

“EL SOMBRERO DE TRES PICOS”, DE MANUEL DE FALLA

Luis Pedro Bedmar Estrada

Con muchos los historiadores que se han ocupado y se ocupan profusamente de Manuel de Falla. Y afortunadamente hay miles de páginas escritas por ilustres eruditos que nos han permitido conocer en profundidad su vida y su obra. No se pretende desde estas líneas descubrir novedades de estas facetas, sino compilar, ordenar y ejemplificar algunos de los datos más sobresalientes que se han escrito sobre una de sus obras más carismáticas, “*El Sombrero de Tres Picos*”. Además se incluyen algunas ilustraciones musicales de la Segunda Parte de la obra. Por tanto, se ha esquematizado el artículo en dos apartados, más un tercero de referencia bibliográfica, que quedarían de esta manera.

1. Introducción Histórica.
2. Análisis Argumental.
3. Bibliografía.

1. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA.

El sábado 7 de abril de 1917, en el Teatro Eslava de Madrid, se alzó el telón para la primera representación de *El Corregidor y la Molinera*, pantomima en dos cuadros de Martínez Sierra, según la novela de Pedro Antonio de Alarcón, música de Manuel de Falla y versión inicial del futuro ballet *El sombrero de tres picos*. Dicho estreno fue realizado “...por la compañía teatral de Gregorio Martínez Sierra y un conjunto instrumental formado por miembros de la Filarmónica de Madrid dirigidos por Joaquín Turina”. Tardará dos años Falla en reelaborar la partitura de *El Corregidor* para transformarla en el ballet de *El Sombrero de Tres Picos*.

En esencia, las modificaciones se refieren a la orquestación

y a la estructura. La plantilla orquestal del corregidor es muy reducida, 17 músicos, mientras que la orquestación del *Sombrero* precisa una formación sinfónica; por otra parte, Falla agrega una fanfarria a modo de introducción para permitir al público apreciar el espléndido telón de Picasso y transforma considerablemente el segundo cuadro, añadiendo en particular *la farruca (Danza del Molinero)*, *la Danza del Corregidor* y la deslumbrante *Jota* que constituye la apoteosis final con todo el cuerpo de ballet en escena.¹

La acción, que acontece a principios del siglo XIX, se dice que la recogió Alarcón de boca de un viejo cabrero que se consideraba buen narrador de cuentos e historias en bodas y festines. Sin duda, se trata del bien conocido romance de *El molinero de Arcos*, que, juntamente con el sainete o zarzuela *El Corregidor y la Molinera*, dio origen a la novela, cuya primera edición data de julio de 1875. Abundan las aventuras y las confusiones que dificultan su transposición al teatro, sobre todo al de la escena lírica, así como su comprensión por parte del público. La génesis del futuro ballet parece bastante

embrollada. La intriga tentaba al compositor, incluso antes de la época del concurso de la Academia de Bellas Artes.

Falla no había abandonado su deseo de extraer una obra lírica de la novela de Alarcón. De otro lado, Diaghilev también lo había tenido en cuenta con vista a un ballet para su compañía. Su elección recayó en las *Noches en los jardines de España*, elección estimulada por Gregorio Martínez Sierra. Al parecer, Diaghilev hizo un viaje a Granada para darse mejor cuenta del ambiente que habían de evocar sus bailarines. Aun así Falla sometió entonces al ruso el proyecto de *El sombrero*, que, afortunadamente, y no menos que el precedente, entusiasmó a su interlocutor.

Se estableció un contrato. Pero la primera guerra mundial impidió la realización inmediata del proyecto. En la espera, el libretista obtuvo del empresario permiso para representar en pantomima lo que no era todavía más que una primera versión, un esbozo del futuro ballet. En esa época, Falla trabajaba ya en la composición de *El Fuego Fatuo* y el principio de *El Retablo*. Si la representación madrileña ob-

¹ NOMMICK, Ivan. "El Sombrero de Tres Picos", en *El Sombrero de Tres Picos y Noches en los Jardines de España*. CD. Harmonía Mundi, 1997, notas al programa.

tuvo inmediatamente un gran éxito de público, que se divirtió mucho con los contratiempos del corregidor, la prensa matizó mucho más, y, aunque alabando la gran calidad de la música, subrayó ciertos defectos de la realización teatral, sobre todo debidos a la pantomima. El exceso de pormenores que el compositor se constreñía a seguir destruía la unidad del conjunto, como lo observó, muy severamente, el crítico de *El Heraldo de Madrid*: “Tuvo la pueril preocupación de hacer una música detalladamente descriptiva, que a fuerza de describir no describe ni expresa nada, y puso ataduras a la inspiración, que otras veces hemos visto lozana y fácil”.

