la pintura o la literatura.

En nuestro estudio volveremos a mostrar qué motivos presentan una transcripción literal y cuáles son fruto de una reelaboración de fuentes preexistentes y veremos cómo se transforman esos motivos a lo largo de la obra y sobre todo cómo se adaptan al texto de la pantomima que es nuestro objeto de estudio; asimismo, contemplaremos qué técnicas compositivas se utilizan.

Destacaremos además que España, debido a las circunstancias de neutralidad durante la Primera Guerra Mundial, sirvió de acogida de grandes figuras intelectuales europeas del momento y de sus ideas innovadoras (destacando los *Ballets Russes*) y ello contribuyó a que las vanguardias europeas se mostrasen en todas las vertientes artísticas en nuestro país. Además la creación de nuevas sociedades, instituciones, revistas culturales, compañías teatrales, diarios... ayudaron a promover estas nuevas tendencias culturales.

Estado de la cuestión

Existen hoy en día varios estudios sobre la pantomima musical, aunque no existe ningún trabajo que aborde a fondo las obras musicales que acompañaron al género de la pantomima. Sí que aparece el listado de obras en diferentes trabajos, aunque sin profundizar en la relación texto-música, y en la mayoría de los casos se remiten a ofrecer datos de los intérpretes o a exponer un resumen argumental, centrándose más en la parte literaria. Sin embargo algunos de ellos aportan información general muy destacada y relacionan el contexto cultural en el que se gestaron las obras de un modo muy interesante.

Sobre el tema de la pantomima en España destaca el libro escrito por Emilio Peral², estudioso del tema, en el que habla sobre los antecedentes de la pantomima en España, centrándose especialmente en el caso parisino y la influencia que ejerció en los autores españoles que frecuentaban la capital francesa en la primera década del siglo XX y que se interesaron por la pantomima, destacando a Benavente, Gómez de la Serna, Martínez Sierra, Borrás o García Lorca, y realizando un estudio detallado de las obras más destacadas que utilizan el género de la pantomima. En el libro se aborda de un modo relevante la labor del matrimonio Martínez Sierra y la creación del Teatro de Arte en el

² PERAL VEGA, Emilio. *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*. Rubí (Barcelona), Antrophos, 2008.

Teatro Eslava de Madrid, ofreciendo una detallada selección de los títulos más destacados, entre los que se encuentran las tres obras de nuestro estudio, *El sapo enamorado*, *Navidad y El corregidor y la molinera*. Además realiza un recorrido por otras manifestaciones artísticas en las que la pantomima ejerció su influencia y con las que convivió, como el cine mudo, el circo o el ballet.

Como complemento del trabajo anterior, Julio Enrique Checa Puerta³ realiza un estudio amplio, extraído de su tesis doctoral, sobre la compañía de teatro que funda Gregorio Martínez Sierra y su mujer y que permanecerá activa desde 1915 a 1930 y en la cual como hemos destacado, se estrenarán las tres obras de nuestro estudio. En el libro, centrado en la figura de Gregorio Martínez Sierra, se analiza el tipo de obras que se representaban, su talla como empresario de fama al combinar éxito de taquilla y calidad del repertorio, la recepción de las obras interpretadas, su faceta como traductor y libretista, junto a su esposa, así como su incursión en el cine con la Fox en los años 30. Además incluye un epistolario de cartas redactadas por Gregorio a su mujer a lo largo de su trayectoria vital, en la que se puede extraer mucha información de su forma de trabajo conjunto.

En cuanto a las obras musicales de nuestro estudio, destacan las Jornadas de la Zarzuela 2015, organizadas por la Fundación Guerrero, cuyas actas saldrán a la luz en octubre de 2016, y en la que se expusieron diferentes ponencias sobre diferentes aspectos de las pantomimas representadas en el Teatro de Arte, y en concreto sobre *El corregidor y la molinera* y *El sapo enamorado*, pero no se abordó la relación música-texto de un modo tan detallado como lo realizaremos en nuestro trabajo.

A destacar también el libro editado por Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano sobre los Ballets rusos de Sergei Diaguilev⁴. En diferentes artículos del libro se aborda la obra de *El corregidor y la molinera* desde diferentes puntos de vista: como punto de partida del ballet *El sombrero de tres picos*, obra de Vicente García-Márquez⁵, de su evolución y transformación desde la pantomima al ballet definitivo, trabajo de Antonio Gallego⁶ y del modo de presentar los temas populares que aparecen en *El sombrero de tres picos*, muchos de ellos comunes a *El corregidor y la molinera*, realizado por Miguel Manzano Alonso⁷.

Sobre la evolución de *El corregidor y la molinera* al ballet *El sombrero de tres picos*, ya había sido publicado un artículo en 1984 por Andrew Budwig⁸, en el que analizaba fundamentalmente los cambios efectuados en el cuadro II, influido por las sugerencias de Diaguilev, Massine y Picasso y el cambio de instrumentación.

Sobre los temas populares utilizados por Manuel de Falla en *El corregidor y la*

³ CHECA PUERTA, Julio Enrique. *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.

⁴ *Los Ballets Russes de Diaghliév y España*. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, eds. [Granada / Madrid], Archivo Manuel de Falla / Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000.

⁵ GARCÍA-MÁRQUEZ, Vicente. "Gestión y creación de El sombrero de tres picos". *Los Ballets Russes de Diaghliév y España*. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, eds. [Granada / Madrid], Archivo Manuel de Falla / Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, pp. 57-64.

⁶ GALLEGO, Antonio. "Evolución de *El corregidor y la molinera* a *El sombrero de tres picos*". *Los Ballets Russes de Diaghliév y España*. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, eds. [Granada / Madrid], Archivo Manuel de Falla / Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, pp. 65-72.

⁷ MANZANO ALONSO, Miguel. "Fuentes populares en la música de El sombrero de tres picos, de Manuel de Falla". *Los Ballets Russes de Diaghliév y España*. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, eds. [Granada / Madrid], Archivo Manuel de Falla / Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, pp. 73-88.

⁸ Andrew Budwig. "The evolution of Manuel de Falla's The three-cornered hat (1916-1920)". *Journal of Musicological Research*, primavera de 1984, núm. 5, pp. 191-212.

molinera, ya nos da una primera visión Adolfo Salazar⁹, ensalzando la creación de Falla como magnífico trabajo de cooperación entre músico y libretista, dando numerosos detalles del estreno de la obra y analizando la procedencia de cada motivo de los utilizados por Falla (o alguno de ellos, según su punto de vista). Además hace una defensa de la pantomima como género destacado y afirma:

La palabra es la literatura, el grito es el sentimiento mismo y por eso la panto-mima cuyos momentos se revelan con una actividad psicológica incesante e inmediata, no da lugar a una traducción aproximada por la palabra y sí a una traducción exacta por la música.

Manuel García Matos¹⁰, posteriormente, insiste en los motivos que emplea Manuel de Falla en su obra y en esta ocasión, presenta cada motivo con su correspondiente tema popular para corroborar que Falla utiliza cada motivo literalmente extraído de un tema popular. Por su parte Miguel Alonso Manzano, en el artículo citado anteriormente, refuta la teoría de García Matos, insistiendo en que Falla no copiaba los temas literalmente sino que como el mismo Falla decía extraía su esencia¹¹.

De la obra de Joaquín Turina *Navidad*, aparecen referencias en las tres biografías que se han escrito del compositor, pero no dejan de ser consideraciones generales. La primera, la llevada a cabo por Enrique Sopena¹², habla de la belleza de la obra y describe algún ejemplo destacado como el tropiezo del monaguillo¹³, pero no pasa de la anécdota y se dedica a reproducir el argumento del texto sin ninguna otra valoración. En las otras dos biografías¹⁴ tampoco se aborda un análisis de la obra desde ninguna perspectiva y solamente en la obra de Morán nos detalla anotaciones del diario de Turina sobre la instrumentación o posteriores revisiones, o algún detalle sobre los intérpretes del estreno, fechas, etc., sin ninguna otra valoración. Por lo tanto no hemos partido de ninguna obra de referencia, puesto que no existe ningún análisis anterior.

Sobre la obra de Pablo Luna existe solamente una biografía de Ángel Sagardía¹⁵. En ella nos habla de la vida y obra del compositor, destacando sus éxitos en la opereta y en la zarzuela y su labor como director de orquesta y empresario. En cuanto a *Navidad*, se dedica simplemente a nombrarla y a hacer una pequeña sinopsis del argumento sin entrar en más detalles musicales. Vemos por tanto que ha sido un autor totalmente olvidado por los musicólogos, posiblemente porque la historiografía ha focalizado los estudios en el repertorio de vanguardia y la obra de Luna no ha interesado.

Por último destacaremos un libro escrito por Mari Luz González Peña¹⁶ sobre la actividad artística de María Lejárraga, y en concreto sobre su relación con numerosos compositores, entre los que se hallan Manuel de Falla y Joaquín Turina. En él nos

⁹ SALAZAR, Adolfo. "El corregidor y la molinera: (El sombrero de tres picos)". *Revista musical hispano-americana*. Madrid, número 4, 30 de abril de 1917, pp. 8-13.

¹⁰ GARCÍA MATOS, Manuel. "Folklore en Falla I, El sombrero de tres picos". Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso. Digitalización, edición y estudio preparatorio: Pilar Barrios Manzano. Artículos y aportaciones breves. Edición conmemorativa del centenario de Manuel García Matos. Asociación cultural Lux Bella 1492/ Grupo de investigación Patrimonio Musical y Educación, 2012, p. 114. Primera edición en: "Folklore en Falla, I". *Revista Música, trimestral de los Conservatorios Españoles*, vol. 3-4. Madrid, 1953.

¹¹ FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa Calpe, 4ª ed. 1988, p. 119.

¹² SOPEÑA, Federico. *Joaquín Turina*. Madrid, Editora Nacional, 1956.

¹³ *Ibid.*..., p. 106.

¹⁴ MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos. En el centenario de su nacimiento*. Madrid, Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla/ Ministerio de Cultura, 1981, 2 volúmenes.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Turina*. Madrid, Espasa Calpe, 1981.

¹⁵ SAGARDÍA, Ángel. *Pablo Luna*. Madrid, Espasa Calpe, 1978.

¹⁶ GONZÁLEZ PEÑA, María Luz. *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*. Logroño, Instituto de estudios riojanos, 2009.

ofrece información sobre datos históricos y cuestiones literarias de *El corregidor y la molinera* y *Navidad*, pero no aborda la parte musical.

En el caso de las tres obras resulta curioso que se les haya prestado poca atención por parte de los musicólogos, a pesar de su originalidad y novedad, seguramente porque la historiografía se ha interesado siempre por otros géneros y manifestaciones como la ópera. Es llamativo el caso de *El corregidor y la molinera*, puesto que su partitura no fue editada hasta la década de los años 80 por la editorial Chester, depositaria de los derechos, posiblemente por la competencia directa con su versión de ballet *El sombrero de tres picos*.

Fuentes

La fuente principal que hemos utilizado para nuestro estudio ha sido la partitura musical de cada una de las tres obras analizadas. En el caso de Manuel de Falla, hemos utilizado la partitura publicada por Chester Music¹⁷ en 1996. Para las otras dos partituras hemos utilizado copias de las partituras que se conservan en el Archivo de la SGAE. Además he cotejado con la partitura orquestal de *Navidad*, del Fondo Turina que se halla en la Fundación Juan March¹⁸ y también con la copia del original de la reducción para piano, conservada igualmente en la Fundación Juan March. También hemos consultado el libreto de *Navidad*, ubicado en la Biblioteca Hispánica (AECID)¹⁹ y utilizado la grabación de dicha obra que realizó la Orquesta Ciudad de Granada dirigida por Juan de Udaeta para la casa discográfica Claves en 1994.

Además he completado el estudio mediante la consulta de fuentes hemerográficas de la época²⁰, en donde se recogen datos adicionales sobre las obras²¹.

Asimismo he cotejado esas partituras con otras obras pantomímicas creadas en el mismo contexto²².

Metodología empleada

En el estudio de las tres obras que centran nuestra atención en este trabajo, hemos llevado a cabo un estudio comparativo de las tres partituras, centrándonos en los temas o motivos que aparecen en cada obra y en la relación texto-música de cada uno de los temas. Además hemos analizado las características técnicas compositivas de cada obra y las posibles influencias de la música francesa, flamenca, folclórica, etc. en cada obra. Asimismo, hemos visto la relación transversal de la música con la pintura, o la literatura a principios de siglo XX y de qué modo participaban de las mismas ideas artísticas.

¹⁷ FALLA, Manuel de. *El corregidor y la molinera*. Edición de Jean- Domonique Krynenny y supervisión de Nicholas Hare. Londres, Chester Music, 1996.

¹⁸ TURINA, Joaquín. *Navidad*, op. 16, Milagro en un acto. Texto de Gregorio Martínez Sierra. Música de Joaquín Turina. Madrid, Unión Musical Ediciones, 1995.

¹⁹ MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. *Navidad*, milagro en tres cuadros. Música de Joaquín, dibujos de Alberto Durero. Madrid, Renacimiento, 1914.

²⁰ SALAZAR, Adolfo. "El corregidor y la molinera". *Revista Musical Hispanoamericana*. Abril, 1917, pp. 8-12.

²¹ MUÑOZ, Matilde. "Navidad". *El Imparcial*, Madrid, 21 de diciembre de 1916, p. 1.

MACHADO, Manuel. "Los estrenos. En el Eslava, "Navidad", por Martínez Sierra. Música de Joaquín Turina". *El Liberal*, 22 de diciembre de 1916, p. 3.

²² STRAVINSKY, Igor. *Petruska*. Versión original. Dover Publications.

STRAVINSKY, Igor. *Le sacre du printemps*. Boosey and Hawkes, 1967.

En cuanto a la relación de texto y música, hemos tenido muy en cuenta los trabajos realizados por Juan Miguel González Martínez desde la década de los noventa, en los que habla de numerosos aspectos a valorar en la relación entre la parte literaria y la compositiva²³.

En el caso de *El corregidor y la molinera*, hay que tener en cuenta que proviene de un texto previo, la novela de Pedro Antonio Alarcón, el hipotexto que comenta González Martínez, del cual parten tanto Falla como María Lejárraga para establecer el hipertexto, creando por transposición una obra nueva como veremos.

Con *Navidad* y *El sapo enamorado*, tendremos en cuenta que existe una interrelación entre texto y música de la cual emergerá una nueva obra, pero surgen al mismo tiempo sin partir de ninguna obra previa, por lo tanto el tratamiento será diferente y analizaremos de qué modo se hayan esas similitudes texto-música y la han plasmado los autores a la hora de configurar la obra.

Hemos intentado, como señala María Nagore²⁴ combinar varios tipos de análisis, para entender mejor las intenciones del compositor a la hora de escribir la obra, el contexto cultural en el que se desarrolló y la influencia que tuvo en él, y examinar qué procedimientos de otras artes, como la literatura, o la pintura convergen en la gestación de la obra.

Estructura del trabajo y justificación

El trabajo lo he dividido en varias secciones. Las tres primeras nos sitúan el género de la pantomima tanto en Europa como en España, analizando sus características y figuras más destacadas y relacionándolo con las otras artes, en especial con la pintura y la literatura. En el apartado que dedicamos a la pantomima en España, destacamos la figura de María Lejárraga como autora sobresaliente del género en la península en el primer cuarto de siglo XX, reivindicando su autoría en los textos de las obras estudiadas. En la sección dedicada a las características específicas en España, iniciamos una primera aproximación al lenguaje de cada uno de los tres compositores propuestos, que analizaremos con mayor profundidad en los siguientes apartados. En los tres siguientes capítulos veremos detalladamente cuál ha sido el modo de abordar la composición de la obra por parte de los tres compositores, desde el análisis musical: motivico, armónico tonal-modal, variaciones y transformaciones, utilización de leitmotiv..., y su adecuación al texto; para ello nos hemos apoyado en las teorías de Juan Miguel González Martínez, para averiguar la relación texto-música de cada una de las obras. Finalmente, hemos establecido un último apartado para relacionar las tres obras en sus diferentes vertientes de análisis y tratar de ver similitudes y diferencias en el modo de componer.

²³ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. “Valores interrelacionales en los textos heterosemióticos”. *Estudios románicos*, nº 4, 1987-1989, pp. 501-506. “El estudio de la obra musical desde la semiótica literaria”. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992. Fernández Roca, José Ángel, Gómez Blanco, Carlo J., Paz Gago, José María, coord., vol. 2, 1994, pp. 491-502. “La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico-literario”. *Imafronte*, nº 12-13, 1998, pp. 151-162. “Los procesos de codificación múltiple en el discurso artístico musical y literario”. *Imafronte*, nº 14, 1999, pp. 71-78. “Resultado creativo de la convergencia estructural entre las formas musicales y literarias”. *Imafronte*, nº 18, 2006, pp. 19-27. “Factores condicionantes en la transposición literatura-música”. *Anuario musical*, nº 64, enero diciembre 2009, pp. 259-278. “Fundamentos de la semiótica de la música”. *De Re poética. Homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaldos*. Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 383-401.

²⁴ NAGORE, María. “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica”. *Músicas al sur*, nº 1, enero 2004.

1. La pantomima en el contexto artístico-cultural europeo del siglo XX

Al analizar la situación cultural en Europa a finales del siglo XIX, cuando nacen los artistas a los que vamos a dedicar nuestro estudio, vemos cómo surge un movimiento que intenta ver desde otro punto de vista la naturaleza, con el mismo fin que sus antecesores, pero con diferentes medios. Este movimiento denominado modernista, que ansía cambiar la tradición, va a afectar por igual a todas las artes. En la arquitectura, se van a fijar en los modelos orientales, asimilando las líneas curvas y descartando la simetría, reflejándose en el Art Nouveau de Víctor Horta. Algunos de los aspectos más destacados del Art Nouveau eran los carteles y grabados, de influencia japonesa. En la pintura el modernismo tomará diferentes movimientos, comenzando con el impresionismo francés, que a través del color y el modelado de autores como Claude Monet buscaban una “impresión” más real de la naturaleza. Rápidamente Cézanne, Seurat y Van Gogh transformarían las sensaciones de *à plain air* de los impresionistas, buscando más emoción²⁵. En música compositores como Debussy, Ravel, Chabrier, o Satie entre otros, “incorporan la modalidad antigua, escalas exóticas (existentes o inventadas), escala de tonos enteros, mezclas de tonalidad y modalidad, emancipación de la tonalidad con respecto a las funciones armónicas...largas notas pedales que producen una sensación de estatismo, apoyaturas múltiples y disonancias no resueltas ni preparadas”²⁶. Los cambios eran tan rápidos que no daba tiempo a asimilarlos, y así la arquitectura se convirtió en algo más “funcional” y arquitectos como Frank Lloyd Wright desde Estados Unidos influyeron en artistas europeos como Walter Gropius, creador de la Bauhaus de Dessau, en un intento de unir la ingeniería con el arte²⁷.

En la pintura, el expresionismo de Edward Munch nos hablaba del sufrimiento humano, de la pobreza, la violencia, en autores como Kollwitsch o Nolde y movimientos como *Die Brücke*, buscaban una acentuación de la pasión²⁸. El arte abstracto de Kandinsky aborrecía el progreso, la ciencia, intentando abolir la representación, en contraste con el Cubismo que pretendía reformarla, mirar desde otro prisma²⁹. Otros movimientos como el Fauvismo o el Surrealismo, se proyectaban en un espacio de tiempo muy corto. Nos hallamos ante una etapa donde los cambios estilísticos se van a producir de un modo frenético, fruto del avance de la ciencia y de los grandes inventos, que se van a ver reflejados en el arte. Es la época del nacimiento del cine, evolución de la fotografía, que va a plasmar la inmediatez del momento.

Estos mismos movimientos pictóricos, arquitectónicos y musicales, los vamos a encontrar en la literatura. El simbolismo de Rimbaud, Baudelaire, Allan Poe, Mallarmé o Verlaine, estarán reflejados en las obras de principios del siglo XX, que fascinarían a los autores españoles que visitarán Francia y que aparecerán reflejadas en las crónicas que nos enviarán desde allí autores como Santiago Rusiñol³⁰. Obras como *Pelleas et Melisande* de Maurice Maeterlinck y la versión que de ella hizo Debussy son citadas como trascendentales en muchos autores, poetas o músicos. Manuel Machado³¹ nos

²⁵ GOMBRICH, E. H. “En busca de nuevas concepciones”. *La historia del Arte*. Traducción de Rafael Santos Torroella. Londres, Random House Mondadori S. A, quinta reimpression, 2006, pp. 535-555.

²⁶ NOMMICK, Yvan. “La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo: ¿qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores españoles de su entorno?”. *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres, eds. Madrid, ICCMU, 2009, pp. 418-419.

²⁷ GOMBRICH, E. H. *La historia...*, p. 560.

²⁸ *Ibid...*, p. 567.

²⁹ *Ibid...*, p. 570.

³⁰ PERAL VEGA, Emilio. *De un teatro...*, p. 26.

³¹ *Ibid...*, p. 30.

cuenta el ambiente de Montmartre, el barrio simbolista, “de impronta baudelariana” y en el que además de los cafés donde se reunían poetas, músicos y pintores, se respiraba teatro y sobre todo pantomima, con los eternos Pierrot y Colombina³².

Muchas de estas manifestaciones artísticas pueden parecerse alejadas de nuestro tema de estudio, y podría ocurrir que en algunas ocasiones, pese a coincidir en el tiempo, no participen de muchas de las características definitorias de su estilo; sin embargo, si nos adentramos en algunos de sus rasgos, podemos hallar ciertas coincidencias. Y así por ejemplo, entre el Art Nouveau y la pantomima, que en un principio parecerían muy alejados, podemos vislumbrar que una de las características del movimiento artístico de finales del XIX y principios del XX, es el modo de descartar la simetría. Del mismo modo, al analizar la obra de Manuel de Falla *El corregidor y la molinera*, vemos cómo a nivel formal la asimetría es evidente, e igualmente a nivel motivico podemos hallar esta característica cuando repite algún motivo, alargando o transformándolo, con el fin de evitar la regularidad con respecto al motivo inicial.

