

FUENTES POPULARES EN LA MUSICA DE 'EL SOMBRERO DE TRES PICOS'

MIGUEL MANZANO

Ponencia en el Congreso "España y los Ballets Rusos de Serge Diaghilev"
(Granada, 17 al 19 de junio de 1989)

El tema sobre el que he sido invitado a disertar en este Congreso, y la existencia, desde hace ya más de treinta años, de un trabajo redactado con el objeto de aclarar lo mismo que a mí se me ha propuesto en esta ocasión, me obligan a comenzar esta ponencia haciendo mención de quien anduvo este mismo camino antes que yo, y de la forma en que lo recorrió.

La búsqueda de las fuentes de música popular en *El sombrero de tres picos* fue ya hecha por el más ilustre y reconocido de los etnomusicólogos españoles, D. Manuel García Matos. Por la década de los años cincuenta este folklorista, cuyo conocimiento de la música española de tradición oral española era vastísimo, dada su preparación y su oficio, se dedicó, en una serie de trabajos musicológicos, a buscar las raíces folklóricas de unas cuantas de las obras más conocidas de música española. Como no podía ser menos, la mayor parte de este trabajo de búsqueda se la llevaron algunas obras de Manuel de Falla. En dos artículos sucesivos publicados en junio y diciembre de 1953, bajo el título "Folklore en Falla", efectúa García Matos un minucioso análisis temático de *El sombrero de tres picos* y de *El retablo de Maese Pedro*, y un rastreo simultáneo en todas las fuentes escritas de la música de tradición oral que Falla pudo haber conocido hasta la época de composición de estas obras.¹ Dicho sea de paso: estas fuentes eran escasas y fragmentarias, ya que la investigación de la música tradicional estaba por entonces poco menos que en mantillas. En otro artículo posterior, y bajo el título "El folklore en 'La vida breve', de Manuel de Falla, García Matos vuelve a hacer otro tanto con la obra en la que centra su análisis en aquella ocasión.²

Pues bien, en el primero de estos trabajos, el dedicado a *El sombrero de tres picos*, nuestro musicólogo nos revela la intención que le ha movido a efectuarlos. He aquí sus palabras, que resumo en sus afirmaciones fundamentales, ya que él se extiende en largas consideraciones y citas:

"Con bastante ligereza, no exenta de cierta superficialidad, se ha venido enjuiciando el importante extremo de la intervención del canto popular en la obra de Falla. Las opiniones coinciden en estimar, como no podían por menos, que ésta se inspira en nuestra música folklórica. Pero todas, de igual manera, introducen error al discriminar la forma en que el fenómeno se produce, (...) Llegase, incluso, a decir que Falla (...) ha utilizado más el espíritu, el ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos, o sea, la esencia de la canción popular, que las melodías exactas de ella. (...) Pero de hecho, casi todas las obras de Falla contienen algún o algunos documentos populares transcritos en su integridad, o levemente retocados. Hase registrado el suceso, aunque en corta medida, incluso por varios avisados críticos; pero no llegó a justipreciarse. 2. I (...) Creo que la deficiencia del dictamen proviene de no haberse realizado nunca el formal análisis que dicha música requiere, de donde se siguió el no haber podido calibrar de adecuada manera ni la dimensión ni el procedimiento. (...) Bien patente se nos muestra éste en la obra en que Falla más al límite y por el más variado modo la verifica: El sombrero de tres picos. (...) Tomemos esta música y analicemos".

Así escribe García Matos en su introducción al trabajo. Y acto seguido se pone, manos a la obra, a realizar un examen minucioso, meticuloso y puntual de la partitura, tratando de encontrar en ella citas literales, variantes, semejanzas y retoques temáticos de melodías populares. Las referencias son múltiples y abarcan, según él, la partitura entera. La canción *Casadita, casadita*, con la que se inicia la obra; el tema de la jota, que aparece y reaparece hasta el apoteósico baile final; el soniquete que acompaña al cortejo del Corregidor; el que subraya las reverencias de la Molinera; el de la escena de las uvas; el que describe el resbalón del Molinero; el motivo del *capotín*; el de la *Danza de los vecinos*; la *Farruca*; el estribillo *No me mates*, que subraya el miedo del Corregidor encañonado... Todos estos pasajes, más algunas otras fugaces ráfagas orquestales, en las que García Matos ve reproducidas ciertas falsetas y rasgueos de guitarra, hasta un total de 17 citas temáticas, algunas de ellas insistentemente repetidas, cree llegar a encontrar nuestro folklorista a lo largo de las páginas de la obra, que aparece así como un mosaico de temas sabiamente entrelazados, en el que las referencias constantes a la música popular revelan, en palabras de García Matos, "el acierto ejemplar y magnífico con el que el ilustre compositor supo llevar a la práctica las teorías estético-nacionalistas de su profesor Pedrell."

Al final de su trabajo, no sin cierto matiz de reconvención y advertencia, aconseja nuestro folklorista no abusar de los términos *esencia, sustancia, aroma, ambiente*, cuando se hable de la música de Falla, ya que a veces -cito textualmente a García Matos- "estas palabras representan más bien un aspecto excepcional, como hemos comprobado que sucede en el ballet que acabamos de estudiar, cuya mayor parte se nos muestra construida a base de documentos folklóricos *enteros y veros*, sobre el documento, que no, vagamente, sobre sus esencias o aromas". Tales palabras, al final de un examen tan concienzudo y minucioso, tan documentado (ya que García Matos ejemplifica cada uno de los temas con transcripciones musicales en columna: encima los pasajes de la partitura y debajo las citas populares) dan a entender al lector que se trata de un caso cerrado. Pero veamos si esto es así.