Sin duda, Diaghilev debió de experimentar una sensación similar al asistir a una representación,

ya que, a petición suya, y de conformidad con los autores, el ballet experimentó importantes modificaciones. Sin embargo, Diaghilev se debatía entre las habituales dificultades debidas a su carácter, a sus maneras de gran señor, a las que se agregaban las consecuencias de la guerra y de la Revolución bolchevique. Las complicaciones financieras habían llegado a tal extremo que parecía que los Ballets rusos debían hundirse definitivamente. Un excelente abogado recomendado por Falla, Leopoldo Matos, logró limar las cuestiones más espinosas y habiendo terminado la guerra, Diaghilev se preparó a reponer sus espectáculos en escena con el esplendor de antaño. Uno de los primeros en beneficiarse de esta actitud fue *El Sombrero de Tres Picos*, presentado en Londres el 22 de Julio de 1919.



Basado en la historia homónima de Pedro Antonio de Alarcón (1833-91), *El Sombrero de Tres Picos* fue estrenado en Londres por los Ballets Rusos en 1919. Pronto recorrería el mundo acompañando al nombre de Manuel de Falla, los de Diaghilev, el coreógrafo Massin y Pablo Picasso, autor de los decorados y el vestuario. Sobre estas líneas, uno de aquellos decorados.

“Ernest Ansermet fue quien dirigió el estreno londinense del Ballet definitivo, al que se había puesto el título de *El tricornio* o *El sombrero de tres picos*, símbolo de la dignidad del Corregidor. El éxito sancionó este estreno y se supuso que se trataba de uno de los mejores Ballets de la compañía. Pronto Falla extrajo dos suites orquestales para ejecución en conciertos, de las que la segunda, con la *Danza del molinero*, la *Danza de la molinera* y la *Danza final*, es la más ejecutada”.²

Paralelamente al estreno de esta obra tuvo lugar un hecho negativo en la vida de Falla. El mismo día del estreno de la obra en el *Alhambra Theatre* de Londres, Falla tuvo que marchar precipitadamente a Madrid para ver a su madre, que estaba muy enferma. Pero no llegó a tiempo, y en el curso del viaje se enteró por los periódicos que había muerto. Dos meses después moría también su padre.³

Aunque privada de muchos detalles inútiles, la acción, sin embargo, sigue siendo de comprensión incómoda para el que no conozca el argumento de antema-

no. No tiene la menor relación con la atmósfera sombría, inquietante, maléfica, que reina a lo largo del *Amor Brujo*. Otra vez se trata de Andalucía; pero ahora se pinta con esa alegría de vivir que plasmó Goya en sus cartones para tapices. He aquí las parejas que bailan la seguidilla al son de la guitarra ritmada por el tamboril. Unos majos se divierten soltando una cometa; más lejos, otros sacuden una capa ante un toro imaginario. Se forma una ronda y se juega a la gallina ciega. Unas manolas hacen saltar con una manta un pelele vestido de corregidor. Paisaje ardiente de sol, silueteado, en su sequedad y deslumbrante blancura, por los trazos acerados de la bellísima decoración de Picasso.

Noche lechosa de San Juan
atravesada por risas, canciones,
intrigas amorosas.

La bella molinera, su molinero muy prendado de ella y muy celoso, el petimetre algo bobo, el corregidor gotoso, ridículo, tocado con su grotesco sombrero, signo de su alto cargo y símbolo de la fábula, todos, vecinos, mirlo, cuclillo, se entregan a la alegría, apenas ensombrecida por los

² SZPUNBERG, Alberto (Coordinador) et alí: *Maestros de la Música*. Planeta Agostini. Barcelona, 1987, vol. 7. págs. 286-287.

³ *Ibidem*, vol. 6. pág. 1130.

malvados alguaciles que están a las órdenes del corregidor.

Por primera vez, con la luminosa Andalucía, el músico extiende su proyecto hacia otras comarcas españolas. Pahissa cuenta que para compenetrarse mejor con el carácter de la jota final, Falla aceptó una invitación de su amigo, el pintor Zuloaga, a pasar unos días en Aragón, país central por excelencia de esa música. El pretexto era la inauguración de una escuela construida a expensas del pintor en el pueblo natal de Goya, Fuendetodos.