Al hablar de la pantomima musical en Europa a principios de siglo XX, tenemos que hablar ineludiblemente del *Pierrot lunaire* de Arnold Schoenberg (1912) y de *Petrushka* de Igor Stravinsky (1911). Ninguna de las dos obras son pantomimas en sentido estricto, sin embargo, sí que cogen muchos elementos del género, y sientan las bases para su desarrollo. De la obra de Stravinsky, exponemos según nuestra visión, en qué aspectos pudo influir en Falla a la hora de componer el *El corregidor y la molinera*, en el análisis que realizamos de la obra. Influencia de la que era difícil escaparse para cualquier compositor que conociese a fondo la obra del compositor ruso, como era el caso de Manuel de Falla. En cuanto a Schoenberg y su *Pierrot*, plantea al igual que Falla una ruptura de la tradición musical romántica pero desde unos presupuestos musicales muy diferentes.

Exceptuando el caso de Schoenberg, muchas de las manifestaciones musicales ligadas a la pantomima a principios del siglo están unidas a los *Ballets Russes* y a la figura de Sergei Diaghilev. Sólo nos limitaremos a citar algunos títulos vinculados de forma más o menos directa con el género, para comprobar la nómina de compositores que intervinieron en los *Ballets Russes*, y la revolución artística que supuso: *El pájaro de fuego* (1910), *Petruschka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913) de Igor Stravinsky, *El festín de la araña*, de Albert Roussel (1912), *La leyenda de José*, de Richard Strauss (1914), *El Bufón (Le chout)*, de Serguéi Prokofiev (1915), *Renard*, de Igor Stravinsky (1916), *Parade*, de Erik Satie (1917), *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla (1919) y *Pulcinella*, también de Stravinsky. (1920). Algunas de estas obras no son pantomimas puras, como los primeros ballets de Stravinsky, pero están muy cerca de su estética, como ballets argumentales. No hablaremos sobre la importancia y trascendencia de los *Ballets Russes* en la música y en el ballet contemporáneo puesto que existe muchísima bibliografía al respecto, pero sí que destacaremos la influencia que ejerció en nuestro país desde su primera gira en 1916³³.

³² *Ibid.*..., p. 31.

³³ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria. “Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español”, HESS, Carol A. “Un alarde de modernismo y dislocación: Los Ballets Russes en España, 1916-1921”, y ACKER, Yolanda F. “Los ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones”. *Los Ballets Russes de Diaghliev y España*. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, eds. [Granada / Madrid], Archivo Manuel de Falla / Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, pp. 149-213, pp. 215-227 y pp. 229-252.

2. La pantomima musical en España a comienzos del siglo XX: el papel de María Lejárraga

España había sufrido políticamente un duro golpe con la pérdida de Cuba, Puerto Rico y las Filipinas en 1898 y el pesimismo se había instalado en la sociedad. Sin embargo, culturalmente surge una generación que llevará a España a una época importante, la denominada Edad de Plata, según José María Jover³⁴:

A partir de 1875 la cultura española emprende un camino ascendente que va a llevarla muy pronto a un periodo de apogeo sin precedentes desde el Siglo de Oro... durante el cual la novela, la pintura, el ensayo, la música y la lírica peninsulares van a lograr una fuerza extraordinaria como expresión de nuestra cultura nacional, y un prestigio inaudito en los medios europeos.

Jover hablaba de la Generación del 98 como generación a caballo entre la época de la Restauración y la Generación del 27 en la que culmina la Edad de Plata. Según él, “el ascenso de las clases medias, el súbito incremento de la prensa periódica, el desarrollo del espíritu crítico en la tribuna parlamentaria y en la universidad”, contribuyeron a ese auge cultural en esos años³⁵. En la escena musical, Abad Nebot destaca a autores como Falla³⁶, clasificándolo en la generación de 1914, al igual que Turina, junto a la figura de Adolfo Salazar, gran defensor de la cultura musical española. De la exposición acerca de *La música contemporánea* que realizó Salazar en 1930³⁷ destaca los nombres de Albeniz, Falla, Granados, Turina y otros más, además de los precursores Barbieri y Felipe Pedrell.

España a principios del siglo XX empezaba a “asimilar” el arte “moderno” que procedía fundamentalmente de Francia y a ello contribuyó la gran cantidad de periódicos que se ofrecían a partir de 1910, muchos de ellos con comentarios artísticos; además se crearon la revista cultural *España*, obra de Ortega y Gasset en 1915, la *Revista Musical Hispano-americana*, dirigida por Adolfo Salazar³⁸ y la Sociedad Nacional de Música, en cuya organización participaron Falla, Turina y Miguel Salvador³⁹. Todas estas manifestaciones culturales sirvieron para que el arte “moderno” se instalase definitivamente en España.

Sin duda alguna una institución que va a ser clave en el devenir del progreso cultural en España va a ser la Residencia de Estudiantes de Madrid. Fundada en 1910 por la Junta para la Ampliación de Estudios, producto de la renovación de ideas de la Institución Libre de Enseñanza que fundaría Francisco Giner de los Ríos, intentaba propiciar un diálogo permanente entre ciencia y arte⁴⁰. En ella “se intentaba que la música fuese una parte fundamental de la formación de los jóvenes que allí residían”⁴¹. Por ella pasaron artistas como Esplà, Falla, Turina, Viñes o Andrés Segovia, además de

³⁴ ABAD NEBOT, Francisco. “Las ideas y las expresiones ‘Edad de Plata’ y ‘Generación del 27’, y otras empleadas en la época”. *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres, eds. Madrid, ICCMU, 2009, pp. 27-38.

³⁵ *Ibid.*..., p. 29.

³⁶ *Ibid.*..., p. 30.

³⁷ *Ibid.*..., p. 34.

³⁸ HESS, Carol A. “*Un alarde...*”, p. 216.

³⁹ NOMMICK, YVAN: “*La Edad de Plata...*”, p. 415.

⁴⁰ <http://www.residencia.csic.es>. Consulta el 9 de junio de 2016.

⁴¹ PRESAS, Adela. “La afinidades electivas: Adolfo Salazar y la Residencia de Estudiantes”. *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres, eds. Madrid, ICCMU, 2009, p. 330.

poetas músicos, como García Lorca o Gerardo Diego⁴², intentando mostrar las composiciones más recientes de los artistas españoles e internacionales.

El regeneracionismo era una de las corrientes ideológicas más destacadas de la primera mitad de siglo en España, seguidas por Joaquín Costa o Ramiro de Maeztu entre otros. Según Presas “el desnivel con Europa, así como su desconocimiento, será una cuestión que preocupe a los pensadores y escritores de la época, al igual que entre los músicos, con ideas heredadas desde Bretón y Pedrell, y que pasan por la recuperación de los valores musicales patrios, la creación de una escuela genuinamente española que refleje nuestro patrimonio musical como forma de reacción frente a las invasiones italiana o germánica...”⁴³. Vemos que estos planteamientos no difieren mucho de los ideales franceses con respecto a la animadversión hacia la música alemana por parte de muchos compositores de la época, con la excepción de Ravel. El caso de Salazar, aun apoyando los planteamientos regeneracionistas, introduce otros conceptos que lo relacionan con la Institución Libre de Enseñanza⁴⁴, como la creación de una Escuela Española, abierta a Europa y asimilando las nuevas corrientes provenientes de Francia, Alemania e Italia.

La figura de Stravinsky, que también visitó la Residencia de Estudiantes, proporcionó grandes titulares entre estas revistas de nuevo cuño, y entre los diferentes periódicos que escribieron sobre el estreno de *Petruchka* en el Teatro Real de Madrid con los *Ballets Russes*⁴⁵. Sus declaraciones al periódico *La voz*⁴⁶, en las que elogiaba la música española, ya que no había sido influenciada por la música de Berlín, creó una polémica entre seguidores de las tendencias francesas y alemanas y posiblemente influyó en la recepción de las obras que escribieron los compositores españoles, entre ellas *El sombrero de tres picos*⁴⁷.

Este movimiento regeneracionista y las instituciones y personalidades de las que estamos exponiendo sus ideas, podría parecernos que se alejan de nuestro objeto de estudio, sin embargo, una idea común en todos ellos es la de la búsqueda de identidad nacional. Identidad entendida como un rastreo en los orígenes, en todos los ámbitos artísticos, pero al mismo tiempo de indagación en la otredad; de ahí que los movimientos de vanguardia supusiesen un nuevo impulso en la búsqueda de la definición del concepto de identidad nacional. El sentimiento pesimista de la generación precedente ante la pérdida de las colonias, contrastaba con la idea de avance científico y cultural de la que los nuevos artistas hacían su bandera, y en ese sentido encontraríamos sentido a las distintas manifestaciones culturales que convivían a principios del siglo XX en España.

En este ambiente cultural en el que nos hayamos inmersos en las primeras décadas del siglo XX, hay que destacar el proyecto que llevaron a cabo el matrimonio Martínez Sierra, como creadores del Teatro de Arte, “surgido tras su conocimiento directo de otras experiencias similares tales como el Théâtre d’Art, de Paul Fort, el Théâtre de L’Oeuvre, de Lugné Poe, o el Teatro de Arte de Moscú, dirigido por Meyerhold y Stanislavsky”⁴⁸.

En 1899, Gregorio Martínez Sierra, participó en uno de los proyectos más

⁴² *Íbid.*..., p. 331.

⁴³ *Íbid.*..., p. 333.

⁴⁴ *Íbid.*..., p. 333.

⁴⁵ CASCUDO, Teresa: “Los críticos de la música nueva: la primera recepción de Stravinsky y la organización del campo musical en Madrid”. *Revista de musicología*, vol. 32, nº 1, enero 2009, pp. 491-499.

⁴⁶ HESS, Carol: “*Un alarde...*”, p. 225.

⁴⁷ *Íbid.*..., p. 226.

⁴⁸ PERAL VEGA, Emilio. *De un teatro...*, p. 75.

significativos de la renovación escénica en España, el Teatro Artístico Libre, casi paralelo en el tiempo a la otra empresa que más puntos de contacto artístico ofrecía con la de Martínez Sierra, el Teatre Íntim, creado por Adrià Gual en Barcelona⁴⁹. Después de unos años de éxitos continuados como autor dramático con obras como *Canción de cuna*, *La sombra del padre*, *Primavera en otoño*, *Lirio entre espinas* y de sus experiencias dentro del teatro lírico entre los años 1913 y 1915, obras como *La tirana*, *Margot*, *Las golondrinas* y *El amor brujo*, le sirvieron de punto de apoyo definitivo para la formación de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra⁵⁰. En esta difícil empresa se unió al actor Enrique Borrás, que a los pocos meses abandonaría el proyecto, por diferencias con la otra actriz protagonista Catalina Bárcena⁵¹. Para llevar a cabo su idea de arte total, a la manera wagneriana y asegurarse el éxito en el Teatro Eslava, Martínez Sierra trabajó no sólo con los mejores dramaturgos del momento, sino con los más destacados músicos: Manuel de Falla, Conrado del Campo, Joaquín Turina, Pablo Luna y María Rodrigo, así como excelentes coreógrafos: Vilumara, Junyent, Rafael de Penagos, José de Zamora, Santiago Ontañón, Fontanals, Burmann, Barradas y entre los intérpretes destacaba la actriz Catalina Bárcena⁵². Fruto de esta intensa colaboración con los más destacados artistas del momento, aparecieron las tres obras sobre las que se basa nuestro estudio y sobre las que habría que hacer una consideración: generalmente se ha aceptado que los textos de estas tres obras en concreto y del resto de las que vieron a la luz mientras duró la compañía de teatro de Gregorio Martínez Sierra eran de la autoría de Gregorio o como mucho su mujer aparecía como “colaboradora”. A partir de las investigaciones aparecidas desde hace ya algunas décadas, la figura de María de la O Lejárraga aparece como autora de muchas o prácticamente todas las obras firmadas como Martínez Sierra. Como afirma Julio Enrique Checa⁵³, existen dos tendencias en los textos publicados al respecto: los que apuestan por la autoría única (Rodrigo 1992, Aguilera Sastre 1995, O’Connor 2003 y Blanco 2004)⁵⁴ y los que optan por la colaboración entre ambos (O’Connor 1987, Nieva de la Paz 1993, Pérez-Rasilla 1996 y Checa 1998)⁵⁵. Es evidente ante tal cantidad de documentación aparecida, que el papel de María Lejárraga fue algo más que el de una simple colaboradora. Parece evidente que ella fue la autora de las traducciones que realizaron de obras extranjeras desde el principio de la fundación de la compañía en

⁴⁹ CHECA PUERTA, Julio Enrique: “La actividad empresarial de Gregorio Martínez Sierra: una apuesta renovadora en la órbita del teatro comercial de preguerra”. *Anales de la literatura española contemporánea, Drama/Theatre*, vol. 23, nº 3, 1988, pp. 821-848.

⁵⁰ *Ibid.*..., p. 825.

⁵¹ *Ibid.*..., p. 827.

⁵² PERAL, Emilio. *De un teatro...*, pp. 75-76.

⁵³ CHECA PUERTA, Julio Enrique. “Gregorio Martínez Sierra y los epistolarios: algunas apostillas”. *Anales de la literatura española contemporánea, Drama/Theatre*, vol. 31, nº. 2, 2006, pp. 505-530.

⁵⁴ RODRIGO, Antonina. *María Lejárraga: una mujer a la sombra*. Madrid, Algaba, 2005.

MARTÍNEZ SIERRA, María. *Tragedia de la perra vida y otras diversiones. Teatro del exilio 1939-1974, María Martínez Sierra*. Sastre Aguilera, Juan, ed. Sevilla, Renacimiento, 2009.

O’CONNOR, Patricia W. *Mito y realidad de una dramaturga española, María Martínez Sierra*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

BLANCO, Alda. *A las mujeres: ensayos feministas de María Martínez Sierra*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

⁵⁵ O’CONNOR, Patricia W. *Gregorio y María Martínez Sierra: crónica de una colaboración*. Madrid, La Avispa, 1987.

NIEVA de la PAZ, Pilar. *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo. “María Martínez Sierra: breve sinopsis biográfica”. Madrid, Asociación de directores de escena, 1996, pp. 5-57.

1915 e incluso anteriormente⁵⁶ puesto que María afirmaba que Gregorio no sabía inglés⁵⁷. En cuanto a dos de las tres obras pantomímicas sobre las que basamos nuestro trabajo, *Navidad* y *El corregidor y la molinera*, según Joseph R. Jones fueron autoría exclusiva de María⁵⁸. Como afirma Jones, “la estilización que se requería para comunicar una historia sin palabras sintonizaba perfectamente con el gusto anti-realista de los poetas simbolistas y de otros representantes del arte durante la primera parte del siglo”⁵⁹. María conocía perfectamente el arte de escribir pantomimas y su estilo anti-realista y abstracto, y desde los inicios del siglo XX, con *La feria de Neuilly* de 1906, experimentaron con el género⁶⁰. La influencia que ejerció el cine mudo y los *Ballets Russes* (el mimodrama como lo calificó Joaquín Turina)⁶¹ fue importante en la configuración de la pantomima. En los escritos de Jones, apreciamos la amistad de María con Turina y Falla y los viajes que realizaron conjuntamente para documentarse así como de los métodos de trabajo que utilizaron en la creación de *El corregidor y la molinera*, en donde la letra de María aparece de principio a fin⁶² lo que prueba su autoría. Además disponemos del corpus epistolar entre María y Falla que corrobora estos datos⁶³.

⁵⁶ AGUILERA SASTRE, Juan. “María Martínez Sierra, traductora: una lectura del teatro contemporáneo”. *Anales de la literatura española contemporánea, Drama/Theatre*, vol. 37, nº 2, Escena y Literatura Dramática en el Exilio Republicano de 1939, 2012, pp. 307-334

⁵⁷ *Ibid.*..., p. 313.

⁵⁸ JONES, Joseph R. “María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974), libretista y letrista”. *Berceo, boletín del Instituto de estudios riojanos*, nº 147, 2004, pp. 55-95.

⁵⁹ *Ibid.*..., p. 67.

⁶⁰ *Ibid.*..., p. 68.

⁶¹ *Ibid.*..., p. 69.

⁶² *Ibid.*..., p. 82.

⁶³ *Ibid.*..., p. 82.

3. Características y repertorio de la pantomima musical en España: tres autores, tres propuestas

Pantomima es sencillamente un entretenimiento dramático, en el cual la acción se desenvuelve con ayuda de espectáculo, música y danza. No es novedad lo que intento. Es algo viejo y perdurable, que ha subsistido a través de siglos y siglos... La última forma ha sido el cine. El cine es pantomima fotografiada.

Así definía la pantomima *El sapo enamorado*, Gregorio Martínez Sierra a Pérez Lugín, escritor, periodista y cineasta madrileño⁶⁴.

La pantomima ha sido visitada con frecuencia en nuestro país por escritores y compositores: desde el cuadro mimado de la zarzuela *Los sobrinos del Capitán Grant*, que se desarrolla bajo el agua, con música de Fernández Caballero y libreto de Miguel Ramos Carrión⁶⁵, de 1877, pasando por el famoso cuadro mímico de *Las Golondrinas* de Usandizaga, y otros que nos señala Emilio Peral, como la fantasía lírica, de Felipe Sassone: *La Canción de Pierrot*, de 1912. Sassone dejaría algún ejemplo más en colaboración con Manuel Penella en *Muñeca de Amor*, e incluso Ruperto Chapí escribió una escena mimada en colaboración con Guillermo Perrín y Miguel de Palacios: *Cuadros Vivos*, de 1902⁶⁶.

“La estilización que se requería para comunicar una historia sin palabras sintonizaba perfectamente con el gusto anti-realista de los poetas simbolistas y de otros representantes del arte durante la primera parte del siglo”⁶⁷. De la colaboración entre María Lejárraga y Joaquín Turina, además de *Navidad*, surgieron otras dos obras: *La doncella de las dos caras* y *Jardín de Oriente*, la ópera que comenzó en 1915 y que posee una pantomima. Además, la versión original de *El amor brujo* de Manuel de Falla de 1915, también obra de Mará Lejárraga⁶⁸, escrita en un acto con baile y dos canciones, contiene una pantomima propiamente dicha y se aproxima al género en el resto de la obra, por su concepción como danza de carácter argumental.

Unido al mundo de la pantomima encontramos las sombras chinescas, que aprovecharon las innovaciones a nivel de iluminación. A partir de este género se gestó una obra hoy desaparecida, con música de María Rodrigo y libreto de María Lejárraga: *La linterna mágica*⁶⁹.

Dentro del género encontramos manifestaciones muy dispares, condicionadas en buena medida por la formación y el credo estético de los autores que lo cultivaron. Así al hablar de las características de la pantomima musical en España, tenemos que hablar de las características musicales de los tres autores sobre los que se basa nuestro estudio. Manuel de Falla, el mayor de ellos, estudió con Felipe Pedrell antes de residir durante siete años en París de 1907 a 1914, año en el que regresa a España al comenzar la Primera Guerra Mundial. Durante esos años en la capital parisina trató directamente con muchos compositores de la época, entre ellos Ravel y Debussy y más tarde con Stravinsky, del que conocía su obra. Y es innegable la influencia de la música francesa en sus obras, en algunas con mayor evidencia que en otras, pero también es cierto que

⁶⁴ “Citado en” CHECA PUERTA, Julio Enrique. “Gregorio Martínez Sierra y el cine: de Madrid a Hollywood”. *Anales de la literatura española contemporánea*, Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos, vol. 27, nº 1, 2002, p. 49.

⁶⁵ PERAL VEGA, Emilio: *De un teatro...*, p. 99.

⁶⁶ *Ibid.*..., p. 102.

⁶⁷ JONES, Joseph R.: “*María Lejárraga...*”, p. 67.

⁶⁸ *Ibid.*..., p. 70.

⁶⁹ *Ibid.*..., p. 71.

posee un estilo propio, cimentado en sus años de estudio en España y de las influencias de Pedrell fundamentalmente.

En el caso de Joaquín Turina, después de estudiar piano en Sevilla y Madrid, acudió a clases de composición en la Schola Cantorum con Vincent d'Indy de 1906 a 1913 y recibió consejos de Isaac Albéniz, que según cuenta fueron fundamentales en su manera de componer⁷⁰. “Su música, brillante y colorista, a veces poética e intimista, amalgamó de manera equilibrada varios idiomas, técnicas y marcos formales: los procedimientos cíclicos, las formas musicales clásico-románticas, las sonoridades y los giros flamencos y las danzas españolas”⁷¹.

La formación musical de Pablo Luna, el tercer compositor del que hablaremos, transcurrió entre Zaragoza y Madrid y su estilo está muy influenciado por el género que más ejerció, la zarzuela y la opereta. De una escritura muy lírica y con un gran oficio, conocía perfectamente las innovaciones armónicas provenientes del extranjero e hizo uso de ellas también en sus obras como veremos posteriormente.

Según Yvan Nommick, en su forma de composición, “tanto Falla como Turina, recurren muy pocas veces a la cita textual en los elementos populares y folclóricos, al igual que Debussy, y crean un folclore reinventado que incorporan a su propio lenguaje”⁷². Este es uno de los elementos que veremos más controversia ha causado entre los estudiosos del artista gaditano.

⁷⁰ <http://www.joaquinturina.com>. Consulta el 6 de junio de 2016.

⁷¹ NOMMICK, Yvan: “*La Edad de Plata...*”, p. 429.

⁷² *Íbid...*, p. 429.