La primera duda ante las afirmaciones categóricas del folklorista se plantea, simplemente, al escuchar la obra. Porque tanto si se trata de una audición desprejuiciada, en la que uno se va dejando llevar plácidamente por lo que va escuchando, como si se analiza la partitura en su desarrollo y textura armónica, en su entramado y colorido sonoro, la impresión que se recibe no es la de un mosaico de sucesivos temas tejidos con gran pericia (dentro de la unidad y diferencia que cada episodio exige), sino la de una música completamente fluida y diáfana, pensada y escrita con un perfecto sentido de unidad. Y ello a pesar de que de vez en cuando aparecen fugazmente ráfagas sonoras que nos parece haber escuchado alguna vez, pero que son absorbidas de inmediato por el caudal sonoro en continuo desarrollo y avance.

Y a esta primera duda se añade otra. Porque en varias ocasiones Manuel de Falla se manifestó con toda claridad respecto de la forma en que la música popular está presente en su obra, en un sentido muy diferente al que tienen las conclusiones a las que llega García Matos. Por no alargar demasiado las citas, que son abundantes en los escritos de Falla, transcribo sólo unas palabras bien categóricas, que resumen su pensamiento a este respecto: "Yo soy opuesto -escribe Falla- a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas, y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior. Para la música popular de Andalucía, por ejemplo, es necesario ir muy al fondo, para no caricaturizarla".³

Tratemos, pues, de aclarar esta duda que surge de la contradicción entre las palabras del musicólogo y las del compositor, siguiendo el mismo camino que recorrió el primero. Tomemos la partitura y leamos, escuchemos. En seguida nos llega esa voz que suena de atrás, del fondo:

Casadita, casadita,
cierra con tranca la puerta,
que aunque el diablo esté dormido,
a lo mejor se despierta.

En este primer canto ya hay una cita literal, afirma García Matos. Lo que escuchamos no es sino la variante de una *canción de bamba* o de columpio, muy conocida en las villas y campos andaluces. Según él, Falla pudo tomarla de las versiones recogidas por Rodríguez Marín o por Felipe Pedrell. A continuación, García Matos escribe el comienzo del tema de Falla, escribiendo debajo la variante de Rodríguez Marín y otra que él recopiló en Huelva: (*Ejemplo 1a*)

No cabe duda alguna de que hay mucho parecido entre los ejemplos. Pero no hay identidad, no hay cita literal. Hay, sí, un arranque y un decurso gradual muy semejante, pero no una igualdad total. Es más, si nos ponemos a analizar ambas melodías con detenimiento, encontramos ciertas diferencias muy acusadas. Aparte del arranque en doble nota de anacrusa en un caso y de nota simple en el otro, exigido por la diferente acentuación del texto, hay un ámbito melódico más restringido en la melodía de Falla, en la que no suena la octava alta del sistema melódico, que sí suena en la versión popular. Véase la diferencia: (*Ejemplo 1b*)

Además de esta diferencia, importante cuando se está analizando la identidad entre dos temas, hay otra mucho más relevante en el segundo hemistiquio de la frase. Observémosla: (*Ejemplo 1c*)

El detalle, esta vez, afecta al sistema melódico en un dato fundamental, característico: el III grado, si, aparece cromatizado en la versión de Rodríguez Marín, mientras que en la de Falla es idéntico. La diferencia de colorido es notable. Curiosamente, en el ejemplo tercero, recogido por García Matos, hay mayores diferencias en la melodía, pero tampoco hay cromatismo en el tercer grado.

Pero no seamos puntillosos, concedamos que hay una semejanza de bulto en estos dos primeros versos, y sigamos comparando ambos ejemplos en el mismo punto en que García Matos interrumpe la comparación. La tonada del columpio sigue así: (*Ejemplo 2a*)

Y la melodía de Falla termina de este modo: (*Ejemplo 2b*)

¿Qué observamos aquí? Simplemente, que la semejanza inicial se esfuma por completo. En el primer caso hay una repetición simétrica del primer hemistiquio: (*Ejemplo 2c*)

Y, nótese bien, un final que nos aclara que el sistema melódico no es un modo de mi cromatizado (en altura sol#, téngase en cuenta), como parecía hacernos pensar el comienzo, sino un modo menor tonal completamente definido: (*Ejemplo 2d*)

Ahora bien, en la melodía de Falla no hay simetría ni repetición del primer verso: hay otro perfil melódico que nada tiene de simétrico con el comienzo, en cuanto a su decurso gradual, aunque sí es su final lógico en modo de mi diatónico, acorde con el arranque y con el reposo semicadencial del segundo verso. Hay, además, una insistencia, como de rebote final, sobre la nota básica del sistema: (*Ejemplo 2e*)

Recordemos de pasada una de las notas que Falla señala como peculiares del canto puro andaluz: "El uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior". ¿No aclara mucho las cosas esta frase? En resumen, este primer tema, cuyo comienzo tiene parecido con el de varios cantos populares, aunque no identidad completa, se aparta de ellos en el desarrollo. En este caso, por consiguiente, es claro que Falla no ha tomado para su obra un documento entero y vero.