Las fiestas se desarrollaron como de costumbre en caso semejante. Después de la misa, celebrada en la iglesia, que conserva los frescos con que Goya la decoró en su juventud, se celebró un banquete en el Ayuntamiento, después del cual la cantante Aga Lahowska cantó, en el balcón que da a la plaza mayor del pueblo, la jota de las *Siete canciones*, naturalmente sin ningún acompañamiento. Pero los aldeanos se quedaron helados, no reconociendo en ese canto su jota.

Por el contrario, aquella misma noche, en las callejas y plazuelas iluminadas, la verdadera jota aragonesa resonaba en rondas y serenatas bailadas y cantadas por los mozos del pueblo. De

este modo la vio y la oyó el compositor, no en un tablado de café concierto ni en el escenario de un teatro de variedades.

También se pidieron respectivas contribuciones a Navarra y a Murcia para mejor dar su tipismo a los personajes. El corregidor es dibujado con trazos de punta seca, desnudos, alusivos, que preludian el clavicémbalo de *El retablo* y del *Concierto*, y si la paleta orquestal se enriquece gradualmente hasta el desarrollo final, sus tintas delicadas la emparentan más con el Goya de los tapices que con el de los colores violentos.

Para finalizar este apartado, veremos la valoración que hace Tomás Marco sobre esta obra.

“El sombrero de tres picos es una obra de efecto directo y notable calidad, especialmente en su segunda parte, ya que la primera es más reducida de medios por la mayor fidelidad a la pantomima original. Aquí los elementos populares son mucho más directos y abundantes, si bien ennoblecidos por un tratamiento musical de primer orden y una orquestación esplendorosa. Sin embargo, aparece un elemento nuevo, en cierto modo perturbador: el neoclasicismo. [...]. Falla se limita aquí a apuntar

hacia un cierto neoscarlattismo que siempre le había interesado, y aunque la obra no lleva más allá los hallazgos de *El amor brujo*, no deja por ello de ser importante y significativa.⁴⁷

2. ANALISIS ARGUMENTAL.

ESQUEMA:

Primera Parte:

Introducción.

1. La Tarde.
2. Fandango
(*Danza de la Molinera*)
3. El Corregidor.

Segunda Parte:

4. Seguidillas
(*Danza de los Vecinos*).
5. Farruca.
(*Danza del Molinero*)
6. Allegretto.
7. Las coplas del cuco.
8. Minué
(*Danza del Corregidor*).
9. Allegro.
10. Danza final. Jota.

RESUMEN DEL ARGUMENTO:

Como hemos dicho, este ballet de Falla con argumento de Gregorio Martínez Sierra, basado en la novela de Pedro Antonio de Alarcón, basada a su vez en un romance popular. Se estrenó en Madrid una primera versión que consistía en una pantomima que llevaba por título *El corregidor y la molinera* y que escrita para pequeña orquesta se estrenó en el Teatro Eslava de Madrid en 1917. Dos años más tarde se estrena en Londres una nueva versión por la compañía de Sergio Diaghilev, con coreografía de Massine, y decorados de Pablo Picasso.

El asunto trata de la burla que un molinero y su mujer hacen al tiránico corregidor de la ciudad. El viejo enamorado, persiguiendo a la molinera, cae en un arroyo y tiene que quitarse la ropa empapada y refugiarse en el molino. El molinero encuentra la casaca y el tricordio del corregidor y se los pone dejando un irónico mensaje en el que dice que va a hacer una visita a la corregidora. El corregidor, furioso, tiene que ponerse la ropa del moli-

⁴⁷ MARCO, Tomás. *Historia de la música española*. Alianza Editorial. Colección Alianza Música. Madrid 1983, volumen VI, pág. 30.

nero, con la cual es detenido por sus propios corchetes, mientras todos los campesinos celebran con algazara lo sucedido.

ANÁLISIS:

La composición de la orquesta reúne las maderas en grupos de a dos, con flautín y corno inglés, cuatro trompas, tres trompetas, (trompeta 3ª solo en la danza final) tres trombones y tuba, arpa, celesta, piano, timbales, percusión (castañuelas, triángulo, gran caja, címbalo, xilófono, tambor) y cuerdas. Como elemento colorista, Falla hace un uso muy frecuente de las sordinas en las trompetas.