4. *El sapo enamorado*: pantomima de Tomás Borrás y música de Pablo Luna

El sapo enamorado, obra de Tomás Borrás con música de Pablo Luna, se estrenó en el Teatro Eslava de Madrid, el 2 de diciembre de 1916, con escenografía de José Zamora y dirección musical de Joaquín Turina⁷³. En cuanto a la escenografía: “se utilizaron el blanco y negro, colores típicos del clown y por supuesto del cine mudo”⁷⁴. A los decorados de Zamora, se unió un cuerpo de baile dirigido por María Ros⁷⁵. Fue la primera pantomima que se estrenó, de las cinco que había programado el Teatro de Arte para la primera temporada, por la compañía de Martínez Sierra. Escrita por Borrás, que era un escritor importante de la época, la obra tuvo muy buena acogida⁷⁶, viendo rasgos que nos llevan a García Lorca y su *Maleficio de la mariposa*, con el tema del amor imposible, al igual que el amor del sapo por la bella⁷⁷, y similitudes con otra obra de Lorca, el *Amor de don Perlimplín*.

Pablo Luna, destacado compositor de zarzuelas y operetas, además de excelente director de orquesta (dirigió el estreno en Madrid en 1914 de *La vida breve* de Manuel de Falla), escribió una música que refleja perfectamente el carácter de ensueño, infantil, “alejada por completo de los cánones naturalistas”⁷⁸ que refleja el texto de Borrás. Con un lenguaje sencillo, utiliza una combinación de música modal y tonal, destacando el empleo de los modos eólico, dórico y mixolidio. Utiliza elementos melódicos como la escala por tonos, para enmarcar el tema del sapo, o el intervalo de 5 aumentada en la invocación del genio. La armonía en general es sencilla, pero también hace uso de pedales o acordes alterados para crear tensión, aunque no es tan osada como en Falla, ni tan rica y variada como en Turina. La instrumentación es clásica y el tratamiento instrumental también, sin grandes innovaciones. A destacar un trío de trompetas en la escena VI, que imita una fanfarria, cuando el sapo vuelve vencedor de la guerra.

La obra tuvo un estreno exitoso, como nos cuenta la crónica del diario *Mundo gráfico*⁷⁹: “el éxito alcanzado ha sido franco, sincero, efectivo...ha correspondido por igual al libretista, al músico, al escenógrafo, al cuerpo de baile, a los actores intérpretes de la obra e incluso muy importantemente al Sr. Martínez Sierra, como director artístico y técnico”. Esta alusión a Martínez Sierra, asignaba entre líneas a María Lejárrega la autoría del libreto, aunque no llegaba a citarla. En dos semanas se representó 27 veces y escribieron sobre ella los más destacados críticos del momento⁸⁰.

El sapo enamorado posee algunos ingredientes que hacen de ella una obra especial. En primer lugar describe un amor imposible, mediante un personaje que nos llega a conmocionar. A pesar de su aspecto repelente y de la música que utiliza Luna que enfatiza su desagradable aspecto físico, el Sapo es un personaje que crea simpatía en la audiencia. Es infatigable en sus deseos de agrandar a la Bella y es capaz de recurrir a los más disparatados argumentos, con tal de que la Bella le ame. La música de Pablo Luna aporta ese carácter dulce, sutil de la Bella, con melodías líricas, muy del estilo de aria de

⁷³ PERAL VEGA, Emilio. *De un teatro...*, p. 78.

⁷⁴ *Ibid...*, p. 79.

⁷⁵ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria. “Una visión de conjunto...”, p 200.

⁷⁶ Crítica de Alberto Marín Alcalde, en el diario *La Acción*, el 3 de diciembre de 1916, calificando la obra de modelo de pantomima.

⁷⁷ PERAL, Emilio. *De un teatro...*p. 79.

⁷⁸ *Ibid...*, p. 78.

⁷⁹ Crítica del *Mundo gráfico*, nº 268, 13-2-1916.

⁸⁰ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria. “Una visión de conjunto...”, p 200.

zarzuela, que contrasta con el carácter áspero, deforme del Sapo que imprime a la música con la que lo asocia, utilizando el registro medio-grave y el trémolo, lo que crea expectación y tensión en el personaje.

Vamos a realizar un análisis de la obra a través de los personajes que aparecen en ella y los motivos más destacados. Los dividiremos en: motivos principales, secundarios, temas de ambiente, que le sirven al compositor para acompañar la escena de la pantomima, y motivos cinéticos. Cuando repite los motivos, utiliza diferentes recursos: en algunas ocasiones repite literalmente el motivo, en otras cambia la tonalidad en la que aparecen y en otras sufre alguna variación, o bien a nivel instrumental o rítmico o también en alguna ocasión con otra armonía. En algún caso utiliza el mismo motivo para describir otro personaje o para describir una situación diferente al original.

En la introducción instrumental del Preludio, aparecen algunos de los motivos más destacados de la obra: el tema de la Serenata en modo eólico en Fa #, le sirve para comenzar la obra con un carácter grandioso. A él le va a seguir el tema del Sapo con su descenso característico y aunque no posee la escala por tonos se puede vislumbrar su línea melódica por la que destaca.

En el prólogo que antecede a la escena I aparece un motivo que proviene del tema de la Serenata del prelude:



No es idéntico pero tiene ese aire relajado, de canción, que le sirve para introducir el siguiente motivo del prólogo, que recuerda a algunos que veremos posteriormente:



Una última intervención del motivo del Sapo del prelude actúa de enlace con la escena I donde se inicia la acción.

Temas principales:

- Tema del Sapo:

Aparece en la Escena I, nada más comenzar la acción de la pantomima en Mi y reaparece en la escena IV con la misma instrumentación en Fa. Es un motivo en el que destaca la escala de tonos enteros descendente y ascendente formando un intervalo de 5ª aumentada. Está instrumentado con el fagot y una pedal de tónica (Mi) en el timbal, lo que le da un carácter oscuro, misterioso, como corresponde al personaje que está describiendo la pantomima, personaje sombrío, oscuro, con malas intenciones (ejemplo 1).



Ejemplo 1, escena I, c. 2.

En la escena III, vuelve a mostrar el motivo en Ob, Cl, y Vls, con acentos, sobre la base de un tremolo en la pedal de tónica de Fa en Vc, Cb, timbal y piano. Esto refuerza su carácter dramático, con las Trpas y Fg respondiendo con una llamada, tipo fanfarria, y en tempo allegro, emulando el pensamiento del Sapo al saber que el adolescente ama a la Bella y que ella le corresponde. “Todo está perdido”, piensa él (ejemplo 2).



Ejemplo 2. Escena III, c. 1.

En la escena IV el tema sufre una variación con un tempo y rítmica diferentes y otra instrumentación, con el tema en la trompa, imitando una canción de serenata, para atraer la atención de la Bella (ejemplo 3).



Ejemplo 3, escena IV, c. 76

Bella y su amiga acorralan al sapo para que se marche y les deje tranquilas después de ofrecerles las joyas, pero el sapo se resiste y aparece de nuevo su tema, esta vez en Fl, Cl y lira, llegando a completar la escala por tonos completa (ejemplo 4).



Ejemplo 4, escena IV, c. 174.

En la escena VII el sapo desesperado por no conseguir sus propósitos se lanza por la fuerza para conseguir a la Bella y hay un forcejeo entre ellos. El tema del Sapo aparece en este momento al igual que en el ejemplo 2, con mucha energía, violento incluso.

En la escena VIII el tema de la variación del Sapo, se vuelve a mostrar literalmente para llevar a cabo el último plan ideado por el genio que consiste en tratar de despreciar a la Bella, ignorándola y haciendo que el sapo se fije en su amiga, para intentar poner celosa a la Bella y captar su atención.

En la escena final el motivo aparece algo variado. El genio muestra su triunfo sabiendo que no podía fallar. Al despreciar a la Bella consigue al fin que le haga caso. El motivo se presenta ahora en *pianissimo* en Vla, Vc y Cb al unísono (ejemplo 5) y aparece enlazado con el tema de los Gnomos que describiremos posteriormente. Posee por tanto un carácter diferente al que tenía en su origen.



Ejemplo 5. Escena final, c. 1.

- Tema de la “Bella”:

El tema de la Bella es presentado inmediatamente después del Sapo y tiene un carácter *dolce, cantabile*, como describiendo la belleza de la protagonista. Está instrumentado en los vientos, con una pedal de la V de Lab en la Trpa y con el tema en la Fl, con una armonía muy sencilla destacando un II grado con 7ª (influencia impresionista). El texto habla de la dulzura de sus gestos y su elegancia, efecto que transmite la música delicada (ejemplo 6). En la segunda frase hay un acorde de VII con 7ª con el 5º rebajado (c. 25, influencia impresionista). En la escena IV vuelve a reaparecer literalmente el motivo cuando el Sapo le ofrece sus riquezas a la Bella.



Ejemplo 6. Escena I, c. 23.

La melodía de la Bella muestra una variación en su próxima aparición. Se muestra ahora en modo eólico en La, en las Fls, con un acompañamiento en Do M en el Fg, que representa al Sapo. Se trata de un diálogo entre el Sapo y la Bella y esta dualidad discrepante tiene relación con el texto: un diálogo enfrentado del Sapo y la Bella en la que ella le rechaza (ejemplo 7).



Ejemplo 7. Escena III, c. 83.

En la escena VII el tema está presentado en Re b M en el piano y actúa como un tema de ambiente. Se nos presenta al Sapo ante la Bella y su amiga, como vencedor en la batalla y se muestra con sus ejércitos como un gran general. Las dos amigas entablan entonces un diálogo sobre quién será ese famoso personaje y el motivo aparece de fondo.

En la escena VIII, cuando el Sapo capta la atención de la amiga, aparece el motivo en la cuerda. Tiene una función más bien de ambiente, siguiendo el diálogo de ambos y la recriminación de la Bella hacia su amiga.

Temas secundarios:

- Tema de la Serenata:

En la escena II aparece un motivo por 3as en los vientos y el piano, con la lira, que actúa como introducción al tema de la Serenata (ejemplo 8). A su primera intervención en Fa# le sigue otra en Sol e intercalado un arpeggio del piano que simula el movimiento del Sapo al esconderse para que no le vea el Adolescente. Suena como una caja de música y enlaza con el tema de la Serenata.



Ejemplo 8. Escena II, c. 1.

El motivo de la serenata en Vc y Vla en cantábile, imita la voz del Adolescente que canta a su amada con una melodía muy sencilla y con un acompañamiento armónico muy básico (ejemplo 9).



Ejemplo 9. Escena II, c. 19.

Una nueva intervención en el c. 67 con la melodía en Cls y acompañamiento en *pizz* de cuerdas, muestra mayor pasión del motivo ahora en La M y con una variación al final con una especie de melisma (ejemplo 10), imitando la voz del cantaor gitano.



Ejemplo 10. Escena II, c. 67.

De nuevo en el compás 105 de la escena II el motivo se muestra, esta vez con Vc y Vla con sordina, parafraseando la intimidad del momento en el que el Adolescente sólo tiene palabras de admiración hacia la Bella y le declara su amor.

En la escena IV, el sapo retoma la canción de la Serenata: el tema (en Cls y Fg) suena extraño a la Bella, de una manera bronca, ya que la armonía aparece desplazada (ejemplo 11).



Ejemplo 11. Escena IV, c. 104.

En la escena VII, el motivo de la Serenata, asociado al Adolescente, vuelve a sonar con la aparición del personaje que acude al oír la llamada de auxilio de la Bella. La amiga le explica que ha sido un error, pero él insiste en que quiere hablar a solas con el Sapo y las dos amigas desaparecen de la escena. Se trata de una repetición del motivo de la Serenata, con un desarrollo en los vientos que sirve de tema de ambiente en la escena.

En la escena final, el tema de la Serenata vuelve a mostrarse con un carácter trágico, por el dolor que siente el Adolescente al enterarse de que la Bella lo ha abandonado por el Sapo. Los acentos en Vc y Cb en síncope acentúan el carácter dramático de la escena (ejemplo 12).



Ejemplo 12. Escena final, c 56.

- Tema del “Genio del agua”:

El personaje del Genio aparece en la obra como consejero del Sapo, prestando sus conocimientos cuando este le necesita. Es su salvación y el que consigue lo que parecía imposible, que finalmente la Bella se enamore del Sapo.

Para describir este tema el compositor utiliza tres motivos: uno de “invocación” al genio, otro de “aparición” del genio y otro del motivo del genio propiamente. Analicemos el primero de ellos:

“La invocación al Genio” está expuesto por primera vez en la escena III y posee un carácter “mágico” de expectación. Sobre un acorde de tónica en Reb, con 5ª aumentada y cromatismos (que ya vimos anteriormente) y con tremolos en *pp* en Vls, nos muestra el motivo en Trpas y Fg, con un timbre oscuro, como implorando un milagro, una aparición sorprendente (ejemplo 13).



Ejemplo 13. escena III, c. 166.

A continuación se representa la “aparición del Genio” con un cambio en el tempo (*vivace*) y en *ff*. Posee un carácter grandioso reforzado por acentos en *ff* aumentando la sensación de grandeza. Además dibuja en el bajo la cadencia andaluza, típica flamenca y resuelve en el tema del Sapo (por tonos enteros). Es un pasaje grandioso, como corresponde a la aparición de un personaje importante (ejemplo 14).



Ejemplo 14. Escena III, c. 178.

En el tema del “Genio” propiamente dicho, representado en el Vc y acompañado de una base armónica en vientos maderas, se combina el modo dórico en Sib, con el modo eólico en Fa (ejemplo 15).



Ejemplo 15. Escena III, c. 197.

En la escena V el Genio vuelve a aparecer de nuevo con los tres temas. En esta segunda aparición, le recomienda que se compre un ejército con el dinero que le dio para intentar impactar a la Bella por su poderío, pero de nuevo vuelve a fracasar en su intento.

En la escena VIII se muestra por tercera vez el Genio reclamado por el Sapo. Ni la vanidad ni la fuerza han conseguido conquistarla y sólo desea la muerte. En esta ocasión sólo aparece el motivo de la invocación del genio.

- Tema de los Gnomos:

Se muestra en la escena III, compás 222 en las Fls, acompañado de piano y Fg (descenso de 4^a). Posee un carácter jovial de baile. Los Gnomos le ofrecen los tesoros, de ahí el carácter festivo (ejemplo 16).



Ejemplo 16. Escena III, c. 222

En el c. 303 de la escena III, se repite el tema literalmente. Aquí el Sapo le agradece al Genio los tesoros que le ha ofrecido y le dice que será su siervo para siempre.

En la escena final, el motivo se muestra asociado a un mercader que intenta comprarle las joyas al Sapo por medio de la amiga de la Bella. Se trata de una repetición literal del motivo, pero asociado a otro personaje. Al aplicar la melodía (o leitmotiv) a un personaje diferente, consigue crear una expectación. El mercader sería en realidad una especie de diablo, como en el personaje de *La historia del soldado* de Stravinsky, y le obliga a vender su alma al diablo, en este caso desprenderse de las joyas, con el fin de conseguir el amor de Bella.

- **Tema del ejército:**

En la escena VI suena una fanfarria de trompetas, imitando la entrada de un ejército. Posee un carácter brillante, escrito en Do M, con las trompetas por terceras y en *forte*. Es un pasaje triunfal, de esplendor (ejemplo 17).



Ejemplo 17. Escena VI, c. 57.

- **Baile de las esclavas:**

Una vez concluida la entrada del ejército y con el Sapo como general victorioso, le brindan un baile de las esclavas al Sapo para mostrar su grandeza. Se trata de una danza típica de ballet, ligera, con la melodía en Cls, Fl y Ob (ejemplo 18).



Ejemplo 18. Escena VI, c. 119.

Posee una segunda melodía en Fa, también muy sencilla (ejemplo 19).



Ejemplo 19. Escena VI, c. 137.

Y una tercera melodía que alterna parte solista del piano con la respuesta del *tutti*, imitando el solo de alguna bailarina y la respuesta del cuerpo de baile (ejemplo 20).



Ejemplo 20. Escena VI, c. 177.

- **Baile de la Bella:**

La Bella en la escena VIII intenta convencer al Sapo de que ella es más hermosa que su amiga y baila para el Sapo un vals (ejemplo 21).



Ejemplo 21. Escena VIII, c. 109.

Y el baile tiene una segunda frase que recuerda al tema de la Bella en su inicio (ejemplo 22):



Ejemplo 22. Escena VIII, c. 137.

En la escena final, el vals vuelve a sonar en La M cuando el Sapo y la Bella están dentro de la casa.

Temas de ambiente:

- **Tema de escena campestre:**

Se trata de un motivo que repite la célula inicial, modificando la armonía (recurso impresionista), y que describe una escena de baile de la Bella. Su primera aparición será en la escena III cuando la Bella se dispone a bailar y vuelve a repetirse en la escena IV cuando la Bella y su amiga bailan y hablan del valor de las cosas, mientras la Bella y el Adolescente se envían besos. Por lo tanto será un motivo que utilizará el compositor en diversas situaciones (ejemplo 23).



Ejemplo 23. Escena III, c. 67.

- **Tema: diálogo entre el Sapo y el Genio:**

El motivo se muestra en modo mixolidio en Sib y se trata de una inversión del motivo del Sapo en sus primeras notas. Está instrumentado de un modo muy original con el motivo en Vc acompañado de unas armonías en Fls y Fg, con un carácter liviano, dulce, como corresponde a la descripción que el Sapo realiza de la Bella al Genio comparándola con una estrella, además de hablar de sus bondades y realizar una descripción muy sutil (ejemplo 24).



Ejemplo 24. Escena III, c. 205.

- **Tema: diálogo entre el Sapo, la Bella y su amiga**

En la escena IV la Bella y su amiga recriminan al Sapo que las persiga y acose, acorralándolo. Esto se refleja en un tema con *tempo allegro*, acorde con la acción, que posee mucho movimiento y posee un ritmo armónico estable lo que hace que la acción se fije en el ritmo, ligero (ejemplo 25).



Ejemplo 25. Escena IV, c. 139.

El mismo motivo se va a repetir literalmente en la escena VI, cuando la Bella y su amiga discuten porque ha intentado quitarle al pretendiente y la amiga le recrimina que ella había despreciado al Sapo desde el principio y que ni siquiera así consiente que ella le haga caso.

En la escena VII vuelve a mostrarse el motivo, un semitono más alto, en Si M, cuando el Sapo y el Adolescente se quedan solos para hablar y el Adolescente le dice al Sapo que no aparezca más por allí.

- **Tema cinético:**

Se trata de un motivo ligero de ascenso y descenso que imita el movimiento del salto del Sapo. Duda el Sapo si esconderse o no por si es descubierto por la Bella (ejemplo 26). En la escena IV vuelve a retomarse el motivo de forma literal. Aquí, el Sapo le ofrece las joyas a la Bella, pero ella no le hace caso y desprecia todas sus riquezas.



Ejemplo 26. Escena I, c. 42.

Un poco más adelante hay un *rallentando* que imita el miedo, las dudas que tiene el sapo a ser descubierto (ejemplo 27).



Ejemplo 27. Escena I, c: 46-49.

En la escena VIII, el motivo reaparece cuando el Sapo está ofreciéndole a la amiga de la Bella las joyas para intentar que la Bella se ponga celosa. También aquí cambia la situación en la que aparecía al principio y está asociado a una nueva escena en la pantomima.

4.1. Relación música-texto en *El sapo enamorado*

Al analizar la relación entre la parte musical y la literaria de *El sapo enamorado*, no podríamos hablar de una transposición de un texto a otro, ya que ambas están compuestas al mismo tiempo y no parten de una obra previa, como es el caso de *El corregidor y la molinera*.

Si realizamos un planteamiento similar al que lleva a cabo Juan Miguel González Martínez⁸¹ en cuanto a la convergencia de formas musicales y literarias en una obra, vemos que en *El sapo enamorado* podíamos hallar algunas de estas similitudes formales. Además a ello se uniría la parte visual que supone la acción mímica. A pesar de que es difícil hallar una forma musical como la concebimos en una obra musical para aplicarla exactamente a un texto narrativo, sí que apreciamos algunas características musicales que se pueden extrapolar a la parte literaria y que comparten ambas disciplinas.

En primer lugar apreciamos cómo se ha dejado a la parte musical el rol de la presentación, de la introducción. Esto tiene mucho sentido al tratarse de una obra mímica, ya que la música es capaz de situar a la audiencia en un ambiente sin la necesidad de la palabra, mediante la presentación de tres de los motivos que aparecerán posteriormente y que tendrán un peso estructural; y pese a que para el receptor son desconocidos, van a tener un efecto de presentación que surtirá un efecto inconsciente en el receptor cuando vuelva a escucharlos posteriormente y los asociará rápidamente con la introducción, puesto que la atención estará focalizada exclusivamente en la música.

A pesar de la dificultad de encuadrar la obra en una forma concreta, podríamos ver rasgos en la macroforma que nos recordaría a la forma tripartita que es utilizada en muchas formas musicales, como el lied, la sonata, etc., en cuanto a que existe una primera sección en la que es presentado el material temático, una sección central en la que pueden aparecer elementos nuevos y se desarrollan los expuestos previamente, y hay una sección tercera en la que se repite en parte material del inicio y sobre todo tiene un carácter de resolución. Evidentemente este planteamiento posee muchos condicionantes, el primero de ellos es que armónicamente no existe como tal en la reelaboración un material en la tónica, como ocurriría en la forma sonata, pero sí que

⁸¹ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. “Resultado creativo de la convergencia estructural entre las formas musicales y literarias”. *Imafronte*, n° 18, 2006, pp. 19-27.

existe una vuelta a algunos elementos temáticos que habían sido excluidos en el desarrollo y hay una resolución tanto musical como literaria.