Pero hay algo más. En su reciente y documentadísimo libro *Vida y obra de Manuel de Falla*,⁵ Federico Sopeña aporta un dato muy revelador acerca de este primer tema. La canción *Casadita, casadita* no iba en la partitura inicial, sino que fue añadida por Falla a última hora, a instancias de Picasso, junto con la *fanfare* inicial, los olés y el toque de castañuelas. "La teoría de Matos -dice Sopeña- se derrumba al señalar la fuente de la primera canción, pues no nos imaginamos a Falla viajando con los cancioneros en la maleta, o volviendo desde Londres para verificar el ejemplo". Estas palabras apuntan en el sentido de que no es tan fácil demostrar que Falla tomó literalmente, en este caso, un tema transcrito en un cancionero. En todo caso, y aunque Falla tuviese el libro-fuente en su maleta o la melodía en su memoria, la forma en que el canto pasó a la partitura hace pensar más bien que el conocimiento que el compositor tenía del folklore vivo, de la tradición oral, le permitía, cómo no, componer una melodía con todas las apariencias de lo popular, mejor dicho, con toda la esencia popular, en expresión de Adolfo Salazar.

Apunto para concluir otro dato muy revelador, que nos inclina por esta misma opinión. En la partitura de *El Corregidor y la Molinera*, anterior, como sabemos, a la definitiva de *El sombrero de tres picos*, el texto *Casadita, casadita* no aparece cantado con la melodía del inicio del ballet, a la que nos venimos refiriendo, sino con la que en éste se canta, en la segunda parte, la canción que comienza "*Por la noche canta el cuco...*", y además en la repetición del canto, como segunda estrofa, de este modo: (Ejemplo 3)

La conclusión, evidente hechura de Falla, permite enlazar con el canto del cuco. Este final y este trasiego de textos y melodías nos muestra con toda evidencia que el compositor inventa las melodías, incluso cuando toma como punto de partida para ello una frase tomada más o menos literalmente de un documento popular ya transcrito, y trabaja los motivos bajo la óptica de una obra total y unitaria.

Pasemos ya al segundo tema, con el que da principio la obra después de la introducción, y que presentan a una el primer clarinete y el corno inglés. Helo aquí: (Ejemplo 4)

Sobre este tema ya entra García Matos en polémica directa con Adolfo Salazar. Comienza por citar las palabras que éste escribió a propósito del mismo: "Este motivo -afirma Salazar- tiene ya ese ambiente tan español, tan típicamente nuestro, que no faltará en ningún momento de la obra. (...) Sus elementos no son transcritos del repertorio popular, sino que las cualidades de éstos están asimiladas de la facultad inventiva del músico. Esta, empapada de españolismo, sentirá y dará forma a motivos españoles en sí, aunque no les vaya una etiqueta determinada"⁶. A continuación de esta cita, y a partir de las últimas palabras, García Matos arremete literalmente contra la opinión de Salazar y contra su desconocimiento del folklore flamenco, que no le permite distinguir entre malagueñas, soleares o tarantas. El tema, afirma García Matos, se cataloga perfectamente y admite bien una etiqueta: se trata de una falseta guitarrística, de un toque por murcianas. Y razona el etnomusicólogo: "Puesto que de Murcia era el molinero, Falla inaugura su obra con un tema guitarrístico de murciana".

Y advierte a pie de página, un tanto contradictoriamente con lo que acaba de afirmar: "Tiempo ha que la murciana desapareció como cante".

Después de este comentario García Matos transcribe en paralelo el tema de la falseta guitarrística murciana debajo del motivo de Falla: (*Ejemplo 5*)

Examinado el tema atentamente, como hicimos con el anterior, aparecen también algunas diferencias notables entre ambos. En primer lugar, hay que hacer notar que García Matos superpone al tema, tal como Falla lo escribe, una alternancia entre el bajo y la nota sol que no viene en la partitura, para que se pueda visualizar la semejanza. Pasemos, sin embargo, por alto este detalle y leamos el bajo melódico: las diferencias entre los decursos graduales de ambos motivos aparecen ya desde el primer compás y se acentúan en el tercero y cuarto, en los que ya no coincide más que la nota final, sol. Pero además, en el tema guitarrístico transcrito por Matos aparece en ese pasaje un quinto grado cromatizado en descendente (re bemol) que cambia por completo el recinto sonoro inicial, modo de mi cromatizado (en altura sol, evidentemente), común al inicio de ambos ejemplos.

Cierta semejanza entre los dos temas, sin embargo, es innegable. Pero no viene de otra cosa que del hecho de que ambas son versiones de una falseta guitarrística tan tónica (entendiendo tónica como muy conocida, muy repetida, no como vulgar y anodina), que a todos nos recuerda sonidos que hemos escuchado muy a menudo. Es la misma que aparece en otra variante más amplia y desarrollada al comienzo de Asturias, de Albéniz, que tiene también esta resonancia de lo conocido.

El recinto sonoro al que Falla nos transporta a partir de esta célula sonora tan simple, ya desde el tercer compás, cuando suenan los cuatro acordes que apoyan el motivo, es de una riqueza sonora y de un colorido tan originales, tan variados en matices, que nos obligan a reconocer que el compositor toma este breve diseño como un simple punto de referencia para sobrevolar, aunque sin perder de vista el suelo, para crear sonidos nuevos, aunque a partir de una célula sonora de resonancias muy viejas, casi ancestrales.

Es claro, pues, a la vista de este segundo ejemplo, que hay que dar bastante razón a Salazar y matizar muchísimo las apreciaciones de García Matos.