Siguiendo las leyes de una docta economía, los instrumentos se integrarán poco a poco en la acción, a fin de valorar en mayor medida las culminaciones; las tercera y cuarta trompas y los trombones no actúan sino al final. Antes de que se levante el telón, estalla una rápida y alegre fanfarria introducida por los timbales, a los que se agregan sucesivamente dos trompetas, dos trompas, castañuelas, las palmas y olés de los invisibles bailarines: finalmente, se oye la voz de una cantante.

Esta introducción fue escrita en Londres poco antes del estre-

no para permitir que pudiera admirarse el telón debido a Picasso. Para mezzosoprano sin acompañamiento, es una vieja ronda infantil más o menos modificada según las regiones. Según Pedrell, pertenece a Málaga, mientras que F. Rodríguez Marín la atribuye a Sevilla.

Casadita, casadita, cierra con tranca la puerta..

Después de la canción, la orquesta esboza un tema de danza presentado por los segundos violines en trémolo, el primer clarinete y el corno inglés, sostenidos por los pizzicati de los primeros violines y los picados del arpa. Es un motivo procedente de la región de Murcia, en homenaje al molinero, natural de esa provincia. Aunque el motivo en cuestión puede conceptuarse como una granadina, forma antigua y casi desaparecida de la murciana. Falla tomó de ella la línea melódica despojada de los ornamentos guitarrísticos agregados por tal o cual tañedor profesional.

El telón se alza sobre la pequeña explanada del molino. Es la hora de la lección del mirlo. Obstinación de éste de silbar la hora al revés, expresada por el flautín. Pataleo rabioso del molinero, expresado por las cuerdas y la madera.

Suave intervención de la molinera en un delicioso dúo de cuatro compases entre la flauta y el flautín y triunfo de la mujercita; aparición de dos temas, como leitmotiv de los dos esposos. El primero es navarro, como la encantadora molinera, y dará origen a la gran jota final. Sin duda se trata de la jota que Falla oyó con ocasión de la fiesta aragonesa. El otro motivo es el del Paño moruno, primera de las Siete canciones.

La orquesta se conforma primeramente con alusiones. Expresado apenas por un crescendo de las cuerdas y de las maderas, el tema de la molinera se desvanece para permitir al fagot -con grazia- y a los violoncelos -pizzicati e marcato- presentar el de su esposo.

Mientras bailan, se admiran, se besan. Un matiz de melancolía sugerida por un modo menor inesperado. Se exaltan, luego se ponen a trabajar. Aquí la música se vuelve imitativa. La polea del pozo rechina, a la vez que el flautín y los armónicos de las cuerdas. La molinera echa grano a las gallinas, mientras resuenan picados en las cuerdas en sol y sul ponticello. El molinero silba una canción infantil, algo ridícula, que le sopla el flautín y que no es sino una marcha popular que cantaban Falla y sus amigos en

la época de sus reuniones madrileñas poco antes de la partida del compositor hacia París.

Interviene el petimetre. Escena de coquetería finamente expresada por la orquesta y muy en el estilo del majo andaluz, siempre dispuesto a lanzar un piropo a una mujer bonita. Pero aparece un pomposo cortejo anunciado por el timbal y las cuerdas graves.

El corregidor y la corregidora en su silla de manos avanzan a los sones de una marcha solemne, nasal, chillona, que estalla en los agudos de las cuerdas y del flautín. Es también una conocida canción infantil, *El sereno*.

La intención de ridiculizar al corregidor, simbolizándolo en una canción de niños es evidente y la selección instrumental lo subraya más todavía. Pasa el cortejo, los trabajos prosiguen, interrumpidos por la llegada de una muchacha que provoca una escena de celos, seguida de reconciliación. La orquesta y la coreografía siguen de cerca el argumento.

El compositor la desarrolla en contrapunto. Pero la molinera llora. Motivo muy lastimero en violines y violas. Este desenvolvimiento, finamente presentado por una orquesta ligera, termina con la reunión de los temas de los esposos, en señal de reconciliación. Apenas terminado el tercio

navarro en arpegio de arpa, el corregidor reaparece, acompañado de un alguacil. De nuevo se oye el motivo del importante personaje en el fagot, siempre en do mayor, seguido de una marcha en el mismo tono con ligeros pizzicati acompañados de risas irónicas de las maderas, los staccatos del arpa y del piano. La molinera se burla del corregidor e imita su andar renqueante.