Si tomamos como introducción el preludio y el prólogo, iniciaríamos la exposición o primera sección con las escenas I y II, en las que aparecen los dos temas principales, el del Sapo y la Bella además del tema de la serenata, que hemos visto que posee un gran protagonismo, y donde el motivo cinético del salto serviría de nexo de unión de ambos temas. En esta sección primera, en la escena II, habría una pequeña introducción en este caso literaria. En las escenas III, IV, V, VI y VII tendríamos el desarrollo o sección central de la obra. En ella se va a desarrollar la acción, una vez han sido presentados los personajes tanto musical como literariamente en la sección anterior. Dentro de ella va a destacar el tema del genio y sus motivos asociados, que aparecerán como un tema nuevo del desarrollo, y que posee una forma que nos recuerda a un rondó, en cuanto a la aparición del tema del genio en tres ocasiones e intercalados en él aparecerán motivos diferentes, entre ellos el del Sapo, la Bella y la serenata de la exposición. La tercera sección o reelaboración (o reexposición) la hallamos en la escena VIII, donde se resuelve la acción y vuelven a aparecer los motivos principales de la primer parte y en la cual aparece una variación del tema de la Bella en forma de vals. Añadido a esta tercera sección hallaríamos la coda en la escena final, donde vuelve a aparecer los temas del preludio de la introducción y se culmina el tema del amor imposible del sapo.

Nos hallamos ante una obra, al igual que ocurrirá con *Navidad y El corregidor y la molinera*, donde hay un “discurso heterosemiótico músico-verbal-visual”⁸², entendiendo la heterosemiosis como el “estudio de aquellas manifestaciones semiósicas que integran registros semióticos heterogéneos”⁸³. González Martínez habla del marco isotópico que se crea mediante las acciones de embrague/desembrague instaurado mediante unas coordenadas de referencia (tonalidad, ritmo, etc.), y sobre ellas se producirán una serie de alteraciones que serán rupturas de las expectativas del marco isotópico de referencia. Esas variaciones del espacio isotópico o disyunciones heterotópicas, dan lugar a un nuevo proceso de embrague/desembrague y crean nuevas coordenadas de referencia⁸⁴. Entre estas disyunciones hallamos la modulación, el cambio rítmico, variaciones,...

La tonalidad se puede entender como un elemento isotópico, y así vemos como en los personajes principales del Sapo y la Bella, cada uno aparece en una tonalidad diferente, creando varias isotopías dentro del discurso,⁸⁵ además distingue el motivo de la Bella, apareciendo fundamentalmente en Lab M al del Sapo, que va generalmente asociado a una escala de tonos enteros en Mi o en Fa⁸⁶, lo que ayuda a diferenciar los dos niveles isotópicos⁸⁷.

Destaca especialmente la utilización del leitmotiv para asociar a los personajes principales o secundarios a un motivo musical, que le ayudan a caracterizar a los personajes, no sólo físicamente sino emocionalmente. Como dice en su texto González Martínez, citando a Frits Noske:

En general, lo más normal es que cada personaje cuente con una imagen musical definitoria, que permanece reconocible durante todo el drama. De esta manera no sólo se caracteriza al personaje en

⁸² GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. “La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico-literario”. *Imafronte*, nº 12-13, 1998, p. 151.

⁸³ *Ibid.*..., p. 151.

⁸⁴ *Ibid.*..., p. 152.

⁸⁵ *Ibid.*..., p. 153.

⁸⁶ Según González Martínez el uso de la escala de tonos enteros puede referir al “Hace mucho tiempo, en un país lejano...” del discurso verbal. *Ibid.*..., p. 154.

⁸⁷ Juan Miguel González, citando a Greimas, habla de isotopía compleja, refiriéndose a esta situación con varios planos isotópicos. *Ibid.*..., p. 153.

cuestión, sino que se le puede hacer participar en la acción sin necesidad de traerlo a escena. El motivo que lo representa sirve para hacer una referencia implícita, o por lo menos no verbalmente explícita. Al mismo tiempo puede seguirse, a través de los cambios producidos en esas imágenes sonoras, la respuesta emocional de los distintos personajes frente a la acción dramática⁸⁸.

En los personajes principales de la obra, la Bella aparece siempre asociada a un motivo *dolce*, melódico, en el que la melodía siempre posee un protagonismo y el acompañamiento deja escuchar su carácter *espressivo* y con una armonía muy sencilla, dejando lucir su belleza al igual que la descripción del libreto. El personaje del Sapo por el contrario, viene definido por una escala de tonos enteros, en el registro medio-grave y acompañado habitualmente con una pedal en trémolo, lo que le da un aire oscuro, misterioso, acorde con la personalidad tenebrosa que el texto le imprime. Además el compositor juega con el recurso de las variaciones melódicas, armónicas o rítmicas para ilustrar cada nueva aparición. En este sentido es destacable como crea tensión con la tonalidad en la que aparece por ejemplo el tema del Sapo: en la primera sección el motivo de tonos enteros con el que lo asocia se halla en Mi, pero en la sección central o desarrollo modula a Fa, para mostrar su enfado por la repulsa de la Bella. Además una característica que crea expectación en la utilización del *leitmotiv* es el presentarlo en una situación diferente a la habitual, como ocurre por ejemplo con el tema del salto del Sapo en la escena VIII en la que cambia el carácter con el que lo asociaba anteriormente, pasando de ser un movimiento cinético del Sapo en el que se escondía, a representarlo como agasajador de joyas a la amiga de la Bella. Algo similar nos indica González Martínez cuando un leitmotiv es aplicado a un personaje diferente al esperado, “como una evolución del personaje hacia las características del otro (el verdadero dueño del tema), una suplantación, un intento de aparentar lo que no se es, etc.”⁸⁹, y así sucede cuando el Sapo en el cuadro IV canta la serenata, que es el leitmotiv asociado generalmente al Adolescente, intentando apropiarse de su carácter dulce y galante.

Otro de los recursos de que dispone el compositor para acompañar el texto es la dinámica. Con ella crea ambientes diferentes utilizando el mismo motivo (por ejemplo con el tema de la serenata), y así le sirve tanto para acompañar el amor del Adolescente, con un carácter *cantabile*, sensible, en *piano*, acorde con sus palabras, como para introducir la obra en el preludio, en *forte*, con un carácter totalmente diferente.

En cuanto al ritmo, como “elemento organizador y estructurador del discurso”⁹⁰, es utilizado de muy diferentes modos. Uno de ellos suele ser para detener el ritmo del discurso narrativo, como por ejemplo en la aparición del genio, como modo de llamar la atención del espectador. Le interesa realzar la parte visual y escenográfica del discurso del genio, para ello desarrolla la parte musical, deteniendo la acción, utilizando para ello variaciones sobre el tema, incorporando codas extensas, añadiendo motivos basados en él...

Por lo tanto vemos cómo Luna aprovecha perfectamente los recursos compositivos de que dispone, el uso de escalas modales, de tonos enteros, registros extremos, dinámicas, para crear tensión o detener el ritmo escénico mediante la música, para captar la esencia del texto y adaptar la parte musical a las necesidades escénicas. Luna y Borrás consiguen captar de un modo sencillo la naturaleza ficticia del libreto, con cierto aire infantil, aunando recursos musicales simples pero bien organizados, con una escritura y un discurso literario muy imaginativos.

⁸⁸ Íbid..., p. 156.

⁸⁹ Íbid..., p. 155.

⁹⁰ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. “Resultado creativo...”, p. 23.

5. *Navidad: Milagro en un acto y tres cuadros de María Lejárraga, con música de Joaquín Turina*

Navidad, milagro en un acto y tres cuadros de María Lejárraga y música de Joaquín Turina, op. 16 de su catálogo, fue estrenada el día 21 de diciembre de 1916 en el Teatro Eslava de Madrid y tuvo una buena acogida, por parte de prensa y público. Desde el día del estreno hasta el día 25 de enero de 1917, se ofrecieron 57 representaciones⁹¹ y en las navidades de 1917 y principios de 1918 se volvió a llevar a escena un buen número de veces. La obra volvió a escucharse en Buenos Aires posteriormente⁹².

Matilde Muñoz comentaba lo siguiente⁹³: “Nos ofreció un cuadro hermosamente concebido y bellamente llevado a la escena; una fantasía mística que él denomina milagro y que es una ampliación de los *miracles* que se representan en Valencia todavía en los altares públicos durante las fiestas de San Vicente Ferrer”.

Según María Lejárraga⁹⁴:

[...] el germen argumental de esta obra lo hallamos, [ella y su marido], en un pequeño cuadro, expuesto en una de las salas del Museo Municipal de Colonia, allá por el año de 1906. Se trata de un primitivo alemán, anónimo, en el que aparece la Virgen, con el niño en brazos, paseando por la solitaria nave de una catedral en actitud de profunda meditación.

La partitura estuvo dada por desaparecida hasta el 11 de julio de 1985, en la que durante un nuevo rastreo en los archivos de la SGAE se encontró el original⁹⁵. La obra, al igual que las otras dos pantomimas que analizamos, está escrita para 14 instrumentistas, que era la plantilla que podía acoger el Teatro Eslava de Madrid: “Me lanzo a dirigir la orquestilla de este teatro, dice Turina. Martínez Sierra es el director y primera actriz Catalina Bárcena. La orquestilla (formada por músicos procedentes de la Orquesta Filarmónica), se compone de dos violines, viola, violonchelo, contrabajo, piano, flauta, oboe, dos clarinetes, fagot, dos trompas y percusión”⁹⁶. Según señala Alfredo Morán⁹⁷, en el diario de Turina existe una reseña de una versión reducida, que concluyó en diciembre de 1939 desaparecida actualmente, y también están desaparecidas dos revisiones con mayor instrumentación de los años 1941 y 1942⁹⁸.

Vamos a realizar un análisis de la obra de Joaquín Turina en la que examinaremos los temas musicales principales, más los efectos onomatopéyicos que aparecen y la transformación de estos motivos a lo largo de la obra, relacionándolos con el texto de la pantomima. Además al igual que hicimos con *El sapo enamorado* y posteriormente haremos con *El corregidor y la molinera*, realizaremos un estudio sobre las relaciones-texto-música, utilizando como referencia los trabajos de Juan Miguel González Martínez.

Existe una diferencia considerable en el tratamiento de la música en Turina en

⁹¹ SAGARDÍA, Ángel. *Rumbo*, enero de 1949.

⁹² MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través...*, p. 215.

⁹³ MUÑOZ, Matilde. *El imparcial*. “Navidad”. Madrid, 21 de diciembre de 1916, p. 1.

⁹⁴ MORÁN, Alfredo: *Joaquín Turina a través...*, p. 211.

⁹⁵ JONES, Joseph R. “María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974), libretista y letrista”. Logroño, *Berceo*, nº 147, 2004, p. 25.

⁹⁶ MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través...*, p. 212.

⁹⁷ MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina, catálogos de compositores españoles*. Madrid, SGAE, 1993.

⁹⁸ MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través...*, p. 81.

esta obra, con respecto a las otras dos obras que forman este trío de pantomimas. En el caso de *Navidad*, se trata de música incidental en muchos momentos de la obra; la acción es mucho más estática, más plástica que en los otros dos casos, donde la acción no tiene descanso. Aquí la música describe en muchas ocasiones un cuadro estático y se convierte en la verdadera protagonista. En el cuadro III, sin embargo, se produce una transformación ya que la parte declamada cobrará protagonismo y la música sólo servirá de pequeña introducción y de epílogo al texto.

Formalmente la obra es muy innovadora: durante el cuadro I y II, la música, a pesar de que toma mayor protagonismo sobre la acción de la pantomima, está en una relación directa con la escena; sin embargo estos dos cuadros preparan el desenlace de la obra, que se producirá en el cuadro III, cuando el texto cobrará el protagonismo con ausencia de la música, y solamente al final cuando reaparezca, servirá de broche para culminar la obra, para transmitir el “éxtasis” sobrenatural.

La obra comienza con una introducción instrumental antes de que se alce el telón, en la que van a aparecer tres motivos importantes alternando su presentación como en un Rondó.

El primero de ellos (ejemplo 1), consiste en una melodía pastoril en la que destaca el salto de 4ª, muy común en muchos temas populares, que está acompañado de un contrapunto cromático (que reaparecerá posteriormente en otros motivos). La melodía es muy sencilla y la armonía también, presentada en Sol M. Sirve de introducción a la obra en la que se muestra el interior de una catedral gótica en la noche de *Navidad*. Lo que quiere sugerir el compositor es un momento de felicidad, de alegría, y para ello se apoya en una melodía popular, con una línea melódica simple, con un *tempo* animado, con un carácter jovial.



Ejemplo 1. Cuadro I, c. 1.

Cuando se levanta el telón, después de la introducción, se repite el tema, llevándonos mediante una liquidación motivica hacia un nuevo motivo que representa la “Adoración del Niño” (ejemplo 6).

El segundo motivo de la introducción tiene un aire de danza, de subdivisión binaria y una anacrusa de medio compás que se repetirá a lo largo de la danza. En ella destaca un ostinato con un ritmo troqueo con quintas en el bajo, y sobre esa base rítmica la flauta desarrolla una melodía en modo dórico en Sol con aire popular, que describe el ambiente alegre de la Navidad en el que la gente está contenta al acabar la misa del gallo (ejemplo 2). Su parentesco más cercano es el de una pastoral, aunque el ritmo se podría confundir con una giga, sin embargo no posee la figuración continua de corcheas, característica de esta. Por lo tanto el motivo nos remite a las danzas antiguas,

convirtiéndose en un elemento innovador de Turina, anticipándose al Neoclasicismo o Clasicismo moderno, como lo denomina Ruth Piquer⁹⁹.

Esta mirada hacia el pasado se dio con anterioridad a los años veinte, como se está demostrando en recientes investigaciones, a pesar de que los estudiosos han focalizado su interés en la unión de tradición y vanguardia a partir de esa fecha, y esto se reflejó de diversas maneras e incluso en autores que no apostaron por las últimas tendencias de vanguardia.



Ejemplo 2. Cuadro I, c. 11.

Volverá a aparecer este motivo justo antes de levantarse el telón cambiando la instrumentación y la dinámica, pero manteniendo idéntica su duración.

El tercer motivo en modo eólico en Sol, posee un tempo más tranquilo, también sobre una pedal de tónica y una flexión a la mediantes. La melodía en los Cls tiene también un carácter popular (ejemplo 3). Contrasta con el anterior en el carácter, más sereno y relajado.



Ejemplo 3. Cuadro I, c. 37.

Turina muestra este motivo en dos frases, separadas por un acompañamiento imitando a la escritura de una bandurria, ligero y ágil, en el que utiliza la cadencia andaluza (ejemplo 4).



Ejemplo 4. Cuadro I, c. 45.

Después de la segunda frase aparece un motivo de influencia flamenca, en Cls/Vla y Vc, acompañado de un descenso cromático que ya vimos anteriormente (ejemplo 5).

⁹⁹ PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. "El concepto de Clasicismo Moderno: Música, Artes plásticas y Literatura (1915-1936)". María Nagore, Leticia Sánchez y Elena Torres, (eds.). *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Madrid, ICCMU, 2009, pp. 69-84.

Ejemplo 5. Cuadro I, c. 57.

Durante esta introducción, Turina describe mediante la música el sentir de las personas que han asistido a la misa. No tendrán un desarrollo posterior en la obra y por ello aparecen como un todo que le sirve de introducción a la escena. La forma de esta introducción hasta que se levanta el telón es: ABACBA, una especie de Rondó con la excepción de la última aparición de B.

Temas principales:

- **Motivo de la Adoración del Niño:**

Aparece este motivo musical, justo cuando se alza el telón y ha acabado la última aparición del tema de la introducción. Se trata de un motivo en el que el compositor muestra una armonía rica y variada, influencia de la *Schola Cantorum* donde estudió y con un ritmo armónico rápido. La melodía aparece en el modo eólico en Do. Cuando reaparece la 2ª frase en el piano, cambia la armonía (influencia impresionista, como haría por ejemplo Debussy con *L'après-midi d'un faune*). Este motivo transmite mucha tranquilidad, como corresponde al momento de la Adoración.

Ejemplo 6. Cuadro I, c. 99.

Este motivo reaparecerá al comienzo del cuadro III, en Si menor, justo después de que el chiquillo bese al Niño y se escuche su tema. Funcionará como un motivo unificador que dará coherencia a los tres cuadros, y da paso a la parte declamada del cuadro III.

- **Primer villancico:**

Unido al motivo anterior suena un nuevo tema que es un villancico con un carácter festivo y en el que vuelve a insistir en la alternancia I-V (ejemplo 7). Este tema sí va a tener nuevas variantes en diferentes momentos de la obra.

Ejemplo 7. Cuadro I, c. 118.

Antes de una nueva intervención del villancico anterior, inserta un motivo que presenta una hemiolia, típica del flamenco (ejemplo 8) con un carácter mucho más ligero.



Ejemplo 8. Cuadro I, c. 136.

Una nueva exposición del tema del villancico variado, junto con el motivo descendente cromático, va dibujando la escena en la que los acólitos se retiran, reflejándose en la eliminación rítmica progresivamente y la catedral se queda en silencio poco a poco con la retirada de todos los que han participado en la misa (ejemplo 9).



Ejemplo 9. Cuadro I, c. 175.

Cuando la comitiva reanuda el movimiento hacia el final del cuadro I se oye de nuevo el tema del villancico con una nueva variación rítmica y armónica (ejemplo 10).



Ejemplo 10. Cuadro I, c. 307.

Y antes de un nuevo efecto onomatopéyico, el estornudo del sacristán, el motivo anterior aparece en una progresión en *accelerando* que simboliza el efecto de ir a estornudar.

- El tema de la Virgen:

Cuando la catedral se queda vacía, la Virgen que se ha mantenido estática, de repente cobra vida y se levanta. La música refleja el áurea de majestuosidad que proyecta su figura y la adoración de los ángeles. En la tonalidad de Si M, se superponen diferentes métricas, formando una polirritmia organizada mientras las trompas (con pabellón al aire para destacar el motivo) cantan la melodía (ejemplo 11). El arpeggio del piano crea una línea que podría imitar la corona de la Virgen.

Ejemplo 11. Cuadro I, c. 221.

El mismo motivo le servirá al compositor más adelante, todavía en el cuadro I, para reflejar el momento en el que los ángeles juegan con los juguetes.

Inmediatamente a continuación el tema sufre una pequeña transformación, pasando la melodía a la cuerda en octavas, con una armonía completa y simultaneando el modo dórico en Si, con Si M, coincidiendo con el descenso de la Virgen desde el altar. Ese momento se plasma mediante un *ff* en toda la orquesta, como momento de gran emoción (ejemplo 12).

Ejemplo 12. Cuadro I, c. 224.

Este mismo motivo en dórico, pero en Do, lo utilizará también en el cuadro I, cuando San Rafael levanta de nuevo el tapiz y sale toda la comitiva majestuosamente.

El tema de la Virgen es el único del cuadro I que va a aparecer en el cuadro II al final, y le servirá para dar coherencia musical a los dos cuadros. Hay un momento de obscuridad total que nos narra la pantomima, en el que los personajes describen que no ven a la comitiva de la Virgen y en ese momento suena de nuevo el tema de la Virgen en *pp*, anunciando que es visible de nuevo para todos y se hace la luz. En este caso el tema aparece en Fa#M y con él concluye el cuadro II.

Cuando acaba el texto de la obra en el cuadro III, se escucha un solo de violín, con carácter de cadencia y aparece una última exposición del tema de la Virgen, en el registro extremo del violín 1º, alcanzando cromáticamente la nota Si en *pp*, con la que concluye la obra, en Si M, como en éxtasis (ejemplo 13).

Ejemplo 13. Cuadro III, c. 28.

- **Villancico: “Esta noche es Nochebuena”:**

La primera aparición del tema del villancico se produce por medio de la voz, lo que supone una innovación tanto a nivel de instrumentación como desde el punto de vista de la pantomima. Además hay que tener en cuenta que *Navidad* es anterior a *El corregidor y la molinera* de Falla, por lo tanto es la primera vez que la voz se incluye dentro de la escena pantomímica lo que supone una novedad ya que realza el texto; es un efecto más, al igual que ocurrirá con la canción “casadita”, que incluirá Falla (ejemplo 14).

Musical score for 'Esta noche es Nochebuena'. It features a vocal line (Voz) and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and the piano accompaniment is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Es - ta no - che/es no - che - bue - na'. The piano accompaniment starts with a *pp* dynamic marking. The score is numbered 24.

Ejemplo 14. Cuadro II, c. 24.

En su primera aparición el villancico suena en *p*, indicando que se oye desde dentro. Ya en la segunda ocasión, aparece en *ff*, cuando se escucha el grupo de borrachos que pasan junto a la comitiva de la Virgen.

Cuando escuchamos por tercera vez el villancico, cuando ya han pasado los borrachos, el tema se transforma. El Fg es el que canta la melodía y la cuerda hace un contrapunto que suena en el extremo agudo imitando la comitiva celestial. Cambia por lo tanto el carácter, se convierte en más dulce y relajado (ejemplo 15).

Musical score for 'Esta noche es Nochebuena'. It features a vocal line (Voz) and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and the piano accompaniment is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Es - ta no - che/es no - che - bue - na'. The piano accompaniment starts with a *pp* dynamic marking. The score is numbered 78.

Ejemplo 15. Cuadro II, c. 78.

- **Tema del chiquillo:**

En el momento en el que pasan los borrachos cantando, un chiquillo tropieza y cae (efecto onomatopéyico que veremos más adelante), el grupo celestial se detiene y el chiquillo se incorpora. En ese momento Turina introduce un motivo popular muy similar al que utilizará Manuel de Falla en el segundo tema de la Farruca en *El Sombrero de tres picos* y que García Matos reconoce como el “olé”¹⁰⁰ (ejemplo 16). El motivo está escrito en modo eólico en Si y destaca el salto interválico de 4^a al inicio.

Musical score for 'Tema del chiquillo'. It features a vocal line (Voz) and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and the piano accompaniment is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Es - ta no - che/es no - che - bue - na'. The piano accompaniment starts with a *pp* dynamic marking. The score is numbered 112.