Lo que acabo de afirmar es todavía más claro en el tercer pasaje citado por el folklorista en su artículo. Se trata del tema de jota que, esbozado apenas al comienzo de la obra, cuando van apareciendo fugazmente casi todos los motivos temáticos que caracterizan personajes y situaciones, vuelve a oírse con toda amplitud y despliegue sonoro en la apoteósica *Danza final*. Respecto de este célebre motivo, que genera uno de los pasajes más conocidos y popularizados de *El sombrero de tres picos*, ya el mismo García Matos se muestra un tanto cauto, dando casi por seguro que es "original creación del maestro". Pero no cede a la tentación de apuntar dos insinuaciones. Primera, que el tema corresponde a la Molinera, nacida en Navarra. Segunda, que algunas de las frases de la jota son "variados trasuntos de fórmulas tradicionales". Uno de ellos, el arranque, es transcrito por el musicólogo, que lo recogió en su tierra extremeña, en columna con el que aparece en la partitura: (*Ejemplo 6*)

Ambas insinuaciones requieren de nuevo matización. En primer lugar, la que se refiere al aspecto musical. El tema jotesco que aparece aquí no es ni más ni menos que 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. A este tipo de jota se la llama *aragonesa*, por cierto con bastante impropiedad, ya que, si es sobre todo Aragón la tierra que la adoptado como suya propia, se baila, y sobre todo se canta por toda la península Ibérica, Portugal incluido. Así que no se trata aquí propiamente de un tema, sino de una versión más, entre centenares de ellas, de ese

difundidísimo, típico y hasta tópico tema de jota "a la española". De allí su amplísima resonancia. De ahí su capacidad evocadora: todos nos reconocemos en esa música. Lo que hay que admirar aquí, y volvemos siempre a lo mismo, es la maestría con que Falla trata este ritmo y este esquema melódico tan manido, logrando componer una página tan extraordinariamente bella. Una segunda página, porque la primera ya la había escrito en la cuarta de sus *Siete canciones populares españolas*, donde con la misma sabiduría musical e imaginación inventa otro cauce sonoro de singular inspiración para otra versión de este perenne esquema de jota.

Yo me niego de plano a suscribir la afirmación de Jaime Pahissa, biógrafo de Falla, cuando dice, a propósito de la estancia de nuestro músico en Fuendetodos, patria aragonesa de Goya, que el compositor pudo aprender allí lo que es la verdadera jota "en toda su fuerte y real expresión al oírla cantada por la voz aguda y franca de los mozos en sus rondas y serenatas, pudiendo así verterla luego en la vigorosa y brillante danza final de *El sombrero de tres picos*." ⁷ Que Falla ya sabía todo sobre la esencia musical de este género de jota tan difundido por entonces como el más arquetípico en los cuadernos de música de salón, ya lo había demostrado mucho tiempo antes. Pero los tópicos se suelen repetir cuando tienen apariencia de intuición genial.

Otra biógrafa de Falla, Susanne Demarquez, ya da después como seguro lo que Pahissa había apuntado sólo como probable: "Sin duda se trata -dice ella- de la jota que Falla oyó con ocasión de la fiesta aragonesa."⁸ Resulta de todo esto que Manuel de Falla tuvo que ir a Fuendetodos a contemplar en toda su autenticidad un género de baile que se cantaba y bailaba por toda España, y se podía ver en cualquier parte, y a transcribir en su cuaderno de notas una melodía aragonesa que se parece literalmente a un tema extremeño, para evocar la ascendencia navarra de la bella y encantadora Molinera. La segunda insinuación de García Matos, repetida también por Susanne Demarquez, se viene abajo, porque es evidente que algo no casa en este puzzle de imaginarias intuiciones.

La premura del tiempo me impide seguir efectuando este análisis pormenorizado de cada uno de los ejemplos que García Matos transcribe en paralelo, tratando de demostrar cómo Manuel de Falla los toma literalmente para su obra de fuentes escritas u orales. Es innegable que ello sucede a veces. Tal es el caso, por ejemplo, del *San Serenín*, ese sonsonete infantil que ambienta de forma caricaturesca el cortejo del Corregidor; tal es, también, el de uno de los motivos que aparecen en la escena de las uvas, que es el mismo de la sexta de las *Siete canciones populares españolas*, aunque tratado en una forma originalísima que, más que transcribirlo, lo recuerda muy lejanamente. Lo mismo sucede en el caso del breve motivo "*Con el capotín, tin, tin...*", cuyo texto superpone Falla en la misma partitura, y con el estribillo "*No me mates...*", muy popularizado también. Este es también el caso de un pasaje que imita la falseta guitarrística de la soleá, fórmula bastante estereotipada. Otros, sin embargo, son muy discutibles como citas literales, y exigirían un detenido análisis como el que hemos hecho con los tres primeros, que aclarase si Falla los tomó puntualmente, o más bien los creó a partir de recuerdos de la práctica viva de la canción popular tradicional. Como muestra podríamos citar el que García Matos llama *el olé gaditano*, del que el musicólogo encuentra citas en siete pasajes deferentes de la partitura, de los cuales sólo el último está completamente claro.

Finalmente, en algunos otros casos un análisis somero permite constatar que no hay coincidencia entre las variantes que García Matos propone, sino más bien una semejanza lejana, de bulto, diríamos, que puede a veces ser casual. Tal sucede con el *olé gaditano*, al que acabamos de referirnos, que en nada se asemeja al tema que transcribe en paralelo nuestro musicólogo en lo que él afirma que es su primera aparición en la partitura: (*Ejemplo 7*)

La misma duda se nos plantea respecto del pasaje que subraya las reverencias de la Molinera al Corregidor, en la que García Matos detecta la variación de un tema jotesco santanderino, contenido en la colección de Rafael Calleja: (*Ejemplo 8*)

Un arranque parecido, una coincidencia fugaz, aunque sea puntual, no demuestran que haya copia o transcripción literal. El comienzo de este motivo se parece, no sólo al tema que propone García Matos, sino a decenas de ejemplos, de música popular y de música de autor.