Suspensión sobre la dominante de sol y Fandango de la molinera. Del fandango clásico esta famosa página no conserva sino el ritmo en 3/4, 6/8 y las imitaciones del rasgueado de la guitarra por las notas reiteradas de las cuerdas dobladas por el piano y terceras de los clarinetes, con alternancias continuas de forte piano. Más adelante, el autor alía al ritmo de la danza un nuevo motivo que tiene relación expresiva con el tema de la molinera, así como los "pataleos" de las maderas recuerdan los malhumorados impulsos de su esposo.

La orquesta se apasiona y conduce a un tutti forte, con efectos de taconeo, simulado por golpes de arco. Se alzan vocalizaciones por todas partes en las maderas, y se retorna al inicio del fandango con sus mezclas en sol mayor y menor, y sus pizzicati de violoncelos. Brusca interrupción,

punto de exclamación sobre la dominante de re: la bailarina ve al corregidor. El se adelanta pavoneándose, con el rostro excitado por el fandango de la joven molinera, y le prodiga sus mejores saludos, a los sones de una danza andaluza muy conocida, el olé gaditano.

Falla empleará y variará diversas veces este "olé" hasta el final. El fagot presenta el tema en *solo* en un tempo de marcha grotesca, en 2/4. La burlona molinera responde con grandes reverencias y en forma de un ligero minuetto fiado a las cuerdas, en el que se enlazan contrapuntísticamente las líneas de una delicadeza algo afectada de una melodía montañesa y la pesada quinta enronquecida del fagot.

Un estallido de risa -en rápida gama de la flauta- preludia una de las más encantadoras páginas de la partitura: Las uvas. La pícaro presenta un racimo de uvas a su grotesco pretendiente e imitando las fintas del torero que excita al toro con sus banderillas, se entrega a mil monerías girando en derredor del infeliz que intenta cogerla. En un claro mi mayor, el arpa preludia unos arpegios. El motivo, rítmico sobre todo, desenvuelve sus grupos de valores irregulares en las volutas más caprichosas.

Puede advertirse ahí el empleo de la Canción andaluza núm. VI, de las Siete canciones, cuya línea se dibuja a través del delicioso barroquismo de los ornamentos. Pero todo tiene un fin. El corregidor, que ha perdido el aliento, resbala y cae, agita brazos y piernas sin poderse levantar. Gruñidos de las trompas. Glissandi, muy adecuados, de los violoncelos.

Versátiles explicaciones de los dos culpables en hábil deformación rítmica, en rápidas semicorcheas, del motivo del racimo de uvas. Furioso, el corregidor se aleja renqueando. Los esposos siguen burlándose de él. La orquesta también, con reminiscencia de los motivos anteriores, muy animados, *marcato e molto ritmico*.

Pero en el aire se cierne una amenaza que las trompas anuncian con el símbolo del corregidor y que el alguacil precisa en tono irónico. Su trompeta toca una canción de muy mal presagio.

*Con el capotín, tin, tin, tin,
que esta noche va a llover:*

Alusión humorística a la detención del molinero y a la lluvia de complicaciones que caerá la próxima noche. Pahissa señala

que esta canción “de carácter vulgar es muy popular en España”. Pero nada ensombrece aún la alegría de los esposos, satisfechos de haber burlado al viejo, y el telón descende sobre el último fandango en el que resueñan los temas oídos precedentemente.

En el segundo cuadro, el telón se alza sobre una tertulia que reúne a los vecinos de los molineros en honor de la noche de San Juan. Se baila una seguidilla. Se basa en dos temas. El primero es un canto ritual de los gitanos del Sacromonte de Granada, la *alborrea* o *albola* cuyo recuerdo ancestral casi se ha perdido. Se cantaba en las bodas, después que los ritos sacramentales habían sancionado la virginidad de la novia.

Durante su estancia en Granada, Diaghilev había oído y transmitido a Falla el segundo tema, tocado por un viejo ciego en un violín desafinado. Luego se ha reconocido este tema en una zarzuela de Jerónimo Jiménez, La boda de Luis Alonso. Falla trata y desarrolla estos dos fragmentos populares con una delicadeza de pincelada, tanto en la armonía como en la orquestación, que no sólo dan un sabor nuevo a la pieza, sino que convierte a la seguidilla en una de las culminaciones de la partitura.

Los primeros violines exponen un tema pianissimo en re mayor.