Ejemplo 16. Cuadro II, c. 112.

¹⁰⁰ GARCÍA MATOS, Manuel: “Folclore en Falla...”, p. 122.

En su primera aparición el motivo suena en *p*; una vez el chiquillo se une a la comitiva, se volverá a escuchar, esta vez en *f* en toda la orquesta.

Al inicio del cuadro III, el tema del chiquillo se volverá a escuchar en la flauta, que con su sonido tenue y dulce adquirirá un carácter místico, preámbulo del texto del último cuadro, que posee un aire celestial. Es el momento de la Adoración a la Virgen y en el cual, ella se dirige a todos los que allí se han congregado, dando sentido al misterio de la pantomima.

Efectos:

Turina, además de los motivos representativos de la obra, utiliza efectos onomatopéyicos o gestos musicales de carácter descriptivo que le sirven para enfatizar el carácter del texto. A veces son simplemente anecdóticos, como un estornudo, y otras veces reflejan una escena, la obscuridad, etc.

Efecto de nieve:

Al comienzo del cuadro II, la comitiva sale por una calle estrecha. En ese momento está nevando. Turina refleja ese instante con una música en *pp*, y con una célula de 2ª m en Vla y Fg que imita lo estrecho de la calle. Además esta célula va poco a poco acelerando, imitando la caída de la nieve (ejemplo 17). Igualmente un ascenso melódico de 4ª en Cl y más adelante un descenso melódico de 4ª en VI I (ejemplo 18), le servirán para dar coherencia a los temas que va a utilizar en el cuadro II.

En este motivo, no sólo por el texto sino también por el ostinato melódico de 2ª menor de Vla y Fg, podría verse una relación con *Des pas sur la neige* de Claude Debussy¹⁰¹. Resulta chocante el modo en el que ambos describen la caída de la nieve. Turina, utiliza para ello instrumentos con un timbre grave: Vla, Fg y Cl en *pianissimo*, en un registro medio y con un ritmo que comienza lentamente y va acelerando. Debussy utiliza el registro central del piano para la base del ostinato, con un ritmo estable y también con un intervalo de 2ª M y 2ª m en *pianissimo*, y sobre él comienza la melodía en un registro más agudo, como si se tratase de otro instrumento, al igual que Turina, encomendándole la melodía a la flauta

Ejemplo 17. Cuadro II, c. 1.

Ejemplo 18. Cuadro II, c. 15.

¹⁰¹ DEBUSSY, Claude. *Des pas sur la neige*, compuesta en 1909, sexta pieza del libro I de sus *Préludes*.

- **Efecto de fascinación:**

Cuando acaba la primera intervención del tema del chiquillo, él que está en el suelo es ayudado por la Virgen a levantarse. No se lo puede creer y se frota los ojos ante la fascinación del momento (ejemplo 19). La música que entonaba la dulce melodía, de repente cambia de carácter y de dinámica con acentos en *f*, y contrastando una célula entre maderas y cuerda.

Ejemplo 19. Cuadro II, c. 129.

- **Efecto de oscuridad:**

Tras levantarse el chiquillo y volver a caminar la comitiva, se hace la oscuridad total y con ella concluye el cuadro II. Turina refleja este efecto oscuro de un modo novedoso: un *fortissimo* del *tutti* en unísono sobre el Do# (dominante de Fa#, con la que concluye el cuadro) y con una polirritmia que crea un efecto de indefinición para coincidir al final del compás en un ritmo homófono de tresillo de semicorcheas y a través de un *diminuendo* en el que el ritmo se desvanece nos lleva a la última intervención del tema de la Virgen en *pp* con el que concluye el cuadro II (ejemplo 20).

Ejemplo 20. Cuadro II, c. 145.

- **Motivo cinético:**

De repente en el cuadro I al terminar la Adoración y levantarse la Virgen, hay un cambio de escenario y algo va a ocurrir: está a punto de sonar el reloj anunciando la media noche y la música mostrará esa expectación con un cambio brusco de tonalidad. Pasamos de Si M a Sib M y de un crescendo a un súbito *piano*. El motivo nuevo estará acompañado de la línea melódica de la cadencia andaluza en el bajo pero con otra armonización (ejemplo 21). Representa el momento en el que la comitiva con la Virgen y el niño comienzan a caminar. Tiene un carácter de ritmo regular, como marcando los pasos, de ahí la estructura que se repite.



Ejemplo 21. Cuadro I, c. 238.

El bajo mediante el diseño de 5ª muestra el estatismo, pero también la expectación que representa la pantomima en este instante mientras suenan las doce campanadas en el reloj, y sobre él un motivo en Vc dibuja una melodía que muestra esa tensión controlada hasta la siguiente escena, en la que la Virgen vuelve a iniciar su andadura de nuevo (ejemplo 22).



Ejemplo 22. Cuadro I, c. 255.

La Virgen vuelve a caminar y los arcángeles intentan impedirselo diciendo que hace frío en el exterior. La música plasma este momento mediante una progresión del motivo anterior que desembocará en el efecto onomatopéyico del frío que veremos más adelante (ejemplo 23).



Ejemplo 23. Cuadro I, c. 270.

Efectos onomatopéyicos:

- El estornudo y el frío:

Un efecto muy bien conseguido es el estornudo del sacristán. El efecto del frío está imitado por los glisandos de Vc/ Cb y cuerdas y el glisando del piano, y al siguiente compás el efecto del estornudo con los tresillos con *rallentando* y el *sfz* que imita el estornudo final (ejemplo 24). En este ejemplo apreciamos la facilidad de Turina de pasar de lo poético a lo banal rápidamente, esa característica propia de su lenguaje que combina el carácter costumbrista con la acción humorística.



Ejemplo 24. Cuadro I, c. 323.

- Imitación del pajarito:

Es un efecto que recuerda mucho al utilizado por Falla en *El corregidor y la molinera*, con la utilización de mordentes y con un registro extremo unido a un trino de las cuerdas (ejemplo 25).



Ejemplo 25. Cuadro I, c. 115.

- Tropiezo del ángel:

Un ángel tropieza con el chiquillo que se ha quedado rezagado del grupo de borrachos y la comitiva se detiene. La música refleja el tropiezo por medio de un mordente y hay un silencio que responde a la detención del grupo (ejemplo 26).



Ejemplo 26. Cuadro II, c. 101.

5.1. Relación música-texto en *Navidad*

“Turina maneja su contraste favorito de lo popular y lo religioso; ambos dulcificados y ambos tratados alusivamente sin llegar a una referencia directa. La permanencia de los personajes le permite desarrollar un delicado encaje temático¹⁰²”. De este modo describía Sopena los elementos temáticos de *Navidad* en la biografía que escribió sobre el autor. Ese contraste es patente a lo largo de los tres cuadros, en los que los motivos populares (que en algunos casos sí que son referencia directa y literal), contrastan con los más serios (religiosos) y con los efectos onomatopéyicos o de ambiente, que sirven para generar contraste, pero en muchos casos también le sirve de enlace entre secciones.

Según Yvan Nommick: “en el estilo compositivo de Turina se aprecian tres huellas de la enseñanza de la Schola Cantorum: respeto de la tonalidad, rigor y equilibrio formal y utilización de los procedimientos cíclicos”¹⁰³. Aunque Nommick se refiere a la música en general escrita por Turina, se pueden aplicar estas características a *Navidad*. Chistriane Heine dice con respecto a la música para piano de Turina:

Elaboración motívica, antiimpresionista por naturaleza, es una de las características más significativas del estilo personal de Turina combinada preferentemente con aquellos medios estilísticos del impresionismo que intervienen en la imagen sonora, predominando los recursos arcaicos como modalidad, bordón, y pentafonía, los cuales están “modernizados”, según el criterio impresionista, a

¹⁰² SOPEÑA, Federico. *Joaquín Turina...*, p. 105.

¹⁰³ NOMMICK, Yvan. “Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913)”. *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, no 140, 1999, pp. 139-143.

través de progresiones afuncionales, movimiento paralelo de las distintas voces, colocaciones de notas secundarias y estratificaciones de terceras y quintas¹⁰⁴

Además de estas características que describe Heine del estilo compositivo de Turina, en *Navidad*, apreciamos un ritmo armónico rápido, influencia de la Schola, el empleo de acordes de 7ª sin resolución (influencia impresionista), unido a la utilización del modo frigio fundamentalmente, el modo eólico y el dórico, la cadencia andaluza y giros melismáticos propios del flamenco. Habría que añadir que suele utilizar la repetición de patrones rítmicos, además de efectos de *glissandos*. Y para finalizar tendríamos que recordar que su faceta como director de orquesta se refleja a la hora de instrumentar. Es una instrumentación clásica pero que busca combinaciones muy efectivas, que apoyan a la perfección la escena y el ambiente sonoro.

Con este corpus a su disposición crea una pieza perfectamente adaptada al texto de María Lejárraga, en la que la forma cíclica está presente en ella dando unidad, pero al mismo tiempo los elementos más efectistas proporcionan momentos de relajación, tanto musical como textual, aprovechando los recursos técnicos musicales para destacar las escenas más brillantes, como el descenso de la Virgen del altar, donde utiliza la máxima amplitud sonora y contrapuntística, contrastándola con escenas de poca densidad sonora y estatismo, como por ejemplo la escenificación de la caída de la nieve a la salida por la calle estrecha al inicio del cuadro segundo.

Si aplicamos los criterios de Juan Miguel González Martínez de convergencias formales entre obras musicales y literarias¹⁰⁵ hallamos coincidencias interesantes. Hemos de observar que no se trata de una obra mímica al uso, como *El sapo enamorado* o *El corregidor y la molinera*, puesto que combina dos cuadros mímicos con un tercero en los que hay una declamación del texto.

A gran escala encontramos en la macroforma una división en tres secciones, correspondiéndose con los tres cuadros en que se divide la obra. El primero de ellos se inicia con una introducción musical al igual que *El sapo enamorado*, que según las teorías de González Martínez, podríamos interpretar como “un proceso de modalización del sujeto enunciativo para, entre otras cosas, conseguir la colaboración del receptor, orientar su atención y manipular su hacer interpretativo”¹⁰⁶, y en el que de un modo similar a lo que ocurre con la obra de Borrás y Luna, se recurre a la parte musical para presentar los motivos principales antes de alzarse el telón e iniciarse la acción. En esta introducción es evidente la forma de rondó, donde el primer motivo pastoril se va a repetir en tres ocasiones, intercalado por otros motivos. Una vez alzado el telón y terminada la adoración, introduce el primer villancico en tonalidad mayor, atribuyéndole un carácter festivo. A partir de entonces el tema de la Virgen cobrará gran protagonismo, pero no sigue un esquema formal claro. Va alternando temas más serios con temas populares de carácter más festivo, asociados a los personajes del altar o reales y entre ellos intercala los efectos de carácter cómico u onomatopéyicos que enlazan unos motivos con otros.

En el cuadro segundo, apreciamos todavía más nítidamente la manera de representar los motivos siguiendo la forma cíclica. En ella los temas se van a ir adaptando al texto y van a ir desarrollándose de un modo muy sutil; y así, temas ya escuchados en el cuadro

¹⁰⁴ HEINE, Christiane. “El impresionismo musical en tres obras para piano de compositores españoles: Vicente Arregui (1902), Salvador Bacarisse (1922) y Joaquín Turina (1930)”. *Anuario musical*, Madrid, *Instituto Español de Musicología*, No 52, 1997, pp. 173-200.

¹⁰⁵ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. “*Resultado creativo...*”, pp. 19-27.

¹⁰⁶ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. “Semiótica y modernidad”. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992. Fernández Roca, Jose Ángel, Gómez Blanco, Carlo J., Paz Gago, José María, coord., vol. 2, 1994, p. 498.

primero, van a ser retomados ahora para dar unidad formal a la obra con una instrumentación y sentido diferente, como es el caso del tema de la Virgen que le sirve para cerrar el segundo cuadro, instrumentado en los celos en *piano* dándole un carácter místico muy diferente a la primera intervención del cuadro primero.

En el cuadro tercero, una pequeñísima introducción de dos compases le sirve para mostrar de nuevo el tema del chiquillo en la flauta como preludio a la intervención de la declamación. Este cuadro sirve de epílogo a la obra y en él, se resuelve el misterio de la obra y se revela el mensaje de la Virgen. En la coda, el solo de violín en *pianissimo* y en el registro agudo, cada vez más elevado, le da un carácter de ascensión, paralelo al misticismo de la Virgen. Además la serie de acordes de séptima sin resolver, contribuye a crear mayor expectación hasta la resolución final.

Un elemento a destacar que emplea para crear tensión es el uso del cromatismo, unido con el *glissando* por ejemplo, antes del efecto del estornudo, y también lo utiliza para el efecto contrario, para crear distensión al finalizar una sección o enlazar con otro tema. Estos elementos entrarían a formar parte de las “estrategias que tienen como fin la manipulación de la actividad perceptiva o hermenéutica del enunciatario”¹⁰⁷. A través de otros parámetros como la modulación, entendida como una disyunción heterotópica, incrementa la expectación, como por ejemplo en el primer cuadro cuando juegan los ángeles con los juguetes e inmediatamente se forma la comitiva, modulando de Si a Do, e incrementando la dinámica y dando lugar a un nuevo proceso de embrague/desembrague, creando nuevas coordenadas de referencia¹⁰⁸.

El ritmo de la acción y de la música es también abordado desde planteamientos similares. Cuando por ejemplo el texto nos habla del estatismo de las figuras en el cuadro primero, Turina presenta un motivo estático con un ostinato rítmico y un movimiento mínimo en la melodía.

Nos hallamos por tanto ante una obra muy singular. Se podría hablar de obra experimental incluso, si nos atenemos a los cánones clásicos de la pantomima, puesto que en líneas generales no posee una acción tan destacada como suele ser habitual. El lenguaje compositivo de Turina, mediante el uso de la forma cíclica, el uso tan rico y variado de la armonía y la alternancia de motivos populares y efectos onomatopéyicos logran realzar la escena, destacando los pasajes estáticos del libreto y enfatizando las escenas de ambiente o el halo celestial que proyecta en algunos momentos el texto. Vemos por tanto que existe una perfecta simbiosis en el planteamiento musical y literario, que favorece la fluidez de la obra.

¹⁰⁷ *Ibid.*..., p. 498.

¹⁰⁸ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. “La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico-literario”. *Imafronte*, nº 12-13, 1998, p. 152.

6. *El corregidor y la molinera*: pantomima en dos actos de María Lejárraga y música de Manuel de Falla

El estreno de *El corregidor y la molinera* de María de la O Lejárraga, con música de Manuel de Falla, tuvo lugar en Madrid, en el Teatro Eslava, el 7 de abril de 1917. Los decorados fueron obra de Amorós y Blancas, los trajes de época de Juan Molino y los figurines de Rafael Penagos. El director de escena fue Gregorio Martínez Sierra y la orquesta, formada por 14 profesores de la Orquesta Filarmónica de Madrid, estuvo dirigida por Joaquín Turina.

La obra está basada en el libro de Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, escrito en 1874.

Según Antonio Gallego¹⁰⁹, el primer contacto de Falla con el libro de Alarcón, se lo proporciona su libretista Carlos Fernández Shaw en 1904, cuando están escogiendo un tema para el concurso de una ópera en un acto, organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Después de la colaboración de Falla con el matrimonio Martínez Sierra en *El amor brujo* en 1915 (en la que ya aparecía una pantomima), pensaron en escribir una obra que utilizase la pantomima como género, puesto que se trataba de un estilo en el que el matrimonio Martínez habían trabajado con anterioridad y representaba según ellos, una visión ideal para reflejar el anti-realismo que practicaban en sus textos. Según Luis Campodonico¹¹⁰, Falla y el matrimonio Martínez Sierra, habían pensado en una ópera cómica con el libro de Alarcón, pero al consultar con los herederos, este había prohibido su utilización para tales fines, y por ello se decantaron por la pantomima (aunque es poco creíble, ya que se habían escrito ya dos óperas con este argumento como veremos posteriormente).

De entre las obras que pensaron, rápidamente adoptaron la obra de Pedro Antonio de Alarcón, ya que a ambos (María Lejárraga y Manuel de Falla) era un autor que les agradaba. El tema estaba inspirado en el romance *El molinero de Arcos*, que aparece en el “Romancero General” de Agustín Durán de 1851¹¹¹, con un carácter popular. La acción misma del tema es la que hace posible que el tema pase de novela a escena (verbal en el caso de Alejandro Casona en 1947 y mimada en el caso de María Lejárraga en 1917)¹¹². Los cambios en el libreto que introdujo María sobre la obra de Alarcón, son fundamentalmente a nivel de dramatización. En la pantomima, el papel de la Corregidora pasa a ser una figurante, sin fuerza; en la obra de Alarcón en cambio, el papel de la Corregidora es determinante, puesto que es la que da sentido al desenlace de la obra y proporciona el argumento moral de la trama. En la pantomima, el suspense de la acción del Molinero con la Corregidora queda en el aire, sin resolución, se mantiene el triángulo de personajes, al igual que en el romancero. Es interesante la introducción de la voz en la obra de Falla, advirtiendo de la acción que va a ocurrir (“casadita, casadita...”). Además en la pantomima, la verdadera protagonista será la Molinera, con su juego de seducción, relegando a un segundo plano el personaje del Molinero y primando la acción visual¹¹³. Alarcón lo convierte en un cuarteto, al incluir un papel de peso en la Corregidora y desvelar que no se comete ninguno de los adulterios

¹⁰⁹ Madrid: Fundación Juan March. Introducción al Ciclo: conferencias y conciertos en torno a la exposición: “Picasso: El sombrero de tres picos”. Mayo 1993.

¹¹⁰ Notas al programa de Ramón G. Balado, del concierto celebrado por la Real Filharmonía de Galicia, el 5 de agosto de 2014.

¹¹¹ RUIZ BAÑOS, Sagrario. “El sombrero de tres picos de Pedro Antonio de Alarcón: novelización de un asunto dramático”. Murcia, *Draco*, 5-6, 1993-1994.

¹¹² *Ibid.*..., p. 178.

¹¹³ *Ibid.*..., p. 193.

propuestos¹¹⁴. La utilización del fandango en la pantomima para caracterizar a la Molinera, refleja la literalidad de la versión de Lejárraga al describir el personaje: "...la hermosa navarra, rompió a cantar el fandango, que ya le era tan familiar como las canciones de su tierra".¹¹⁵ Y asimismo los pasajes irónicos del texto serán destacados en la pantomima, como las caídas del corregidor y también al ser manteado.

Antonio Gallego¹¹⁶ nos detalla en un artículo las obras basadas en el texto de Alarcón, además de la obra de Falla¹¹⁷, anteriores a esta, sin dar pistas de si Falla conocía estas versiones.

La obra fue aplaudida con entusiasmo por el público, y las críticas fueron unánimes, tanto a la música, como al libreto de María Lejárraga, como a los intérpretes¹¹⁸, disfrutando de sesenta representaciones en Madrid y una temporada en Barcelona a partir del 1 de julio de 1917¹¹⁹. Salazar¹²⁰ al igual que otros críticos de *El parlamentario*, *La Época*, *El Universo* y *La Correspondencia de España*¹²¹, destacaban el "ambiente tan español, tan típicamente nuestro, que no faltará en ningún momento de la partitura" y no apreciaban ningún rasgo de influencia francesa.

Vamos a realizar un análisis de la obra de Manuel de Falla, *El corregidor y la molinera*, mostrando los elementos melódicos, armónicos y rítmicos más destacados de los temas que aparecen en la obra. Veremos además la evolución de los temas y haremos hincapié en la relación texto-música hablando de la obra de Pedro Antonio de Alarcón de la que parten. Para ello, distinguiremos entre temas principales, asociados a los personajes principales, secundarios, y elementos de ambiente, con carácter cinético, etc. Mostraremos en qué medida Falla utilizó las fuentes populares del folclore español en los motivos musicales de la pantomima y qué otros elementos rítmicos o armónicos empleó de la tradición del flamenco. Igualmente intentaremos indagar qué elementos tomó prestados de su etapa parisina, rasgos impresionistas o elementos característicos de compositores como Stravinsky, para adaptar la obra al texto, resaltando del libreto la acción pantomímica.

Temas principales:

- Tema de Frasquita (la molinera):

En su primera aparición, en el compás 48 del primer cuadro, se nos presenta el tema de Frasquita en los violines (ejemplo 1). Sobre la procedencia de este motivo, existe mucha controversia. Autores como Manuel García Matos¹²², afirman que aunque el tema es "original creación del maestro", existen muchas similitudes con motivos del folclore popular, en concreto con la jota aragonesa, lugar de procedencia de

¹¹⁴ Íbid..., p. 179.

¹¹⁵ Íbid..., p. 194.

¹¹⁶ Madrid: Fundación Juan March. Ciclo: conferencias y conciertos en torno a la exposición: "Picasso: El sombrero de tres picos". Mayo 1993.

¹¹⁷ Entre ellas: una obra musicalizada de Justino Clerice de 1887 y una ópera cómica de 1892 de Karel Kovarovich titulada *Noc Simona a Judi*. En 1893, el maestro Giró estrenó *El sombrero de tres picos*, en el teatro Príncipe Alfonso (al parecer con poco éxito), antes de la ópera conocida de Hugo Wolf *Der Corregidor* en 1896.

¹¹⁸ HESS, Carol A. "Un alarde...", p. 220.

¹¹⁹ "El corregidor y la molinera". *Diario de Barcelona*. 4 de julio de 1917, p. 33.

¹²⁰ SALAZAR, Adolfo. "El corregidor y la molinera...", pp. 8-12.

¹²¹ HESS, Carol A. "Un alarde...", p. 221.

¹²² GARCÍA MATOS, Manuel: "Folclore en Falla...", p. 114.