Esto mismo sucede con el pasaje en que nuestro folklorista señala la coincidencia de un motivo rítmico y melódico con falsetas de granadina y murciana. No hay más que una coincidencia rítmica, que tampoco es total. Las armonías de los cuatro ejemplos que García Matos propone no coinciden con la de la partitura del ballet, en la que se construyen sobre las cuatro notas de la cadencia andaluza: (*Ejemplo 9*)

Lo propio ocurre con el episodio que subraya el resbalón del Corregidor, en el que nuestro folklorista detecta un motivo de dulzaina que aparece en el cancionero burgalés de Olmeda. Basta con poner ambos temas en columna, cosa que esta vez no hace García Matos, para caer en la cuenta de que no se trata del mismo diseño, ni melódico ni rítmico, aunque coincida la figuración y la nota final en ambos ejemplos:⁹ (*Ejemplo 10*)

Finalmente, y por no alargarme más, en cuanto al motivo que subraya la huida del Molinero perseguido por los alguaciles, en la que nuestro folklorista encuentra semejanza literal con el soniquete “¡que no me coges!”, que a veces entonan los niños que juegan a escapar, creo, a fuer de sincero, que aunque fuese verdad que Falla lo tomó para este episodio escogiendo precisamente ésa entre las variadas maneras en que lo hemos oído y canturreado alguna vez, nuestro docto *J* etnomusicólogo se excede esta vez un poco en su afán por encontrar prestaciones temáticas en cada página de la partitura.

Pero lo que es extraño, y a la vez muy revelador, es el hecho de que, puesto en esa actitud de búsqueda, no haya encontrado muchos más ejemplos, ni en él ni otros que también han hecho rastreos minuciosos, en una obra plagada de motivos melódicos y rítmicos tan sugerentes, tan dotados de fuerza de poder evocador, tan llenos de aroma y esencia musical popular, por emplear los términos que ya se han escrito en los comentarios a los que García Matos sale al paso con el trabajo que estamos comentando. Porque hay que decir con franqueza que algunos de los temas musicales más relevantes de *El sombrero de tres picos*, algunos de los que suscitan mayores resonancias a causa de sus sonoridades características, no han sido identificados por los buscadores como variantes de algún tipo melódico transcrito en recopilaciones de música tradicional.

Voy a citar, a modo de ejemplos para ilustrar la afirmación que acabo de hacer, unos cuantos de esos temas, que he escogido sin pretender ser exhaustivo.

En el pasaje denominado *Danza de la molinera*, quizá el más conocido de la primera parte, además de la plantilla rítmica característica del fandango, que da cohesión a todo el episodio, aparecen nada menos que otros tres motivos de sonoridad popular, que nunca han sido citados por los rastreadores. Son éstos: (*Ejemplo 11*)

Tampoco se ha encontrado rastro seguro de la canción que en la segunda parte precede al *canto del cuco*, a la que hice referencia más atrás. Suzanne Demarquez dice que la identificación de este tema, lleno de imprecisión rítmica y modal, es dudosa, aunque ella arriesga una hipótesis.¹⁰ Volveré en seguida sobre esta canción y sobre lo

que Demarquez denomina imprecisión, tan reveladora de un matiz sonoro muy preciso, que parece haber escapado también a la lupa de los detectores de temas populares.

En cuanto a la escena entre el Corregidor y la Moünera en el episodio que comienza con el chapuzón de aquél, aparte del ya citado e identificado *No me mates*, con el que se cierra el lance, hay otros dos temas de aroma bien popular, que nadie parece haber identificado hasta ahora. El primero de ellos es el motivo rítmico, construido sobre armonías alternativas de séptima de dominante y tónica, que precede a la reexposición del tema de la zarzuela de J. Jiménez, *La boda de Luis Alonso*, en una variante lejanísima, en la que apenas es reconocible. El tema suena así: (Ejemplo 12)

El segundo motivo aparece en el bajo, al terminar el anterior, en forma insistente: (Ejemplo 13)

Tampoco aquí la semejanza que García Matos propone con el *olé gaditano* que él transcribe debajo se puede admitir sin muchas reservas. En cambio se reconoce clarísimamente en este breve decurso melódico un reposo cadencial en modo de mi (altura do en este caso) que aparece en variantes muy cercanas en centenares de tonadas populares tradicionales.

Por no ser más prolijo no me detengo ya a citar algunos otros temas melódicos y rítmicos que también tienen ese colorido popular, que aparecen en la danza final, aportando nuevos elementos sonoros para dar ese carácter apoteósico, conclusivo y multitudinario al final del ballet.

En resumen: el análisis que hasta ahora vamos haciendo de la partitura de *El sombrero de tres picos* nos lleva a concluir que la mayor parte de los motivos musicales que aparecen en la obra no tienen una correspondencia puntual con ningún documento de música popular tradicional transcrito en cancioneros y recopilaciones de folklore musical. Pero los contadísimos que la tienen, igual que los que no la tienen, son empleados por Falla como un mero punto de partida para desarrollos y variaciones temáticas originalísimas, de forma que no puede afirmarse que el maestro tome para su obra *El sombrero de tres picos* "documentos enteros y veros".