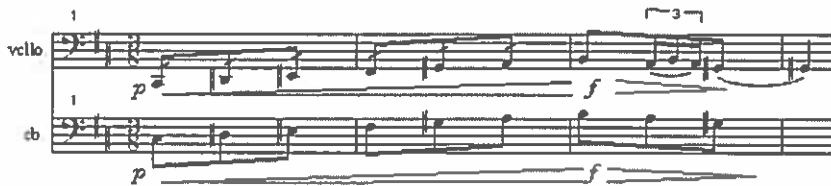


Algunos taconeos bien marcados -en la dominante- separan las diversas modulaciones.



El matiz por lo general es suave, con algunas pasajeras intensidades sonoras.

Es de noche. La brisa agita en algunos momentos las hojas de los árboles, el revolotear de las faldas se acentúa más o menos. La celesta agrega sus notas cristalinas, evocación de los millares de estrellas que brillan en el terciopelo del cielo andaluz. El segundo tema -el del ciego- es presentado en las cuerdas graves.



Un solo de flauta y fagot en doble octava, herencia mozartiana que, desde entonces, se ha usado mucho, lo comenta para pasarlo después al oboe, que lo inicia en compás de 3/4 para pasar inmediatamente a 3/8. Gammas rápidas, bordados, trinos, glisandi de arpa, reexposición del tema inicial en la flauta con acompañamiento muy ligero de cuerdas y con una polirritmia en contrabajos que hacen dosillos en un compás de 3/8 que tiene el pulso a 1.

Impresión de voluptuosidad nocturna, lánguida, de misteriosa dulzura, expresada por la transparencia de las cuerdas muy divididas y las hábiles reacciones de las maderas, que nos llevan al compás 158, donde

el clarinete retoma el tema principal "con fantasía", y tras una intervención de las trompas lo resuelve la flauta con un fondo armónico de las cuerdas resuelto por el pizzicato de los contrabajos.

La molinera invita ahora a su esposo a bailar la farruca. La danza del molinero fue compuesta en veinticuatro horas a ruego de Diaghilev, para facilitar, tras el fandango de la bailarina, un solo al primer bailarín, Leónidas Massine. Al oírla por vez primera en un ensayo de orquesta, Massine y Picasso no podían contener su admiración. La farruca es una danza flamenca. "Danza grave, de contrarritmos redoblados y temidos", escribe G. Hilaire. Según el uso, los vecinos se reúnen en semicírculo y sé aprestan a jalear al bailarín con sus palmas y sus olés. Una trompa preludia con un punzante motivo de llamada, nostálgico, desgarrador. El corno inglés la termina con roncós acentos.



La danza comienza en modo de la, con ritmos bruscos y pesantes de las cuerdas. Un segundo tema interviene en el oboe. Sigue siendo el popular "olé gaditano" recogido por García Navas, del que Falla no mantiene sino el núcleo melódico contenido en una cuarta, mi-la. Arpeggios de arpa lo acompañan.



La línea de ese "olé", modificada y desarrollada constituirá en cierto modo las estrofas de la copla, que serán separadas por el motivo de la farruca. Este parece arañar, batir furiosamente el suelo, pasando por los saltos de humor propios del carácter caprichoso e imprevisto del gitano.

El molinero, invadido por el "duende", intensifica poco a poco su danza según el ritmo feroz de la orquesta. Guitarras imaginarias arañan sus cuerdas rabiosamente.

El bailarín parece desprenderse del suelo por una rotación fulgurante y, bruscamente, se inmoviliza a la vez que toda la orquesta. Entusiasmo general.

Felicitaciones de los asistentes a través de un motivo de granadina murciana, cuyo ritmo arpegiado, muy guitarresco, atraviesa la orquesta, y que el autor utilizará seguidamente en diversas modificaciones. El molinero da las gracias. Esto sirve de pretexto para reintroducir su tema en los primeros violines. Repentinamente, "el destino llama a la puerta", con un motivo beethoveniano muy conocido, que la trompa se encarga de interpretar.

Mientras el piano ejecuta una pirueta, se abre la puerta. Aparecen los alguaciles, terriblemente negros e inquietantes, solemnes como inquisidores. Avanzan como si contaran los pasos con grandes gestos subrayados por bruscos fortissimi.

Diaghilev quiso suprimir esta marcha desde la primera representación, juzgando que introducía lentitud en la acción, lo cual causó gran disgusto a Falla. Aparte de que un autor siempre siente un desgarramiento al menor corte, Falla otorgaba un valor sentimental a esta marcha que su madre le cantaba cuando era pequeño. Además, su introducción en la jota final entre los temas que reflejan los momentos cruciales de la acción perdía así su sentido. Sea como fuere, las fundamentales de la marcha -tónica, dominante- están en menor; las del motivo del corregidor en mayor.

quedando las exigencias de la relación entre ejecutantes y ordenador ampliamente satisfechas.