Frasquita¹²³, pero cita un ejemplo extraído del folclore extremeño. Otros como Miguel Manzano Alonso¹²⁴, aseguran que aunque hay coincidencias melódicas destacables con motivos del folclore español, no se trata de una cita literal, ya que “es una de las mil variantes del mismo esquema de jota desarrollada melódicamente en frases alternas originadas por los acordes de séptima de dominante y de tónica”, sino de una aproximación estilística y que además los rasgos destacados de la jota no sólo aparecen en la jota de Aragón sino en toda la península, incluido Portugal.



Ejemplo 1. Cuadro 1º, c. 48

Como afirma Yvan Nommick¹²⁵ al analizar la evolución del material temático en Manuel de Falla, cada vez que vuelve a aparecer un motivo siempre existe una pequeña variación. En el caso del tema de Frasquita, en su siguiente aparición vemos esa variación en el final del motivo, destacando el modo frigio y añadiendo una coda melismática al tema original, influencia del flamenco (ejemplo 2); además lo acompaña en contrapunto con el tema del molinero en el vc, con la cadencia andaluza típica.

Ejemplo 2. Cuadro 1º, c. 54.

En la siguiente presentación, el motivo sufre una variación acortando y utilizando las dos primeras notas (semitono) al final. Además a partir de esta transformación realiza una progresión (ejemplo 3), que le sirve para conducir el motivo hacia Mi (como dominante de La) en el siguiente motivo del “mirlo”.

Ejemplo 3. Cuadro 1º, c. 64.

Y más adelante en el segundo cuadro, vuelve a mostrar el tema también en VI I y Fl con otra figuración rítmica y acompañado de un motivo rítmico en Vc, Cb y Fg, que actúa como ritmo ostinato, que está simbolizando la persecución del Corregidor a la Molinera por toda la habitación (ejemplo 4).

¹²³ GARCÍA MATOS, Manuel: *Lírica Popular de la alta Extremadura*. Madrid, Unión Musical Española Editores, núm. 70, p. 78, 1944.

¹²⁴ MANZANO ALONSO, Miguel. “*Fuentes populares en la música...*”, pp. 80-81.

¹²⁵ NOMMICK, Yvan: “Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Manuel de Falla: elementos de apreciación”. *Revista de musicología*, volumen 21, n° 2, diciembre 1998, pp. 573-591.

Ejemplo 4. Cuadro 2°, cifra 53.

Como último ejemplo de variación del tema, en el cuadro 2° cuando el Molinero consigue escaparse de los alguaciles y entra en el molino, le asalta la duda de si le habrá ocurrido algo a Frasquita. El tema refleja esa situación: presenta una pequeña variación melódica y rítmica, pero sobre todo muestra un cromatismo en las voces de VI, VII, Vla y Vc, que muestra una indefinición tonal, momento de suspense en la acción (ejemplo 5).

Ejemplo 5. Cuadro 2°, c. 871.

Vemos por tanto esa transformación, esa variación que sufre el motivo a lo largo de la obra que nos habla Yvan Nommick, en algunos de los ejemplos que hemos seleccionado.

- Tema del Molinero (Lucas):

La primera aparición del motivo a cargo de Vc y Fg en la cifra 4 del primer cuadro, tiene un carácter de acompañamiento y muestra la línea melódica del motivo completo. En este caso, Falla copió literalmente un tema extraído del folclore popular, de una canción popular andaluza que ya había utilizado en sus *Siete canciones populares*, en el “pañó moruno” y que aparece entre otros en la recopilación de temas recogidos por José Inzenga¹²⁶. Tiene como característica el empleo del intervalo de 4ª (por grados conjuntos) seguido de un salto de 3ª menor (ascendente y descendente) y un movimiento contrario al inicial de 4ª descendente, en el que destaca la cadencia andaluza (ejemplo 6).

Ejemplo 6. Cuadro 1°, cifra 4.

En su siguiente presentación en la cifra 5, el tema aparece en el oboe, con un carácter *cantabile*, y con una variación rítmica en sus dos últimas notas, con un floreo superior y ampliando la segunda parte del motivo descendente con una transposición a la 4ª grave (ejemplo 7).

¹²⁶ INZENGA, José. *Cantos y bailes populares de España*. Madrid, A. Romero, 1888.



Ejemplo 7. Cuadro 1º, cifra 5.

En otra de sus apariciones posteriores del cuadro 1º, en el número 2 “los celos”, el tema aparece en un segundo plano, acompañando al motivo de la “moza”, que veremos posteriormente. Además el carácter del tema, centrado en la pérdida de la virginidad femenina, encaja con la escena de seducción del momento y cobra pleno sentido. Aquí la variación aparece en el acorde que coincide con el salto de 3ª menor que está distribuido entre diferentes instrumentos con un cambio de timbre; además en el piano aparece en arpeggio, imitando la guitarra (ejemplo 8).



Ejemplo 8. Cuadro 1º, número 2, cifra 12.

En el último ejemplo que vamos a citar, el tema aparece en Vc y Cb y es doblado en el tercer y cuarto compas por Cl y Fg variando la figuración rítmica del Vc y también en la salida final, que evoca un acelerando, reflejado en el texto por un movimiento acelerado del Molinero al subir por las escaleras en busca del Corregidor (ejemplo 9). Esa “prisa” del Molinero representa su incertidumbre por la supuesta infidelidad de su mujer con el Corregidor.



Ejemplo 9. Cuadro 2º, cifra 76.

- **Tema del Corregidor:**

El motivo “del Corregidor” (ejemplo 10), toma la célula interválica de 5ª del acompañamiento del tema del “Cortejo”, que veremos posteriormente, destacando en él el movimiento cromático ascendente y el ritmo un tanto quebrado (corchea con puntillo semicorchea y 4 semicorcheas), que imita la cojera del Corregidor; además utiliza para caracterizarlo el timbre del fagot, que tiene un sonido grave, ronco.



Ejemplo 10. Cuadro primero, número 2, compases 216-224.

Hasta el final del número 2 el tema del Corregidor será el protagonista. En la cifra 15 (ejemplo 11) aparece el tema en Do, armonizado por quintas y utiliza la célula rítmica de 5 semicorcheas del motivo en el oboe para burlarse del modo de caminar del Corregidor. Una última intervención del tema del Corregidor en Re nos lleva al final del número 2.

Ejemplo 11. Cuadro 1º, número 2, cifra 12.

En el número 4 del cuadro 1º aparece la segunda versión del tema del Corregidor: se trata de un motivo que utiliza muchos de los elementos de la primera versión e introduce un arpeggio que le da mayor registro, lo que le va a permitir tener mayor amplitud de variación (ejemplo 12). Aquí García Matos¹²⁷ ve similitudes con un baile andaluz muy popular: el *olé* gaditano.

Ejemplo 12. Cuadro 1º, número 4, cifra 29.

En una nueva intervención del tema en el número 5 (Las uvas), se presenta el motivo de un modo diferente. Aparece como un tema de canción con el que se burlan el Molinero y la Molinera del Corregidor, en Trpa y VI II, acompañados de un ostinato rítmico en 5as, proveniente del tema del Corregidor y el segundo motivo en la Fl. Además Ob y VI I, imitan los golpes que dan Frasquita y el Molinero al limpiar el traje del Corregidor del polvo que ha cogido al caerse al suelo mediante un motivo ascendente (ejemplo 13).

Ejemplo 13. Cuadro 1º, número 5, cifra 40.

En el número 5 del cuadro 2º aparece de nuevo el tema con una variación: se trata de la segunda versión del tema ampliado y apoyado con un efecto de glissando del Vc que imita la flojedad de las piernas del Corregidor al entrar en el molino (ejemplo 14).

¹²⁷ GARCÍA MATOS, Manuel. “Folclore en Falla...”, p. 116.



Ejemplo 14. Cuadro 2°, cifra 42.

Como último ejemplo mostraremos una nueva intervención del motivo en el compás 927 del séptimo número del cuadro 2°. Aparece el tema en la flauta acompañado de la canción popular “no me mates..” en la trompeta, con una rítmica diferente y una dinámica en piano, adaptándose al texto, que nos habla del susto del Corregidor al ver al Molinero entrar en el molino cuando estaba en su cama (ejemplo 15).



Ejemplo 15. Cuadro 2°, número 7, c. 927.

- Tema del Cortejo:

El tema del cortejo aparece inesperadamente en el número 2 del cuadro 1°. Se oye de repente un cortejo que anuncia que alguien importante va a llegar. Este nuevo motivo en Do Mayor, posee un acompañamiento por quintas, que imita el paso del cortejo y que servirá de base rítmica y melódica al tema del Corregidor que hemos visto anteriormente. El tema del cortejo aparece musicalizado en una canción infantil “el serení”, cuya función era ridiculizar el personaje al que hacía referencia, el Corregidor y su séquito, incluida la mujer del Corregidor, aludiendo a su simpleza (ejemplo 16).



Ejemplo 16. Cuadro 1°, número 2, cifra 10.

Cuando vuelve a aparecer, en el número 5 del cuadro 1°, tiene un carácter más ligero, como de burla hacia el Corregidor por parte del Molinero y la Molinera, regocijándose de lo torpe que es, variando su rítmica mediante una disminución a la mitad de su valor, justo antes de la aparición del tema del “capotín”, que traerá mal augurio (ejemplo 17).



Ejemplo 17. Cuadro 1°, número 5, cifra 47.

En el número 3 del cuadro 2° nos encontramos de nuevo el tema cuando los alguaciles van al molino de noche a llevarse al Molinero detenido. El tema representa

aquí una entrada solemne de la autoridad (ejemplo 18). Sobre una pedal de Mi, suena el tema en flauta y clarinete por terceras, con cierto aire bitonal, que se corresponde con una indefinición del ambiente, de expectación ante lo que va a ocurrir.

290
Fl
Cl
VI II
Vla
Piano
Vc/Cb
pp
mf
pp
mf
pp
mf
pp
mf

Ejemplo 18. Cuadro 2º, número 3, c. 290.

El siguiente ejemplo muestra la admiración que tenía Manuel de Falla por Beethoven. Aparece una cita textual de la cadencia de los VI I al acabar la introducción del 1er movimiento de la Sinfonía nº 1 que enlaza con el Allegro. Falla lo que hace aquí es enlazar esa subida de la escala de Sol con el tema del cortejo que se corresponde con el momento en el que el Molinero decide como vengarse del Corregidor mediante una broma, por eso el carácter cómico que adquiere el motivo (ejemplo 19).

85
VI I
Tutti + Sava
f
ff
ff
molto dim.

Ejemplo 19. Cuadro 2º, número 7, cifra 85.

Por último el motivo del cortejo, sirve de bajo ostinato en la cifra 93 del último número del cuadro 2º cuando comienza el lío de la pelea final entre todos los personajes. Sobre el motivo en ostinato aparece la canción “no me mates...” que mencionamos anteriormente. La disonancia Lab-La natural, contrapuesta entre ambos motivos, da un sentido bitonal a la secuencia, e imprime mayor fuerza, reflejando perfectamente el desorden que existe en la escena de la pelea (ejemplo 20), y a ello se une la simultaneidad de ritmo binario y ternario, creando mayor tensión.

93
Trpt
Sord
Cor
VI II
Vla
Vc/Cb
p
p
p
p

Ejemplo 20. Cuadro 2º, número 7, cifra 93.

Temas secundarios:

En este apartado van a aparecer motivos que tienen una importancia argumental destacada, pero en muchos casos se tratan de motivos melódicos que no reaparecerán de un modo recurrente en la obra, sino de forma puntual.

- **Tema de la moza:**

El tema de la moza aparece por primera vez en el segundo número del primer cuadro en la flauta y servirá para representar el gesto de galantería del molinero ante la presencia de una moza (ejemplo 8). El motivo surge del melisma final del tema de Frasquita del primer cuadro, ampliándolo con un gran gesto ascendente y descendente, propio del flamenco. En su primera intervención estaba acompañado por el tema del Molinero en el bajo con la hemiolia en el segundo compás (o los compases de doce flamenco que habla Lola Fernández: ciclos rítmicos de doce pulsos que alternan dos acentuaciones ternarias con tres binarias)¹²⁸. El tema del molinero simboliza la aventura amorosa o la pérdida de la virginidad y está asociado a los celos de la molinera que nos describe el texto.

En las dos siguientes apariciones del tema en el clarinete, sufre variaciones en lo que se refiere al acompañamiento, y en la última muestra en el número 2 (ejemplo 21), vuelve el tema a la flauta variando el acompañamiento del tema del Molinero, que en el descenso aparece con el II grado natural (sin el carácter frigio); además el choque armónico de La bemol en la melodía con la natural del acompañamiento, es típico del flamenco¹²⁹.

Ejemplo 21, Cuadro 1º, número 2, c. 205.

Se trata de un motivo que no aparecerá en muchas más ocasiones, la última será en el número 2 del cuadro 2º en el c. 227 en el que aparecerá también en la flauta y con un acompañamiento algo variado en las cuerdas y se corresponde al momento de galantería de la Molinera antes de ir a acostarse.

- **Tema del mirlo:**

El tema del “mirlo” aparece en cuanto comienza la acción de la pantomima. Representa en realidad el canto de un cuco y por ello está asociado entre otros símbolos con la infidelidad. Se presenta en el piccolo y en los VI I en armónicos, para imitar el registro extremo y chillón. Está precedido por un gesto de invitación en la trpt y seguido de un pataleo del molinero en la cuerda, que imita el zapateado flamenco (ejemplo 22).

Ejemplo 22. Cuadro 1º, número 1, cifra 2.

¹²⁸ FERNÁNDEZ MARÍN, Lola: “El flamenco en la música nacionalista...”, p. 27.

¹²⁹ Íbid..., p. 11.

El motivo aparecerá en alguna otra ocasión, como por ejemplo en los seis últimos compases del cuadro primero, pero siempre con parecida instrumentación y carácter.

En el número 4 del cuadro 2º, el mirlo responde al reloj de cuco, anticipándose al acto de infidelidad que va a intentar cometer el Corregidor. El motivo aparece aquí variado, haciendo un contrapunto el cuco (clarinete) y el mirlo (el *piccolo*). La escena es tranquila, de noche, transmitida por la estaticidad de la música.

Ejemplo 23. Cuadro 2º, número 4, c. 537.

- Tema de Casadita:

En el número 4 del cuadro 2º, aparece la única utilización de la voz en la obra. Se trata de un tema que según Miguel Manzano posee “rasgos típicos de la música de tradición oral que se puede encontrar en España”¹³⁰. En la melodía el II y el III grado fluctúan entre mayor y menor (alternancia modulante de tónicas homónimas)¹³¹. Estas características son típicas de la música española, “fruto de cruce de influencias y mezcla de culturas” (como afirma Miguel Manzano). El texto de la canción advierte a la molinera de los peligros de la noche y asocia al diablo con el Corregidor. La indefinición tonal de la música se corresponde con el carácter de suspense que emana del texto (ejemplo 24).

Ejemplo 24. Cuadro 2º, número 4, c. 384.

- Tema del Canto gitano:

Al comenzar el cuadro 2º escuchamos este tema, que según García Matos¹³² es un canto gitano granadino del Albaicín. La melodía presenta muchos rasgos melódicos con la que él propone aunque no es idéntica. Juega con el VII grado alterado o no, fluctuando como en el modo mixolidio, transportado a Re y Re M (ejemplo 25).

Ejemplo 25. Cuadro 2º, c. 1.

¹³⁰ MANZANO ALONSO, Miguel. “Fuentes populares...”, p. 87.

¹³¹ GARCÍA MATOS, Manuel. *Lírica popular...*, p. 31.

¹³² GARCÍA MATOS, Manuel. *Folclore en Falla...*, p. 121.

En su siguiente aparición, el tema sufre una variación, presentándose entre dos instrumentos: la trompeta con sordina y el oboe. Esta combinación instrumental ya la utilizó Falla en *El amor brujo*, y es una seña de identidad de su música. El tema está acompañado por una escala que marca el modo frigio mayorizado (o modo flamenco)¹³³, y acaba con un gesto en el piano que recuerda al efecto de la guitarra (ejemplo 26).

Ejemplo 26. Cuadro 2º, número 1, cifra 2.

El segundo motivo de las seguidillas tiene un diseño melódico similar a la escala del ejemplo anterior y que como señala García Matos¹³⁴ había incorporado Jerónimo Jiménez en el intermedio de *La boda de Luis Alonso*. Es un motivo melódico típico de la guitarra¹³⁵ (ejemplo 27).

Ejemplo 27. Cuadro 2º, número 1, cifra 5.

- Temas del Fandango:

Especial atención requieren los cinco motivos que aparecen en el Fandango. El número presenta una alternancia de elementos rítmicos y melódicos, que recuerdan la escritura de Stravinsky en obras como *Petruschka*, o *Consagración*. Son elementos que Falla va a alargar o acortar y le van a servir para crear expectación, variedad, y además los va a utilizar en algunos casos como nexo de unión hacia un motivo nuevo, como señala Yvan Nommick¹³⁶. Destaca la utilización del Sol flamenco y la tonalidad de Sol Mayor en este número. En el anexo 1 hemos incluido un análisis armónico, motívico y formal, detallando estas transformaciones.

El primer elemento (a) es el ritmo típico del baile. Lola Fernández¹³⁷ dice que es una variación del ritmo de seguidillas, pero usado también en algunos fandangos (ejemplo 28). Es un elemento rítmico que recuerda el rasgueo de la guitarra, instrumentado con la cuerda y el piano y con acentos en la primera y última corchea (zapateado); además tiene un carácter de aceleración, de movilidad, debido al crescendo hacia la última corchea del compás que lleva el acento. Aquí también coinciden armónicamente el Sib y Si natural, choque de 2ª menor, típica del flamenco (como comentamos anteriormente)¹³⁸.

¹³³ FERNÁNDEZ, Lola. “*El flamenco...*”, p. 8.

¹³⁴ GARCÍA MATOS, Manuel. *Folclore en Falla...*, p. 122.

¹³⁵ FERNÁNDEZ, Lola. “*El flamenco...*”, p. 26.

¹³⁶ NOMMICK, Yvan. “*Forma y transformación...*”, p. 580.

¹³⁷ FERNÁNDEZ, Lola. “*El flamenco...*”, p. 28.

¹³⁸ *Íbid...*, p. 11.

17 Allegro ma non troppo ♩=138

Ejemplo 28. Cuadro 1º, número 3, cifra 17.

Un poco más adelante vuelve a aparecer el motivo *a* con una variación, acompañado de un giro melismático, típico del flamenco, (ejemplo 29), similar al ejemplo 16 (el “tema de la Moza”).

19 Allegro ma non troppo ♩=138

Ejemplo 29. Cuadro 1º, número 3, cifra 19.

El motivo *b*, viene citado por Miguel Manzano¹³⁹, pero no explica su procedencia. Posee características melódicas similares al tema del Molinero, y utiliza el modo frigio también (ejemplo 30).

253 Vc/ Fg

Ejemplo 30. Cuadro 1º, número 3, c. 253.

El motivo *c* corresponde a la Copla del Fandango. Está escrito en modo mixolidio en Sib y está formado por un doble floreo y un movimiento descendente de 4ª. Tiene un carácter cantáble que contrasta con los dos motivos anteriores (ejemplo 31).

20

Ejemplo 31. Cuadro 1º, número 3, cifra 20.

El motivo *d* en el oboe es muy simple, juega de nuevo con el floreo. Va combinado siempre con el motivo *b*, lo que da coherencia, alternándose ambos motivos de modo diferente lo que crea tensión, expectación (ejemplo 32).

22 Ob

Ejemplo 32. Cuadro 1º, número 3, cifra 22.

El último motivo que aparece, motivo *e*, también en el oboe, está formado por un arpeggio por 3as. Es una frase larga con una desinencia melismática de un floreo de 3ª

¹³⁹ MANZANO, Miguel. “Fuentes populares...”, p. 84.

menor, típico del flamenco, y está acompañado por un ostinato rítmico en la cuerda y un giro melismático en los violines I. Rasgos todos ellos, heredados del flamenco (ejemplo 33).

Ejemplo33. Cuadro 1º, número 3, c. 348

- **Tema de la farruca:**

Es un motivo que aparece en el número 2 del cuadro 2º y que tendrá un especial protagonismo en la versión de ballet posterior. Aquí aparece el motivo al igualmente en la trompa, aunque un semitono más bajo (Fa # frigio). Está formado por un doble floreo sobre el Fa# y es una danza propia del flamenco. En la escena refleja la impaciencia del Molinero por irse a la cama con la molinera, representado por la repetición obsesiva, la insistencia del motivo (ejemplo 34).

Ejemplo 34. Cuadro 1º, número 3, cifra 16.

- **Tema del destino:**

De nuevo Falla utiliza un motivo literal de Beethoven, la llamada del destino del inicio de la sinfonía nº 5, que aquí equipara con la llamada de los alguaciles en la puerta del Molinero. El tema es idéntico, pero aquí instrumentado en las trompas con bouché, lo que le da un cierto aire cómico pese a lo trágico del asunto (ejemplo 35).

Ejemplo 35. Cuadro 2º, número 2, c. 245.

- **Tema del Capotín:**

Se trata de un tema popular utilizado por Falla de modo literal que normalmente presagia un mal augurio. En la obra está relacionado con la aparición de Garduña que es un personaje oscuro en la pantomima, aliado del Corregidor (ejemplo 36).

Ejemplo 36. Cuadro 1º, número 5, c. 541.

Elementos de carácter cinético:

Se trata de motivos que utiliza el compositor para describir acciones del texto, bien sean saltos, persecuciones, caídas...que no poseen un carácter temático, estructural, y solamente ayudan a enfatizar acciones del libreto y sirven para reforzar la acción visual.

En la cifra 3 del cuadro 1º, Frasquita realiza un salto para coger un racimo de uvas y salta al suelo. Este movimiento es descrito mediante el piano, realizando un arpeggio que plasma visualmente el movimiento en la partitura (ejemplo 37).