A medida que he ido preparando este trabajo, el análisis y la audición de esta obra me han ido afianzando cada vez más en una idea muy acorde con las palabras de Manuel de Falla que cité al principio. La idea es ésta: *El sombrero de tres picos* es una obra de resonancias amplias y hondas, emparentada estrechamente con los rasgos sonoros de la música de tradición oral española, por el hecho de que el material temático escogido por el maestro para componerla y las sonoridades generadas por su desarrollo son arquetípicas, es decir, contienen algunos de los rasgos más universales y característicos de la música española de tradición oral. Voy a referirme a algunos de estos rasgos aunque sea en forma breve y sucinta.

El primero de todos, el más peculiar, el más insistentemente repetido es el modo de mi, en sus dos variantes de diatónico y cromatizado. A este sistema melódico, el más difundido, con mucha diferencia, sobre todos los demás en la tradición hispana, pertenecen los temas más característicos y singulares de *El sombrero de tres picos*: los dos primeros que hemos analizado en nuestro comentario, tres de los cuatro motivos que aparecen en el *baile de la Molinera*, otros dos de los que se entrelazan con el tema principal del comienzo de la segunda parte, los dos motivos de la *farruca* danzada por el Molinero, la *soleá* que subraya la tristeza de la Molinera, el tema de la zarzuela de Jiménez, el *olé gaditano*, y algunos otros de los que aparecen en la danza final, sabiamente entrelazados con el tema jotesco principal. Y además de todos estos temas, hay que adscribir al modo de mi todos aquellos pasajes, frecuentísimos, en que aparece la denominada cadencia andaluza, que, como se sabe, es uno de los recursos más

insistentemente usados por Falla, y más exquisitamente tratados por el compositor con los más variados recursos armónicos y tímbricos, a pesar de su esquema fijo y un tanto estereotipado. Las veces que esta cadencia aparece y reaparece en esta obra son incontables.

Este es un primer rasgo. Pero además hay que añadir algo respecto de él. En algunos de los temas en que el modo de mi aparece como sistema básico hay también giros melódicos que son arquetípicos. Tal es, por ejemplo, el caso de la canción *Casadita, casadita*. Evidentemente, se trata de una tonada de carácter rondeño, tal como Falla la escribe en este caso. Ya hemos visto que es más que dudoso que sea una cita literal. Pero lo que no es dudoso es que esa forma de comienzo en salto de cuarta, con reposo del primer inciso de la frase en el V o en el III grado de la organización melódica básica (mi cromatizado, transportado en cada caso a la altura conveniente) es un arranque característico, peculiar del género rondeño, que encontramos con mucha frecuencia en el repertorio popular.

Comprobémoslo. Tomemos un cancionero al azar, por ejemplo el de Santander, recopilado por S. Córdova y Oña. Buscamos la sección de cantos de tipo rondeño, y empiezan a aparecer los ejemplos:¹¹ (*Ejemplo 14*)

Tomemos ahora el *Cancionero Leonés*. Hojeamos y vamos entonando:¹² (*Ejemplo 15*)

¿Para, qué seguir? Este breve rastreo deja bien claro que Falla puso pórtico al ballet con un tema arquetípico, característico, muy probablemente inventado por él. ¿Casualidad o intuición? ¿O conocimiento profundo de la tradición musical popular?

Vamos ahora con un segundo rasgo, no menos arquetípico que el que acabamos de detectar. Recordemos ahora la otra canción que suena, también lejana, entre bastidores, en la segunda parte. Entonamos, para poder percibir las sonoridades: (*Ejemplo 16*)

¿Qué detectamos aquí? Otro rasgo sonoro bien característico de la música de tradición oral de la mayor parte de la península Ibérica. Tomando el sonido si como nota básica (ya que la última frase es, evidentemente, una coda, para enlazar con el canto del cuco), percibimos la inestabilidad de los grados II y III del sistema melódico sobre el que está basado el canto: ambos grados aparecen, ya cromatizados, ya diatónicos. Estamos ante otro arquetipo melódico, que también aparece en la tradición oral de todo el ámbito geográfico de la península.

Podríamos volver a encontrar decenas de ejemplos de esta sonoridad tan peculiar, pero sólo voy a poner uno, como muestra, para que se perciba claramente la semejanza con la melodía del *canto del cuco*:¹³ (*Ejemplo 17*)

El parecido en las sonoridades es asombroso. Y aquí sí que no podemos decir que Falla tomó el motivo del *Cancionero de folklore musical zamorano*, publicado en 1982.

Esta especie de inestabilidad sonora de ciertos grados es, digo, un rasgo característico, consecuencia del cruce de influencias y mezcla de culturas musicales sobre el solar hispano. Y este fenómeno tiene una denominación: "alternancia modulante de tónicas homónimas". Pues bien, el etnomusicólogo que acuñó esta expresión tan acertada fue precisamente D. Manuel García Matos, en su primera y más conocida obra de recopilación, la *Lírica popular de la alta Extremadura*.¹⁴ El fue el primero que detectó el fenómeno, su frecuencia en la música de tradición oral española, y se preguntó por las razones del mismo. Alternancia modulante de tónicas homónimas, es decir, la nota mi, base de uno de los sistemas más arcaicos entre todos los que aparecen en nuestra tradición oral, por efecto de posteriores influencias, tan pronto es,

en una misma melodía, el sonido básico de ese sistema modal, como el primer grado de una escala menor. Ahí hay dos sonidos que fluctúan, haciendo alternar de función a esa nota básica.

Hay que reconocer, a la vista de lo anterior, que el conocimiento que Manuel de Falla tenía de nuestra tradición oral musical no era nada superficial, sino muy profundo, fruto de larga meditación.