El molinero se asombra de que lo detengan, con una frase de interrogación que repiten, primero su esposa, luego todos los asistentes (12 de ensayo). Los alguaciles insisten. Pequeño drama polimodal: el molinero se expresa en re mayor; los alguaciles mandan en modo menor. Hay agitación, poco a poco affrenttando. Hábiles disposiciones armónicas modifican el tema sin quebrar su línea. Pero la fuerza manda. Sus representantes se llevan al detenido y los vecinos juzgan que es más prudente retirarse. La molinera se queda sola. "¿Qué podría expresar mejor este instante escénico -se pregunta García Matos- que una soleá?". En efecto, es una alusión a ese canto de la separación, del abandono, lo que expresan las cuerdas graves y el arpa en un aparte. Una voz canta a lo lejos: *Por la noche canta el cuco advirtiéndolo a los casados que corran bien los cerrojos, que el diablo está desvelado.* Y la voz repite. *Cucú, cucú, cucú.* La identificación de esta bellísima canción es dudosa. Podría ser relacionada, por su aspecto melódico, su imprecisión rítmica y modal, con una granadina citada por Laparra, en su estudio de la *Encyclopédie*. La granadina es

una de las más melodiosas expresiones del cante grande flamenco, "cuyos arabescos elegíacos, delicada escritura y meandros voluptuosos, parecen dar la réplica a las decoraciones de estuco y azulejo de la Alambra". Sus melismas, por lo general, recuerdan un pantum de Granada recogido por Tiersot.

El motivo de la canción entristece a la molinera, que suspira y regresa a su casa. Pero la seguidilla va errante todavía por entre los perfumes de la noche. Primero el clarinete y después el oboe con terminación de la frase del corno inglés, con una base en matiz piano de las cuerdas lo presentan sucesivamente. El reloj de cuco da la hora. Para ello el autor elige una combinación clarinete-flauta sobre una pedal grave acompañada de pizzicatos de los contrabajos. Todo es silencio. Repentinamente, un fagot entona con su matiz nasal la canción del corregidor en Re mayor. El viejo galante retorna, sabiendo que la plaza está libre. Se adelanta temerosamente haciendo tonterías y baila un minueto en el estilo del juego del primer acto. W. Jankélévitch y otros críticos han querido ver en él "la sombra de Scarlatti". Recordemos que Falla lo había introducido anteriormente en la mejor de sus zarzuelas, *La casa de Tócame Roque*, que quedó inédita. Escrito

con gran simplicidad, armonizado en la mayor, se reparte hábilmente entre cuerdas y madera, hasta el momento en que el fagot introduce al acorde final, mientras el corregidor se cae en el río por haber dado un paso en falso; gran dinamismo orquestal de trémolos, agitación en la batería. La molinera reaparece y participa en el desorden general, mientras reaparece el motivo de la danza de las uvas. Pero el corregidor no abandona por su incidente la persecución amorosa y la orquesta expresa la acción en sus pormenores más minuciosos. El fagot, que simboliza al don Juan, entona una variante del olé gaditano, que se señaló a propósito de su primera aparición.

La molinera huye de él acompañada por los rápidos tresillos de su leitmotiv navarro, mientras contrarritmos acompañan sus pasos. Violentos contrastes de matices. Rápidas modulaciones. Explosión, en la trompa y los violoncelos, de una bella declaración romántica a la que responden las explosiones de risa de las maderas.

La molinera da fin a la escena blandiendo la escopeta de su marido, mientras se oye un aire muy popular. En este momento, el molinero, que se ha escapado, retorna silbando su canción. Crisis de rabia al ver el tricordio del corregidor en una silla, y tema de

la granadina murciana, anteriormente expuesto tras la farruca. La flauta lo burla con una reminiscencia de la cancioncilla del corregidor.

Toda la escena, por la mezcla de los distintos motivos, se presenta como una reconstitución de los pensamientos del desventurado molinero, que revive los distintos episodios de la jornada. Todo desfila, hasta la marcha pomposa del primer acto que evoca el recuerdo de la corregidora. Esta vez, su silboteo es vencedor; la flauta se cuida de expresar la maligna alegría de ella, y el piano la subraya.