Ejemplo 37. Cuadro 1º, número 1, cifra 3.

En el número 4 del cuadro 1º, la Molinera hace una reverencia al Corregidor para que se siente, representado en un movimiento descendente, una especie de cadencia de la flauta (ejemplo 38).



Ejemplo 38. Cuadro 1º, número 4, cifra 31.

El Corregidor que está sofocado se desploma poco a poco hasta caer bruscamente. Esto lo representa Falla, por medio de un movimiento de 9ª descendente en la cuerda (ejemplo 39).



Ejemplo 39. Cuadro 1º, número 5, c. 402.

En el número 5 del cuadro 1º aparece un ritmo en ostinato en la cuerda y piano, que representa la persecución del Corregidor detrás de la Molinera (ejemplo 40).



Ejemplo 40. Cuadro 1º, número 5, cifra 32.

Aparece enseguida el tema de “las uvas”, que es un tema de persecución, en la que el Corregidor con su físico deformado intenta coger a la Molinera que se burla de él. Aparece genialmente representado en la melodía de los VI I y Fl, que ágilmente presentan el motivo, acompañado de golpes en forte con acentos, que emulan los golpes del Corregidor por cogerla. Este motivo, según García-Matos lo toma prestado Falla de

Inzenga, primeramente para la sexta canción de sus *Siete canciones populares españolas*¹⁴⁰ (ejemplo 41).

Ejemplo 41. Cuadro 1º, número 5, c. 409.

En este número aparece un gesto del piano ascendente, que representa el resbalón del Corregidor al querer alcanzar una uva (ejemplo 42).

Ejemplo 42. Cuadro 1º, número 5, cifra 35.

Todavía en el número 5 del cuadro 1º, después de la persecución, el Corregidor se cae de espaldas con la joroba en el suelo sin poder levantarse Aquí el glissando de Vc representa la ridícula situación (ejemplo 43).

Ejemplo 43. Cuadro 1, número 5, cifra 37.

La torpeza del Corregidor le lleva a caerse por el puentecillo que da entrada al molino, momento que Falla refleja mediante un gesto descendente en el fagot (ejemplo 44).

Ejemplo 44. Cuadro 2º, número 4, c. 603.

¹⁴⁰ INZENGA, José. *Ecos de España tomo primero: colección de cantos y bailes populares*. Barcelona, Andrés Vidal y Roger, 1874.

Seguidamente localizamos el consiguiente aviso de auxilio que despierta a la Molinera con grandes aspavientos, reflejado en la amplitud de los arpeggios de las cuerdas, así como el gesto ascendente en el piano y el grito del Corregidor que interpretan Trpa y Trpta (ejemplo 45).

Ejemplo 45. Cuadro 2º, número 4, cifra 47.

Cuando el Molinero entra en el molino y encuentra al Corregidor en su cama, deambula pensando en su venganza y de repente el sombrero del Corregidor sale rodando. Esto lo refleja el compositor mediante un giro de 2 mayor (Sib-Lab, del modo frigio), que repite obsesivamente, imitando el rodar del sombrero (ejemplo 46).

Ejemplo 46. Cuadro 2º, número 7, cifra 83.

Elementos de recreación ambiental

Se trata de elementos motivicos que, o bien intentan describir una escena mediante gestos característicos conocidos, como puede ser la cadencia andaluza, o floreos melódicos, o bien utilizan una instrumentación que sugiere una acción determinada (polea para sacar agua del pozo). Pero en ningún caso son temas destacados del texto, ni van a tener un protagonismo posteriormente.

El primer motivo que aparece en la obra vuelve a crear polémica entre García-Matos y Miguel Manzano Alonso¹⁴¹. El primero afirma que “se trata de una falseta guitarrística, de un toque por murcianas” y crítica a Adolfo Salazar por sugerir que es un tema de invención de Falla. Miguel Manzano dice que pese a las indudables semejanzas, no se trata de una copia literal de ningún motivo popular y por tanto da la razón a Salazar. El motivo muestra un acompañamiento por 5as en piano y Vc que imita el rasgueo de la guitarra y en su línea melódica (salto de 5ª más ascenso por grados conjuntos) dibuja el modo frigio, típico del flamenco. Se armoniza con 7as paralelas (influencia impresionista). El tema describe el escenario del inicio de la pantomima, muy en calma, como transmite la música y va generando tensión a medida que va apareciendo de nuevo el motivo hasta la entrada del tema del mirlo (ejemplo 47).

¹⁴¹ MANZANO, Miguel: “Fuentes populares...”, p. 79.

Ejemplo 47. Cuadro 1, número 1, inicio, c. 1.

El ejemplo 22 que vimos, es una variación rítmica de este motivo, que representaba el enfado del Molinero mediante una pataleta (un zapateado).

Otro tema que aparece ambientando la escena, se produce en la cifra 30 del número 4 del cuadro 1º: la Molinera hace reverencias al Corregidor y ofrece todos sus encantos. Este tema es una variación (según García-Matos)¹⁴² de una melodía popular romera santanderina, que Calleja incluyó en su cancionero¹⁴³. El tema posee mucha expresividad y utiliza notas de paso y floreos sobre el tema de Calleja, concluyendo con la gran reverencia que vimos anteriormente (ejemplo 48).

Ejemplo 48. Cuadro 1º, número 4, cifra 30.

El siguiente motivo describe la acción de sacar agua de un pozo. El timbre agudo extremo del piccolo y los armónicos de la cuerda *sul ponticello*, imitan a la perfección el sonido chirriante de la polea, en un motivo cromático ascendente y descendente que describe el paisaje sonoro. Sin embargo, este efecto no tendrá un desarrollo posterior en la obra y queda como una magnífica representación de la acción (ejemplo 49).

Ejemplo 49. Cuadro 1º, número 2, cifra 7.

Otro de los motivos que sirven para crear ambiente en la escena pantomímica aparece al inicio de “la copla del cuco” del cuadro 2º. Es un tema íntimo, de meditación, dudando qué hacer la molinera ante el apresamiento de Lucas. El motivo posee rasgos característicos de la guitarra, en el acompañamiento por 5as y en el arpeggio descendente y además el 2º compás diseña la cadencia andaluza en la cuerda (ejemplo 50).

¹⁴² GARCÍA MATOS, Manuel. *Folclore en Falla...*, p. 116.

¹⁴³ CALLEJA, Rafael. *Cantos de la Montaña. Colección de canciones populares de la provincia de Santander, armonizados por el maestro*. Madrid, Tip. Del asilo de huérfanos del Sagrado Corazón, 1901.



Ejemplo 50. Cuadro 2º, número 4, cifra 29.

El mismo motivo se va a repetir con otra instrumentación en el número 6 del cuadro 2º cuando Garduña entra en el molino para ayudar al Corregidor que se encuentra en el suelo como muerto y aparecerá en alguna otra situación, siempre como motivo de ambiente en la escena.

Otro motivo que aparecerá en diferentes ocasiones vuelve a suscitar controversia entre García-Matos y Miguel Manzano. Matos afirma que el motivo es una granaína¹⁴⁴ y aunque el ritmo es similar, la transformación del motivo por Falla a nivel melódico y armónico hace que difiera bastante de la propuesta por García Matos. Amplia el final con un melisma típico flamenco y lo acompaña con la cadencia andaluza de nuevo (ejemplo 51).



Ejemplo 51. Cuadro 2º, número 2, cifra 21.

Este motivo ya lo vimos cuando hablamos de los temas cinéticos (ejemplo 33), presentado con una variación que se repetía obsesivamente.

Elementos asociados a estados anímicos.

Al igual que en el apartado anterior, se trata de elementos descriptivos, que ayudan a realzar la acción de la pantomima, pero que carecen de peso estructural dentro de la obra.

En el compás 48 del cuadro 1º, aparece un gesto descendente del piano dentro del tema de Frasquita, al cual se llega mediante un crescendo, que representa el abrazo de los molineros, idea de felicidad (aparece una polirritmia en la caída, subrayando la complejidad del momento, con gran carga afectiva) (ejemplo 52).

¹⁴⁴ GARCÍA MATOS, Manuel. *Folclore en Falla...*, p. 125.

Ejemplo 52. Cuadro 1º, número 1, c. 48.

En el número 2 del cuadro 1º, aparece un elemento que denominamos del lamento (ejemplo 39). Frasquita llora por la actitud del molinero que se ríe de los celos de la Molinera. El motivo en las cuerdas posee gran dramatismo, incrementado por las apoyaturas, el cromatismo del compás 3º y 4º y el *affrettando*, mostrando mayor pasión (ejemplo 53).

Ejemplo 53. Cuadro 1º, número 2, cifra 13.

6.1. Relación música-texto en *El corregidor y la molinera*

Vemos cómo Falla utiliza muchos y variados temas y elementos en la obra, tratados de modo muy diferente. Por una parte plantea unos temas principales asociados a los personajes protagonistas del texto, con características melódicas bien definidas, que irá transformando y variando a lo largo de la obra, ayudándose de diferentes medios: cambios rítmicos, diferentes acompañamientos, transformaciones melódicas, lo que hace que se adapten perfectamente a cada escena. Además se apoya en temas secundarios que adaptará a la acción dramática, pero que en muchos casos no reaparecerán en la obra. Igualmente utilizará una gran variedad de elementos motivicos de diferente carácter, desprovistos de carácter protagonista, pero que le servirán para enfatizar el texto, creando una simbiosis perfecta con la acción pantomímica. Estos motivos, transformados desde diferentes posibilidades tanto rítmicas como melódicas, servirán de enlace entre las diferentes escenas, dando coherencia argumental y musical.

En cuanto a la relación del texto con la música, destacaremos las características dramáticas del hipotexto de Alarcón, como señala Sagrario Ruiz Baños¹⁴⁵, que hacen de él un texto “extrapolable a otros géneros”. Ella habla de la transposición al ballet-pantomima de *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla; y aunque se trata de obras

¹⁴⁵ RUIZ BAÑOS, Sagrario. “*El sombrero de tres picos...*”, p. 177.

diferentes en muchos aspectos, hay muchos elementos similares. Una de las características de las que habla Juan Miguel González¹⁴⁶, al hacer una transposición de un texto es que hay temas del hipotexto que deben permanecer en el hipertexto, y así, el tema del honor popular, que recuerda a *Fuenteovejuna* de Lope de Vega ya aparecía en el romance popular y de él pasa a la obra de Alarcón¹⁴⁷. Hablaríamos en este caso de una “red de relaciones intertextuales”, que entrarían dentro del entorno sociocultural que habla Genette¹⁴⁸ y así temas populares como “el capotín, no me mates, o las connotaciones del canto del cuco”, actuarían en ese sentido como “una llamada a la conciencia cultural del oyente”¹⁴⁹.

En el caso que nos concierne, *El corregidor y la molinera*, y teniendo presente de nuevo a Genette y su empleo de la transmodalización, entendida como cualquier modificación del hipotexto, nos hallaríamos ante una transmodalización intermodal, puesto que pasaríamos de una novela a una pantomima (unión de música, libreto y mimo).

Dentro de las relaciones hipertextuales a las que alude Gérard Genette¹⁵⁰, hallamos algunas “transformaciones” importantes. Comenzamos por la acción temporal, que habitualmente en la transposición a una obra musical (con libreto), suele sufrir una aceleración, y ello debido a la ralentización que se da en las arias, como nos señala González Martínez¹⁵¹. En *El corregidor*, la acción se detiene entre otros motivos al introducir la copla “Casadita”¹⁵². En cuanto a las transformaciones de los personajes, Ruiz Baños nos destaca entre ellas la de Frasquita, que pasa a ser la verdadera protagonista, mientras que su marido, el Corregidor, aparece como un marido celoso¹⁵³. También el cuco pasa a tener un protagonismo destacado, caracterizando a personajes, y poseyendo un carácter importante como elemento extradiscursivo del entorno cultural, como ya hemos visto. Además al igual que ocurría en el romance popular los personajes populares se reducen a tres, desapareciendo el papel principal que ocupaba la Corregidora en el hipotexto, y que ahora tendrá un papel anecdótico. Seguramente, esta transformación tiene que ver con el género mímico, ya que el protagonismo de la Corregidora en la obra de Alarcón provenía exclusivamente del discurso hablado.

Existen pasajes del hipotexto en los que la literalidad se mantiene¹⁵⁴, según Sagrario Ruiz, como cuando dice “la hermosura navarra rompió a cantar el fandango”. Sin embargo hemos de observar que esa transposición no es formal ya que el resultado es algo diferente, como señala González Martínez: “De lo que se trata en estos casos es de decir a través de la música lo que no puede ser dicho mediante la palabra”¹⁵⁵.

Igualmente existen otros elementos que se van a mantener en el hipertexto aunque con una transposición temática. La intención irónica en las caídas del corregidor y en el manteo final¹⁵⁶.

¹⁴⁶ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. “Literatura y música. Fundamentos teóricos de la transposición”. *Revista de musicología*, vol. 29, n° 1, actas del primer encuentro de jóvenes musicólogos de la sociedad española de musicología, junio 2006, p. 168.

¹⁴⁷ RUIZ BAÑOS, Sagrario. “*El sombrero de tres picos...*”, p. 178.

¹⁴⁸ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. “*Literatura y música...*”, p. 167.

¹⁴⁹ *Ibid.*..., p. 167.

¹⁵⁰ *Ibid.*..., p. 170.

¹⁵¹ *Ibid.*..., p. 172.

¹⁵² RUIZ BAÑOS, Sagrario. “*El sombrero de tres picos...*”, p. 192.

¹⁵³ *Ibid.*..., p. 193.

¹⁵⁴ *Ibid.*..., p. 194.

¹⁵⁵ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. “*Literatura y música...*”, p. 171.

¹⁵⁶ RUIZ BAÑOS, Sagrario. “*El sombrero de tres picos...*”, p. 194.

Otra transposición temática importante que se va a producir es el cambio del desenlace: en el hipotexto, la resolución de la consumación de la deshonra queda descartada, pero en el hipertexto queda en el aire. Este final, que es una de las críticas más frecuentes que se suelen hacer al libreto, tiene que ver con la eliminación del personaje de la Corregidora y por la búsqueda de un final más acorde con la acción musical. En mi opinión está justificada por estos motivos y no resulta tan precipitada como se ha querido mostrar en las críticas.

Por último Sagrario Ruiz nos muestra un elemento novedoso en el hipotexto, que tiene que ver totalmente con el ámbito visual, y es la introducción del vestuario, que ayuda a la caracterización de los personajes.

Nos hallamos seguramente ante la obra más lograda de las tres pantomimas, no solamente por la figura de Falla, sino porque la conjunción de la parte compositiva y literaria crea una obra rica en matices, con un ritmo ascendente y con una resolución, que pese a las críticas está perfectamente resuelta, teniendo en cuenta que nos hallamos ante una obra pantomímica.

Además Falla demuestra una madurez compositiva encomiable, que aúna el uso de elementos flamencos, populares e impresionistas, unidos a una capacidad de variación temática muy diversa, a nivel rítmico, armónico, o instrumental, lo que crea variedad y expectación en cada transformación motivica. Por último añadiremos que en relación con la macroforma, está condicionada a la acción dramática, lo que obliga a constantes cambios y evita el uso de macroestructuras de carácter musical. Pienso que la forma viene condicionada por la parte literaria, en un ensamblaje perfecto.

7. Relaciones entre las tres obras

Si comparamos las tres obras desde diferentes parámetros, podemos observar rasgos comunes y otros diferenciables:

En el plano formal observamos que las tres obras presentan una introducción musical previa a la acción mímica, pero en el caso de *El corregidor y la molinera*, vemos que en esa introducción no aparece ninguno de los temas principales de la obra, es simplemente una puesta en escena del ambiente escenógrafo. En el caso de *Navidad*, sí que presenta alguno de los motivos más destacados y además formalmente posee una forma rondó en la introducción, lo que hace que esté perfectamente delimitada antes de alzarse el telón. Por lo que respecta a *El sapo enamorado*, aparece un prólogo e introducción, a modo de obertura de ópera o zarzuela, presentando algún tema principal, como el de la serenata, con un carácter grandioso, típico de una introducción, diferente al carácter más íntimo que poseerá posteriormente, antes de comenzar la escena primera donde comienza la acción de la pantomima.

Esta forma de abordar la introducción dice mucho de la manera de trabajo de los compositores y sobre todo de su visión de cómo afrontar una obra en relación con un texto. Falla solamente prepara al espectador ante la acción dramática, para caminar junto al libreto en el desarrollo del drama. Turina, despliega un virtuosismo en la introducción, mostrando cuál va a ser su manera de relacionarse con el texto, mucho más pendiente de la relación de los temas musicales; de hecho hay mucha variación temática de unos motivos a otros, buscando la forma cíclica y relacionando los temas entre sí. Luna, aborda la obra en un sentido que nos recuerda a su manera de componer operetas o zarzuelas, en su modo de abordar los temas, en los que no aparecerá la voz, pero el carácter lírico es muy destacable en ellos y siguiendo la práctica habitual en el mundo lírico, presenta los principales temas en la introducción y prólogo.

Es cierto que la forma de *Navidad* condiciona notablemente las posibilidades de Turina, puesto que el tercer cuadro es hablado y además en los dos primeros se enfrenta a cuadros bastante estáticos, con más movimiento en el segundo, pero que resultan más bien cuadros pictóricos; de hecho la inspiración les vino (al matrimonio Martínez Sierra) al contemplar un cuadro. Falla y Luna poseen un libreto más tradicional, en cuanto a que cumple con las expectativas de la obra mímica y se trata de un texto con un esquema formal digamos clásico, con una introducción, un desarrollo y desenlace.

En cuanto a la manera de exponer los motivos principales a modo de leitmotiv, aparece de modo más evidente o previsible en Pablo Luna, quizás porque lo realiza de una manera más “elemental”, al presentar los temas asociados con el texto, en muchos casos repitiendo casi textualmente el motivo completo con muy pocas modificaciones. Turina presenta también los temas principales asociados a los personajes pero existen muchas sutilezas que hacen que cada vez se escuchen de un modo diferente, la mayoría de los casos cambiando su armonía, la instrumentación, el acompañamiento, etc. En el caso de Falla vemos un tratamiento muy diferente a la hora de presentar los motivos principales y cada nueva presentación muestra una sutil variación, bien sea armónica, rítmica, con un nuevo contrapunto, ampliando alguna célula, cambiando el timbre, añadiendo otros, transformando cada motivo en cada aparición...siempre en relación con la acción dramática.

En cuanto a la relación música-texto hemos de diferenciar *El corregidor y la molinera* de las otras dos, en cuanto a que parte de una obra previa para crear una obra nueva, como ya hemos visto anteriormente. En *El sapo enamorado*, Tomás Borrás crea un libreto totalmente actual con todos los requisitos que demandaban las obras de vanguardia, antinaturalistas, en la línea de Benavente y Lorca y de acuerdo a las líneas

programáticas de Martínez Sierra, que buscaba en las pantomimas el reflejo de las obras del cine mudo que tanto admiraba¹⁵⁷. *Navidad* sin embargo tiene un poco carácter experimental, una combinación de mimo y declamación muy poco frecuente y que María Lejárraga inventó en ese pequeño mundo que crearon en el Teatro Eslava tan proclive a experimentos y que resultó un éxito. Cada una utiliza un lenguaje diferente, de acuerdo con las cualidades técnicas y musicales de cada compositor, pero la adecuación texto- música se observa plenamente fructífera en los tres casos. Es verdad que estaban muy condicionados a la plantilla del Eslava, con catorce músicos máximo y que hay momentos en los que una versión sinfónica hubiera contribuido a mejorar la partitura y el resultado sonoro, pero quizá se buscaba por parte de Gregorio Martínez Sierra un espacio más reducido en el que el público estuviese más arropado, con obras de calidad, que tuviese buena acogida entre entendidos y sobre todo tratándose de un género que era novedoso en España, no podía pretenderse que fuese mostrado ante un gran auditorio.

Si atendemos a los aspectos de innovación que introducen las obras, nos hallamos ante grandes hallazgos, musicales y textuales. Turina y Falla desde su vuelta de París muestran en estas dos obras su madurez compositiva. Falla con la utilización de numerosos recursos compositivos provenientes tanto de la escuela impresionista, como de Stravinsky, del que era un admirador, junto al empleo de temas populares, escalas modales, y la utilización patente del lenguaje flamenco, crea un lenguaje muy personal, propio, totalmente innovador y aclamado en Europa, lo que hace de *El corregidor y la molinera* una obra de referencia. Además María Lejárraga realiza un libreto muy destacable de la obra de Alarcón y extrae de él los momentos de mayor acción, lo que le da a la obra un ritmo muy apropiado para la acción mímica, fruto de la experiencia desde inicios de siglo de adaptaciones, traducciones e invenciones de obras para el teatro de todos los géneros y épocas, lo que la convierte en una dramaturga de peso en la escena española.

Turina, que ya había trabajado anteriormente con María Lejárraga en *Margot*, y que posee una gran amistad con el matrimonio Martínez Sierra, ocupándose de la dirección de la orquesta en el Teatro Eslava, compone *Navidad* utilizando un lenguaje característico propio, forjado en los años de aprendizaje en la Schola Cantorum y su visión musical, influida, según él mismo cuenta, de los consejos de Albéniz, lo que le hace mirar más introspectivamente a la tradición popular española y en concreto a la andaluza, pero sin renunciar a un empleo muy rico de la armonía y la utilización de escalas modales, lo que hace de su obra un conjunto perfectamente equilibrado. Aquí María Lejárraga se dejó llevar por la imaginación e inventó un libreto entre medio cómico, medio fantasía que agradó a la audiencia.