Si el tiempo no nos estuviera urgiendo para dar ya fin a esta exposición, habría que detenerse también a analizar ese otro rasgo, también arquetípico, de las fórmulas rítmicas del fandango y de la jota, dos géneros estrechamente relacionados, para comprobar el partido que Falla saca del polirritmo simultáneo (ternario simple / binario compuesto) inherente a esa fórmula. Habría que pararse a examinar la forma en que él armoniza esa simplicísima y machacona alternancia de dos acordes, con unas soluciones inesperadas y sorprendentes. En fin, habría que recorrer minuciosamente la partitura entera para caer en la cuenta de cómo Manuel de Falla conoce la esencia, recalca la palabra, del canto popular, sus rasgos melódicos y rítmicos más peculiares, más singulares, y sabe sacar partido de ellos, bien para inventarlos, bien para desarrollarlos, en uno y otro caso, con unos recursos y matices sonoros que parecen como nacer de la propia naturaleza musical de esas células sonoras que él escoge como mero punto de partida, y que en rarísimos casos toma "enteras y veras".

Y aunque las hubiese tomado así, cosa que hemos comprobado que en este caso no es casi nunca cierta, lo único que habría que preguntarse, en definitiva, es por qué, teniendo tan escaso material para elegir, escogió lo mejor. Esto es lo único que, en último término, tiene importancia en el aspecto musical.

Béla Bartók, cuya obra, hoy reconocida en el mundo entero, debe una parte de su fuerza y originalidad a las raíces populares sobre las que está sustentada en sus sonoridades más singulares, escribió unas palabras que vienen aquí como anillo al dedo para concluir las reflexiones que he venido haciendo acerca de *El sombrero de tres picos*. Las transcribo literalmente y sin comentario, porque no tienen desperdicio:

"Generalmente se considera que la armonización de las melodías populares es, a fin de cuentas, algo relativamente fácil, o por lo menos mucho más fácil que la escritura de una composición sin ayuda temática alguna. Así, suele decirse que el trabajo de armonización ofrece al compositor la ventaja de una liberación a priori de una parte del esfuerzo: justamente el de la invención de los temas.

Tales ideas son completamente equivocadas. En realidad, saber tratar las melodías populares es uno de los más difíciles trabajos que existen, y sin más, podemos considerarlo idéntico al de compositor de músicas "originales", cuando no más difícil. No debe olvidarse que la sujeción obligada a una determinada melodía, ya de por sí significa verse gravemente limitado en la propia libertad, encontrándose así de inmediato ante una dificultad no indiferente. Hay otra dificultad: la individualización del carácter específico de la melodía popular, que exige una elaboración capaz, tanto de conservar su propia fisonomía, como de darle el debido relieve. En suma, para elaborar un canto popular no se necesita, por cierto, como suele afirmarse, menos inspiración que la requerida para cualquiera otra composición. (...) La música popular alcanza importancia artística sólo cuando por obra de un gran talento creador consigue penetrar en la alta música culta y, por lo tanto, influir sobre ella. En manos de quien no tiene talento, ni la música popular ni cualquier otro material musical puede adquirir importancia. Es decir: contra la falta de talento, para nada sirve apoyarse en la música popular o en otras cosas. El resultado, en uno u otro caso, sería siempre el mismo: nada."¹⁵

Evidentemente, este no fue el caso de Manuel de Falla.

NOTAS

1. Los dos primeros trabajos de M. GARCIA MATOS aparecieron en la revista *Música*, de los Conservatorios españoles, en los núms. III-IV, enero-junio de 1953, pp. 41-48, y en el núm. VI octubre -diciembre de 1953. El tercero fue publicado en el *Anuario Musical del I.E.M.*, XXVI, 1972, pp. 173-197. En mi trabajo citaré, *passim*, el primero de los tres trabajos, sin volver a hacer referencia en nota, pero sí en el texto, cuando fuere necesario, para no sobrecargar inútilmente el aparato crítico.

2. Véase la nota anterior.

3. MANUEL DE FALLA: *Escritos sobre música y músicos*, Ed. Espasa Calpe, col. Austral, 4ª edición, Madrid, 1988, p. 119.

4. MANUEL DE FALLA, o. c., p. 170.

5. FEDERICO SOPEÑA, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Turner Música, Madrid, 1988,

p. 97.

6. ADOLFO SALAZAR: "El Corregidor y la Molinera", en *Revista Musical Hispanoamericana*", abril de 1917, Madrid.

7. JAIME PAHISSA, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, 1947, p. 11
1.

8. SUZANNE DEMARQUEZ: *Manuel de Falla*, Madrid, 1968, p. 106.

9. De hecho, el mismo García Matos reconoce también su error, en una nota que redacta a pie de página al comienzo de su trabajo sobre el Folklore en Falla dedicado a *El Retablo de Maese Pedro* (véase la nota 1).

10. SUZANNE DEMARQUEZ, o. c., p. 111.

11. SIXTO CORDOVA Y OÑA, *Cancionero popular de la provincia de Santander*: tomo II, núm. 38, p. 177; núm. 9, p. 202; núm. 11, p. 254; núm. 1, p. 266; núm. 14, p. 65, y núm. 60, p. 86. Todos los ejemplos están transportados a la misma altura que la melodía de Falla.

12. MIGUEL MANZANO: *Cancionero Leonés*, León, 1989, vol. I, tomo 1, núms. 76, 98, 1 15b, 124, 158, 172 y 179a.

13. M. MANZANO: *Cancionero de folklore musical zamorano*, Madrid, 1988, n° 183, p.

14. M. GARCIA MATOS: *Lírica popular de la alta Extremadura*, Madrid, 1944, p. 31.

15. BELA BARTOK: "La importancia de la música popular", en *Escritos sobre música popular*, Siglo XX Editores, México, 1979, p. 86 y ss., *passim*.