El molinero desaparece con ideas de venganza. Motivo de la marcha grotesca y retorna el corregidor, vestido con un traje del molinero. Nueva deformación del tema del olé gaditano, que sigue confiado al fagot y es desarrollado con una hábil progresión armónica, que expresa sucesivamente las vacilaciones, la desesperación del corregidor y lo ridículo de su situación. Amplio crescendo orquestal, y pausa tras un acorde alterado fortissimo, que anuncia la brillante danza final (jota).

Al principio, la situación parece haber llegado al colmo de la confusión cuando reaparece todo el mundo en escena, pero la orquesta se encarga de aclarar la situación presentando los diversos temas en su sitio y lugar. Los alguaciles buscan a su prisionero mientras suena el motivo del corregidor en rápido movimiento. Gritos de la molinera en las dos primeras notas de su leitmotiv que conduce a la jota bailada sobre ese mismo elemento por la multitud de los vecinos a quienes atrae la barahúnda que se ha armado y que representa, si se quiere ver así, el estribillo de esa inmensa copia, a la vez resumen y coronamiento de la acción. Orquesta completa; ahora resuenan las cuatro trompas, los tres trombones y la tuba, así como el conjunto de la batería. El tono de do, bien establecido en tónica y dominante (marcato), se cuadra en un allegro ritmico molto moderato e pesante (1 de ensayo). Los alguaciles no dejan de perseguir al molinero. La frase del olé gaditano reaparece en mi, en las cuerdas (4 de ensayo), combinado sus tresillos con las llamadas en binario de las trompas.



Estas, las trompas, y luego las trompetas, emiten un fragmento de canción muy conocida de los niños que juegan a perseguirse:

Que no me coges

y que refleja politonalmente, muy a punto, el juego del gato y el ratón al que se han entregado protagonista y alguaciles. El movimiento se acelera.

El tema de la jota, lanzado por las maderas, se precipita cada vez más y convive con los glissandi del arpa, contrastando con un rápido crescendo de cuerdas, trompetas, que un compás pasan de "p" a "ff" hasta que llegamos al 6 de ensayo, donde son los violines los que durante tres compases repiten el motivo.



Endiablada agitación en las estridencias de la batería. Pero nuevos personajes se presentan. La procesión de San Juan pasa por el puente y sus participantes se mezclan a la multitud de los vecinos. La orquesta recuerda el motivo de las uvas, modificando profundamente su ritmo, antes de presentar una nueva variante del olé gaditano, a modo de canto de procesión.



Estos dos motivos, largamente reiterados y ornamentados por las cuerdas, preparan, en un repentino pianissimo y un doppio meno vivo la entrada en crescendo, y esta vez resuena íntegramente el olé gaditano, clamado por el tutti orquestal fortísimo (14 de ensayo). Orquesta cada vez más coloreada y explorada en sus posibilidades. Confusión general. Los alguaciles y el corregidor son escarnecidos. La jota estalla alegremente, con gran fuerza (19 de ensayo).



Los diversos temas -molinero, alguaciles, canción del capotín, danza de las uvas, canción infantil de perseguirse- se suceden en el movimiento de la danza, cuyo dibujo, sufre la modulación a la subdominante (cuarto compás, después del 27), antes de reaparecer en ritmos aún más rápidos en el momento en que la muchedumbre se apodera del corregidor y le manta (31 de ensayo), en la alegría general que nos lleva al final de la obra que concluye con acorde en tutti secco y “sfz” en do.

3. BIBLIOGRAFÍA.

CRICHTON, Ronald. “Manuel de Falla”. *Los Grandes Compositores*. Salvat. Pamplona 1986, volumen IV.

MARCO, Tomás. *Historia de la música española*. Alianza Editorial. Colección Alianza Música, Madrid 1983, volumen VI.

DEMARQUEZ, Susana. *Manuel de Falla*. Ed. Labor. Barcelona, 1968

FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. (Introducción y notas de Federico Sopena). Ed. Espasa Calpe. Madrid 1988.

FALLA, Manuel de. *El sombrero de tres picos*. Partitura. Chester.

HOWELER, Casper. *Enciclopedia de la música*. Ed. Noguer.

NOMMICK, Ivan. “El Sombrero de Tres Picos”, en *El Sombrero de Tres Picos y Noches en los Jardines de España*. CD. Harmonía Mundi, 1997

SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Salvat.

SZPUNBERG, Alberto (Coordinador) et altri: *Maestros de la Música*. Planeta Agostini. Barcelona, 1987,