En cuanto a la contribución innovadora de *El sapo enamorado*, hemos de constatar que pese a que la obra musicalmente no posee la riqueza armónica ni la redondez formal de Turina, ni la genialidad de Falla, aporta elementos muy destacables, como la utilización de la escala de tonos enteros para caracterizar el personaje del Sapo, o una frescura y lirismo de los temas que los caracteriza muy adecuadamente, además de una instrumentación muy equilibrada. Hay que destacar en este caso el libreto de Tomás Borrás, el cual posee un ingenio comparable con el de autores destacados del panorama de la época, lo que hace de la obra un magnífico ejemplo de pantomima y que pese a ser la obra pionera del género entusiasmó al público y tuvo muy buena acogida.

¹⁵⁷ CHECA PUERTA, Julio Enrique. “Gregorio Martínez Sierra y el cine...”, p. 48.

Conclusiones

Hemos tratado de mostrar mediante tres ejemplos concretos, cómo el género de la pantomima se instauró en España de la mano del matrimonio Martínez Sierra y su Teatro de Arte. Una compañía que durante su vigencia (1915-1926) mostró al público español las novedades culturales que se exponían en otras ciudades europeas y que gracias a la calidad de los artistas de los que se rodearon, consiguió crear un repertorio innovador, a la vanguardia europea.

Para poder llevar a cabo este trabajo hemos analizado las tres obras objeto de estudio, en primer lugar por separado. Además del estudio analítico (armónico, motivico, formal) de cada obra, hemos visto cuáles eran las variaciones y transformaciones que sufría cada elemento motivico dependiendo del compositor y cómo se iba adaptando al texto pantomímico. Para este último estudio, nos hemos apoyado en los trabajos realizados por Juan Miguel González Martínez sobre la relación texto-música, que nos han proporcionado elementos sólidos en los que asentar nuestras conclusiones. Como último punto de estudio, hemos comparado entre sí las tres obras con los resultados obtenidos en cada uno de los parámetros citados anteriormente, y como resultado de ello hemos constatado las características propias de cada compositor y el modo en el que interrelacionan con el texto.

Fruto de este estudio pormenorizado podemos constatar que a nivel compositivo, Manuel de Falla ofrecía una gran variedad de recursos en los motivos analizados, destacando en su lenguaje influencias impresionistas, el uso de temas populares, escalas modales, así como influencia de la música del flamenco y ciertos recursos típicos stravinskianos en el tratamiento de los motivos. Por su parte, Turina muestra gran destreza en el uso de la armonía, influenciado por su estancia formativa en la Schola Cantorum de París, además de un uso muy particular de motivos populares tradicionales, y en particular andaluces, destacando el uso de temas cíclicos, lo que condiciona la forma de su obra. Por último Pablo Luna, pese a haber realizado sus estudios en España, conocía ciertos recursos impresionistas, reflejándose por ejemplo en el uso de escalas por tonos enteros o escalas modales, además de un tratamiento destacado del lirismo en sus temas.

Además, tal y como demostramos en el estudio comparativo del capítulo anterior, los tres compositores se adaptan fielmente al argumento del texto, no solamente por medio de temas elegantes o cantábiles, sino con motivos perfectamente adaptados al ambiente y la dramaturgia que requería el libreto. Vimos como Manuel de Falla y María Lejárraga partían de un hipotexto (*El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio Alarcón) y mediante la conjunción texto-música conseguían destacar los momentos de mayor acción de la obra de Alarcón, como correspondía a la obra pantomímica. Algo diferente ocurre en los otros dos casos, puesto que tanto *Navidad* como *El sapo enamorado*, surgen con un texto inventado y por lo tanto el planteamiento compositivo es diferente ya que no existen referencias previas. En el caso de Luna, contaba con un autor como Tomás Borrás que comenzaba a despuntar como escritor destacado, con un espíritu antinaturalista muy de vanguardia y con un argumento un tanto surrealista, con gran carga cómica, pero con un fondo trágico. El resultado es una obra que pese a su simplicidad, quizás por el carácter algo infantil del argumento, refleja perfectamente el carácter del libreto. Por el contrario el carácter un tanto experimental de *Navidad* tenía mucho que ver con la autora del libreto, María Lejárraga, una autora de la que hemos destacado su gran valía a pesar de haber pasado desapercibida durante toda su vida a la sombra de su marido Gregorio Martínez Sierra. Como indicamos anteriormente cuando estudiamos en detalle la obra, su carácter plástico en muchos momentos, la hace más

estática que las otras dos obras, y la temática algo irreal que plantea, permitió a Turina componer una partitura en la que compaginaba los temas populares, villancicos, con efectos irónicos, adaptándose perfectamente a la idea de la libretista.

Después de haber realizado un estudio detallado y concienzudo de cada una de las obras y de compararlas entre ellas desde diferentes parámetros, podemos llegar a la conclusión de que nos hallamos ante tres obras de tremenda calidad, que aúnan recursos compositivos vanguardistas junto a libretos innovadores y cuya conjunción da como resultado tres obras perfectamente adaptadas.

También hemos destacado cómo este impulso renovador coincidió en el tiempo con la visita de la compañía de los *Ballets Russes* que dirigía Serghei Diaghliev a España, aprovechando la neutralidad de nuestro país en el conflicto internacional, lo que abrió el camino para la muestra de obras contemporáneas y su aceptación en la península. A esto último contribuyó la creación de revistas culturales y diarios especializados en actividades culturales, que ofrecían información detallada de las actividades culturales más recientes y exponían las características innovadoras de cada obra, expuestas por intelectuales muy capacitados en muchos casos.

Además, hemos visto mediante el análisis detallado sobre las tres obras pantomímicas propuestas, que los tres autores musicales y los dos autores teatrales, dominaban las técnicas más innovadoras, aunando tradición popular y vanguardia y como resultado de ello fueron estos tres magníficos ejemplos, que en el caso de *El corregidor y la molinera*, tuvo una secuela internacional en forma de ballet, aunque desgraciadamente no tuvieron la continuidad que el repertorio pantomímico merecía.

Hemos abordado el estudio de estas tres obras desde varias perspectivas y utilizando diferentes tipos de análisis. Se trata de un primer paso que puede iniciar una vía para un trabajo más amplio, profundizando en algunas cuestiones más a fondo, especialmente en lo que se refiere a la relación texto-música, en un trabajo de tesis doctoral o planteando nuevas perspectivas como pueden ser la recepción de las obras, de las que solamente hemos acometido un principio de estudio. A pesar de ello, la calidad e innovación de las tres obras merecen un reconocimiento por parte de la historiografía y gracias a trabajos de recuperación como el de la Fundación Guerrero, se abren nuevas vías de investigación de un repertorio todavía por descubrir.

...

Del análisis del esquema anterior se pueden extraer las siguientes conclusiones:

-Las secciones A y A' mantienen la misma alternancia de motivos *a* y *b*, cambiando la modulación del VI (MI), por el II (LA) en A'. En la sección A introduce de nuevo el motivo *a* + melisma con la misma alternancia que al inicio. Por lo tanto: 1 2 1'. Y en la sección A' suprime 1'.

-Las secciones B y B' (la Copla): se observa más claramente la introducción de elementos diferentes en B' (más bien a través de la eliminación de algún motivo), que hace que la sección resulte imprevisible a nivel melódico y rítmico. Además la introducción del ostinato rítmico *z* dos compases antes de la sección D, hace que la nueva sección quede totalmente conectada. Aquí es donde realmente se puede observar una influencia más clara de la forma compositiva presente en Stravinsky, a mi modo de ver. El motivo *b* de 3 compases en B y B', actúa de nexo de unión hacia una nueva introducción de *c* en ambos casos, pero en B se había presentado más elaborada, repitiendo algunos elementos a modo de coda, lo que hace que al eliminarlos en B' adquiera mayor velocidad rítmica.

-La sección C, podría pensarse que sirve de enlace hacia A', y en realidad cumple esa función, pero al utilizar el elemento *b* ya conocido y sólo en 1 compás, hace que cada aparición del motivo *d*, produzca una tensión, unida a los crescendos y al cambio de modalidad que nos lleva hacia A'.

-La sección D es la más estática, con frases más largas que repiten el giro melódico de 3ª típico del flamenco y manteniendo el mismo ritmo (el ostinato *z*) y que nos lleva hacia la CODA, en la que de nuevo los motivos *a* y *b* se alternan, precipitándose *b* hacia la cadencia en dominante de Re con la que concluye el Fandango.

Bibliografía

Bibliografía sobre la pantomima:

- AGUILERA SASTRE, Juan. “María Martínez Sierra, traductora: una lectura del teatro contemporáneo”. *Anales de la literatura española contemporánea. Drama/Theatre*, 2012, vol. 37, nº 2, Escena y Literatura Dramática en el Exilio Republicano de 1939, pp. 307-334.
- CATALÁN GARCÍA, Pedro. “Mignoni: escenografías para Martínez Sierra”. *Acotaciones*, 3G, enero-junio 2016.
- CHECA PUERTA, Julio Enrique. *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- CHECA PUERTA, Julio Enrique. “La actividad empresarial de Gregorio Martínez Sierra: una apuesta renovadora en la órbita del teatro comercial de preguerra”. *Anales de la literatura española contemporánea*, 1998, vol 23, nº 3, DRAMA/THEATER, pp. 821-848.
- CHECA PUERTA, Julio Enrique. “Gregorio Martínez Sierra y los epistolarios: algunas apostillas”. *Anales de la literatura española contemporánea, Drama/Theatre* 2006, vol. 31, nº. 2, pp. 505-530.
- CHECA PUERTA, Julio Enrique. “Gregorio Martínez Sierra y el cine: de Madrid a Hollywood”. *Anales de la literatura española contemporánea, Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos*, vol. 27, nº 1, 2002, p. 49.
- JONES, Joseph R. “María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974), libretista y letrista”. *Berceo, boletín del Instituto de estudios riojanos*, 2004, nº 147, pp. 55-95.
- PERAL VEGA, Emilio. *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*. Rubí (Barcelona), Antrophos, 2008.
- SAGARDÍA, Ángel. *Pablo Luna*. Madrid, Espasa Calpe, 1978.

Bibliografía sobre El Corregidor y la Molinera:

- ALARCÓN, Pedro Antonio. *El sombrero de tres picos*. Madrid, Colección clásicos hispanos nº 40, 2002.
- BUDWIG, Andrew. “The evolution of Manuel de Falla’s The three-cornered hat (1916-1920)”. *Journal of Musicological Research*, primavera de 1984 núm. 5, pp. 191-212.
- CORRADO, Omar. “Stravinsky y la constelación ideológica argentina en 1936”. *Revista de música latinoamericana*, vol. 26, nº 1, spring-summer 2005, pp. 88-101.
- FALLA, Manuel de. *El corregidor y la molinera*. Edición de Jean- Domonique Krynenmy y supervisión de Nicholas Hare. Londres, Chester Music, 1996.
- GARCIA MATOS, Manuel. “Folklore en Falla I, El sombrero de tres picos”. Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso. Digitalización, edición y estudio preparatorio: Pilar Barrios Manzano. Artículos y aportaciones breves. Edición conmemorativa del centenario de Manuel García Matos. Asociación cultural Lux Bella 1492/ Grupo de investigación Patrimonio Musical y Educación, 2012, p. 114. Primera edición en : Folklore en Falla, I. *Revista Música, trimestral de los Conservatorios Españoles*, vol. 3-4. Madrid, 1953.
- LEIVA VERA, Miguel Ángel. “ La consolidación del piano como instrumento orquestal desde la perspectiva de la comunicación musical: *Petrouchka* de Stravinsky, obra paradigmática, y su influencia en *El sombrero de tres picos* de Falla y *El mandarín maravilloso* de Bartok. Tesis doctoral. Director: Miguel de Aguilera Moyano. Málaga,

Universidad de Málaga, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, 2010, pp. 395.

- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Agustín. “Consideraciones sobre cuatro obras cimeras del pianismo falliano”. *Artseduca*, enero 2013.

- NOMMICK, Yvan. “Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Manuel de Falla: elementos de apreciación”. *Revista de musicología*, volumen 21, nº 2, diciembre 1998, pp. 573-591.

- NOMMICK, Yvan. “Un ejemplo de ambigüedad formal: el “allegro” del “concerto” de Manuel de Falla. *Revista de musicología*, vol. 21, nº 1, junio 1998, pp. 11-35.

- NOMMICK, Yvan, MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria, HESS, Carol A, ACKER, Yolanda y BAENA, Francisco. *Los Ballets Russes de Diaghliev y España*. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, eds. [Granada / Madrid], Archivo Manuel de Falla / Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000.

- RUIZ BAÑOS, Sagrario. “El sombrero de tres picos de Pedro Antonio de Alarcón: novelización de un asunto dramático”. Murcia, *Draco*, 5-6, 1993-1994.

- RUIZ ROS, Susana. “Análisis escenográfico del ballet *El sombrero de tres picos*”. Tesis doctoral. Director: Eduardo Blázquez Mateos. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso”, 2011, pp. 105.

- SALAZAR, Adolfo. “El corregidor y la molinera: (El sombrero de tres picos)”. *Revista musical hispano-americana*. Madrid, 30 de abril de 1917, número 4, pp. 8-13.

- Madrid: Fundación Juan March. Ciclo: conferencias y conciertos en torno a la exposición: Picasso: El sombrero de tres picos. Mayo 1993.

Bibliografía sobre Navidad:

- DEBUSSY, Claude. *Des pas sur la neige*, compuesta en 1909, sexta pieza del libro I de sus *Préludes*.

- <http://www.joaquinturina.com>.

- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. *Navidad*, milagro en tres cuadros. Música de Joaquín, dibujos de Alberto Durero. Madrid, Renacimiento, 1914.

- MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina, a través de otros escritos*. Fundación Juan March, Madrid, 1991.

- MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid, Alianza Editorial, S.A, 1997.

- OLIVERA ZALDÚA, María. “La colección iconográfica del compositor Joaquín Turina: análisis documental: inventario y catalogación”. Tesis doctoral. Director: Juan Miguel Sánchez Vigil. Madrid, Universidad Complutense, Departamento de Biblioteconomía y Documentación, 2010, 796 pp.

- SOPEÑA, Federico. *Joaquín Turina*. Madrid, Editora Nacional, 1956.

- TURINA, Joaquín. *Navidad*, op. 16, Milagro en un acto. Texto de Gregorio Martínez Sierra. Música de Joaquín Turina. Madrid, Unión Musical Ediciones, 1995.

- TURINA, Joaquín. *Navidad: milagro en dos cuadros: inspirado en un poema de Martínez Sierra. Versión para piano, op. 16*. Autógrafo musical. Legado Joaquín Turina de la Fundación Juan March, 1917.

Bibliografía sobre folklore y flamenco:

- CALLEJA, Rafael. *Cantos de la Montaña. Colección de canciones populares de la provincia de Santander, armonizados por el maestro*, Madrid, Tip. Del asilo de huérfanos del Sagrado Corazón, 1901.
- INZENGA, José. *Cantos y bailes populares de España*. Madrid, A. Romero, 1888.
- INZENGA, José. *Ecos de España tomo primero: colección de cantos y bailes populares*. Barcelona, Andrés Vidal y Roger, 1874.
- FERNÁNDEZ MARÍN, Lola. “El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz”. *Música y educación*, nº 65, marzo 2005, pp. 1-34.
- FERNÁNDEZ MARÍN, Lola. “La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantos de Levante: origen y evolución”. *Revista de investigación sobre el flamenco La madrugada*, nº 5, diciembre 2011.
- GARCÍA MATOS, Manuel: *Lírica popular de la alta Extremadura*. Madrid, Unión Musical Española, 1944.
- GARCÍA MATOS, Manuel. “Folklore en Falla I, El sombrero de tres picos”. Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso. Digitalización, edición y estudio preparatorio: Pilar Barrios Manzano. Artículos y aportaciones breves. Edición conmemorativa del centenario de Manuel García Matos. *Asociación cultural Lux Bella 1492/ Grupo de investigación Patrimonio Musical y Educación*, 2012, p. 114. Primera edición en : “Folklore en Falla, I”. *Revista Música, trimestral de los Conservatorios Españoles*, vol. 3-4. Madrid, 1953.
- MANZANO ALONSO, Miguel. “Música de tradición oral y romanticismo”. *Revista de musicología*, vol. 14, nº ½, III Congreso Nacional de Musicología, enero-septiembre 1991, pp. 325-353.
- SAGARDÍA, Ángel. “La música tradicional española en Falla y Turina”. *Estudios turísticos*, nº 47-48, 1975.

Bibliografía sobre la cultura a principios del s. XX:

- BLANCO, Alda. *A las mujeres: ensayos feministas de María Martínez Sierra*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003.
- CASCUDO, Teresa. “Los críticos de la música nueva: la primera recepción de Stravinsky y la organización del campo musical en Madrid”. *Revista de musicología*, enero 2009, vol. 32, nº 1, pp. 491-499.
- GARCÍA PLATA, Valentina. “Primeras teorías españolas de la puesta en escena: Adrià Gual”. *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 21, nº 3, *Drama/Theatre*, 1996, pp. 291-312.
- GOMBRICH, E. H. “En busca de nuevas concepciones”. *La historia del Arte*. Traducción de Rafael Santos Torroella. Londres, Random House Mondadori S. A, 2006, quinta reimpresión.
- <http://www.residencia.csic.es>
- MARTÍNEZ SIERRA, María. *Tragedia de la perra vida y otras diversiones. Teatro del exilio 1939-1974, María Martínez Sierra*. Sastre Aguilera, Juan, ed. Sevilla, Renacimiento, 2009.
- *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres, eds. Madrid, ICCMU, 2009.
- NIEVA de la PAZ, Pilar. *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.

- NOMMICK, Yvan, MARTÍNEZ DEL FRESNO, MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria, HESS, Carol A, ACKER, Yolanda y BAENA, Francisco. *Los ballets russes y España*. Yvann Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, eds. [Granada / Madrid], Archivo Manuel de Falla / Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000.
- O'CONNOR, Patricia W. *Gregorio y María Martínez Sierra: crónica de una colaboración*. Madrid, La Avispa, 1987.
- O'CONNOR, Patricia W. *Mito y realidad de una dramaturga española, María Martínez Sierra*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo. "María Martínez Sierra: breve sinopsis biográfica". Madrid, Asociación de directores de escena, 1996, pp. 5-57.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. "El concepto de Clasicismo Moderno: Música, Artes plásticas y Literatura (1915-1936). María Nagore, Leticia Sánchez y Elena Torres, (eds.). *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Madrid, ICCMU, 2009, pp. 69-84.
- RODRIGO, Antonina. *María Lejárraga: una mujer a la sombra*. Madrid, Algaba, 2005.
- URDIALES, Alberto. "Mucho más que moda y suave decadencia. José Zamora". *Educación y biblioteca*, nº 164, marzo-abril 2008.

Bibliografía sobre análisis:

- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. "Valores interrelacionales en los textos heterosemióticos". *Estudios románicos*, nº 4, 1987-1989, pp. 501-506.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. "El estudio de la obra musical desde la semiótica literaria". Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992. FERNÁNDEZ ROCA, José Ángel, GÓMEZ BLANCO, Carlo J., PAZ GAGO, José María, coord., vol. 2, 1994, pp. 491-502.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. "La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico-literario". *Imafronte*, nº 12-13, 1998, pp. 151-162.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. "Los procesos de codificación múltiple en el discurso artístico musical y literario". *Imafronte*, nº 14, 1999, pp. 71-78.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. "Resultado creativo de la convergencia estructural entre las formas musicales y literarias". *Imafronte*, nº 18, 2006, pp. 19-27.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. "Factores condicionantes en la transposición literatura-música". *Anuario musical*, nº 64, enero diciembre 2009, pp. 259-278.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. "Fundamentos de la semiótica de la música". De Re poética. Homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaldos. Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 383-401.
- HEINE, Christiane. "El impresionismo musical en tres obras para piano de compositores españoles: Vicente Arregui (1902), Salvador Bacarisse (1922) y Joaquín Turina (1930)". *Anuario musical*, Madrid, Instituto Español de Musicología, No 52, 1997, pp. 173-200.
- NAGORE, María. "El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica". *Músicas al sur*, nº 1, enero 2004.
- NOMMICK, Yvan. "Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913)". *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, no 140, 1999, pp. 139-143.
- NOMMICK, Yvan. "La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX". *Revista de musicología*, vol. 28, nº 1, Actas del VI Congreso de la Sociedad de Musicología, junio 2005, pp. 792-807.

Críticas:

- Crítica del Mundo gráfico, nº 268, 13-2-1016.
- MACHADO, Manuel. “Los estrenos. En el Eslava, “Navidad”, por Martínez Sierra. Música de Joaquín Turina”. *El Liberal*, 22 de diciembre de 1916, p. 3.
- MARÍN ALCALDE, Alberto. *La Acción*, el 3 de diciembre de 1916.
- MUÑOZ, Matilde. “Navidad”. *El Imparcial*, Madrid, 21 de diciembre de 1916, p. 1.
- SAGARDÍA, Ángel. *Rumbo*, enero de 1949.

Índice

- Prólogo	2
- Introducción	4
1. La pantomima en el contexto artístico-cultural del siglo XX.....	9
2. La pantomima musical en España a comienzos del siglo XX: “el papel de María Lejárraga”.....	11
3. Características y repertorio de la pantomima musical en España: tres autores, tres propuestas.....	15
4. <i>El sapo enamorado</i> : pantomima de Tomás Borrás y música de Pablo Luna.....	17
4.1. Relación música-texto en <i>El sapo enamorado</i>	27
5. <i>Navidad</i> : Milagro en un acto y tres cuadros de María Lejárraga, con música de Joaquín Turina.....	30
5.1. Relación música-texto en <i>Navidad</i>	40
6. <i>El corregidor y la molinera</i> : pantomima en dos actos de María Lejárraga y música de Manuel de Falla.....	43
6.1. Relación música-texto en <i>El corregidor y la molinera</i>	61
7. Relaciones entre las tres obras.....	64
- Conclusiones	66
- Anexo 1	68
- Bibliografía	70