FUENTES POPULARES
EN LA MÚSICA DE 'EL SOMBRERO DE TRES PICOS'

EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo 1a

Falla

Popular

Ca-sa di-ta, ca-sa di-ta,
La ni-ña que esta en la bam-ba con
cie-rra con tran-ca la puer-ta.
la to-qui-lla_en car-ná.

Ejemplo 1b

Ca-sa di-ta, ca-sa di-ta,
La ni-ña que es-ta_en la bam-ba.

Ejemplo 1c

cie-rra con tran-ca la puer-ta.
con la to-qui-lla_en car-ná

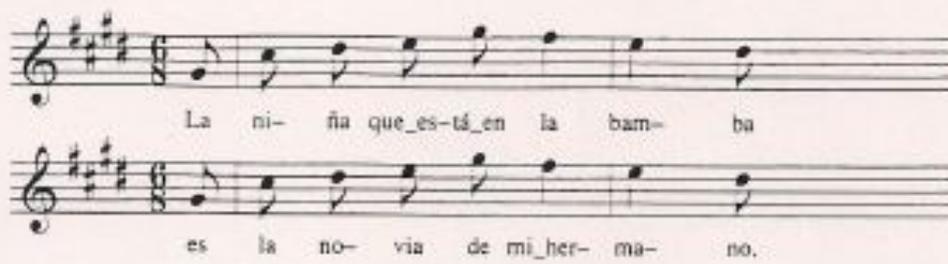
Ejemplo 2a

es la no-via de mi her-ma-no. pron-to se-rá mi cu-
ná. pron-to se-rá mi cu-ná.

Ejemplo 2b

que aun-que el dia-blo es-té dor-mi-do
a lo me-jor se des-pier-ta.

Ejemplo 2c



La ni- ña que es- tá en la bam- ba
es la no- via de mi her- ma- no.

Ejemplo 2d



pron- to se- rá mi cu- ñá.

Ejemplo 2e



que aun- que el dia- blo es- té dor- mi- do,
a lo me- jor se des- pier- ta.

Ejemplo 3



Ca- sa- di- ta, ca- sa- di- ta, cie- rra
con tran- ca la puer- ta, que aun- que el dia-
blo es- té dor- mi- do, a lo me-
jor se des- pier- ta.

Ejemplo 4



Ejemplo 5

Falla

Popular

Ejemplo 6

Falla

Popular

Es-ta ca- lli- ta la lla- man

Ejemplo 7

Falla

Popular

Ahí la tie- nes, bá-la- la, no la rom- pas

Ejemplo 8

Falla

Popular

Ahí la tie- nes, bá-la- la, no la rom- pas

el man - dil.

Ejemplo 9

Musical score for *Ejemplo 9*. It consists of five staves. The top staff is labeled "Falla" and the other four are labeled "Popular". The music is in 3/4 time. The "Falla" staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The "Popular" staves provide harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Ejemplo 10

Musical score for *Ejemplo 10*. It consists of three staves. The top staff is labeled "Falla" and the other two are labeled "Popular". The music is in 2/4 time. The "Falla" staff has a complex melodic line with many sixteenth notes. The "Popular" staves provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Ejemplo 11

Musical score for *Ejemplo 11*. It consists of three staves labeled I, II, and III. The music is in 6/8 time. Staff I is in bass clef and shows a simple melodic line. Staff II is in treble clef and features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes. Staff III is in treble clef and shows a melodic line with some rests.

Ejemplo 12

Musical score for *Ejemplo 12*. It consists of one staff in treble clef. The music is in 6/8 time and features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Ejemplo 13

Musical notation for Ejemplo 13. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Falla' and the bottom staff is labeled 'Popular'. Both staves are in bass clef and 6/8 time. The 'Falla' staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The 'Popular' staff contains a more rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Ejemplo 14

Musical notation for Ejemplo 14, featuring a single staff in treble clef and 3/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are written below the notes.

U-na es- tre- lla me_a- lum- bró
A- ri- ma- di-to_a- quel ro- ble
Hasta_elnue- lle fue con él
A- no- che fuis- te de ron- da
¿Có- mo quie- res que_el sol sal- ga...
So- mos los mo- zos del pue- blo, tío Juan,

Ejemplo 15

Musical notation for Ejemplo 15, featuring a single staff in treble clef and 3/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are written below the notes.

La puer- ta del cuar- te- rón
Nue- ve mil rea- les sa- lie- ron
De- ba- jo de tu ven- ta- na
La lu- na_a la ca- be- ce- ra
Es- tre- lli- ta re- lu- cien- te,
La Va- len- cia- ni- ta, ma- dre,
Pal- mi- ri- ta, Pal- mi- ri- ta,

Ejemplo 16



Por la no-che can-ta_el cu-co
ad-vir-tien-do_a los ca-sa-dos que
co-mran bien los ce-rrro-jos que_el
dia-blo_es-tá des-ve-la-do!
Por la no-che can-ta_el cu-co.

The musical score for Ejemplo 16 consists of five staves of music in a 3/4 time signature. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The piece concludes with a final cadence on the fifth staff.

Ejemplo 17



En el me-dio de Ta-la-ve-ra
hay un á-la-mo blan-co..

The musical score for Ejemplo 17 consists of two staves of music in a 3/4 time signature. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The piece concludes with a final cadence on the second staff.