

MARÍA LEJÁRRAGA DE MARTÍNEZ SIERRA (1874-1974), LIBRETISTA Y LETRISTA*

JOSEPH R. JONES**

RESUMEN

Este trabajo analiza con detalle la información disponible actualmente sobre una de las facetas más desconocidas de la labor literaria de María Lejárraga: su labor como libretista de ópera, zarzuela y pantomima y escritora de letras musicales para Usandizaga, Turina, Falla y otros compositores cuya música no figura ya en los repertorios habituales. Se parte de la evidencia de que María era la única autora de esos textos, excepto tal vez de los más tempranos. En conclusión, María es, sin duda, la más importante libretista española del primer tercio del siglo XX.

Palabras clave: María Lejárraga (María Martínez Sierra), Falla, Turina, Usandizaga, música española siglo XX, ópera y zarzuela españolas.

This essay draws together all currently available information about María Lejárraga's mostly unknown work as librettist for opera, zarzuela and pantomime, and writer of song lyrics for Usandizaga, Turina, Falla and other composers whose music is no longer in the standard repertory. It considers evidence that María was the sole author of all but perhaps the earliest texts. It concludes that Lejárraga is undoubtedly Spain's most distinguished female librettist.

Key words: María Lejárraga (María Martínez Sierra), Falla, Turina, Usandizaga, 20th century Spanish music, Spanish opera and zarzuela.

1.

1.1. El derecho de María a la autoría de obras publicadas bajo el nombre de Gregorio Martínez Sierra

Con motivo de la muerte de Gregorio Martínez Sierra en 1947, Gerardo Diego publicó en *ABC* (3 de oct. de 1947) un artículo sobre las contribuciones del antiguo director del teatro musical español en el que comenta que Martínez Sierra no sólo conoció y colaboró con importantes poetas, prosistas y pintores del primer tercio

* Trabajo registrado en el IER el 7 de marzo de 2005.

Un resumen de este trabajo ("María Lejárraga as librettist and lyricist: The state of the question") fue publicado en *Estreno: Cuadernos del teatro español contemporáneo*, Vol. XXIX, no. 1, Primavera 2003, pp. 18-22. Esta versión completa del mismo ha sido traducida especialmente para su publicación en *Berceo* por la profesora Ana Rueda, de la Universidad de Kentucky.

** Joseph R. Jones. University of Kentucky.

del siglo XX, sino que su nombre se asocia con músicos del calibre de Usandizaga, Falla y Turina, quienes reconocieron en él “el gusto y la eficacia de un libretista, empresario y director escénico” y en cuya “sugestión literaria hallaron cauce para su inspiración”¹.

En 1947, cuando apareció el artículo de Diego, en el octavo año de la dictadura de Franco y dos años después del fin de la Segunda Guerra Mundial, la mayoría de los que tenían un conocimiento de primera mano de la participación de Gregorio Martínez Sierra en la creación de obras de la fama de *El sombrero de tres picos*, por no decir las obras de teatro, novelas, conferencias, ensayos y columnas de periódico que llevaban su firma, o habían muerto o se hallaban lejos de España, viviendo en el exilio. El propio Gregorio había huido de las represalias de los vencedores de la Guerra Civil y había evitado las penurias de la Segunda Guerra Mundial desplazándose a la Argentina. En 1952, a los cinco años de su muerte, y a pesar de que la mayoría de los exiliados no eran bienvenidos en España, los admiradores de Gregorio, incluyendo su amante Catalina Bárcena, actriz que se hizo famosa como miembro de la compañía teatral de Gregorio, organizaron un homenaje póstumo en el Teatro María Guerrero de Madrid. Los organizadores, cuya meta era restaurar la reputación de Martínez Sierra como figura notabilísima del teatro español, invitaron a figuras literarias de importancia a las que el gobierno de Franco favorecía, como José María Pemán. La función incluía el reestreno de una obra titulada —irónicamente, dadas las circunstancias— *Triángulo*, en la que actuaba la hija ilegítima de Gregorio, Catalina Martínez Sierra. Ninguno de los distinguidos participantes mencionó en su elogio a la compañera literaria y esposa de Gregorio, de la que nunca se divorció, María de la O Lejárraga, ya que había sido una socialista comprometida que apoyaba la (Segunda) República, miembro legislativo elegido por votación y una de las líderes del feminismo español. Forzada a abandonar España tras la caída de la República, había padecido privaciones y mala salud en Francia durante la Segunda Guerra Mundial. No obstante, seguía viva y continuaba escribiendo.

El homenaje de 1952 y la participación de la hija de Bárcena debieron de haber sido, sin duda, la gota que colmó el vaso para María Lejárraga, quien hasta entonces había sido mucho más que una silenciosa ayudante en los proyectos que los admiradores de su marido habían aplaudido en el teatro María Guerrero. Ante tal animosidad política y personal, que ciertamente desdibujaba la historia del teatro español de comienzos del siglo XX, María podría haber roto el silencio que se autoimpuso. Pero, de hecho, ya había iniciado una campaña dirigida a equilibrar la versión de los hechos en que aparecía como colaboradora de su esposo. Su falta de recursos fue lo que la llevó a esta determinación, pues Catalina Bárcena se negó a cooperar en la publicación de nuevas ediciones de los escritos producidos en equipo, y María no percibía los derechos de autor que moralmente le pertenecían. Unos meses después de las ceremonias en Madrid, María publicó en 1953 *Gregorio y yo*, una relación de su participación en una empresa literaria que había produci-

1. “Gregorio Martínez Sierra y la música”, citado en J. Montero Alonso, *Usandizaga* (Madrid: Espasa-Calpe, 1985), 64-65. La cita completa reza: “Desde Rubén a Juan Ramón, toda la poesía del novecientos es amiga y colaboradora de Martínez Sierra. Y con la poesía, la prosa y la pintura escenográfica y de caballete, y la música también. [...] En cuanto a la música, baste asociar al nombre de Martínez Sierra los de colaboradores como Usandizaga, Falla y Turina para comprobar el gusto y la eficacia de un libretista, empresario y director escénico. Sea cual fuere el mérito literario o teatral de la letra de *Las golondrinas* o [...] *El amor brujo*, lo cierto es que el nombre de Gregorio Martínez Sierra figura en esas obras, universalmente famosas, junto al de los músicos que en la sugestión literaria hallaron cauce para su inspiración”.

do obras que sólo habían redundado en gloria para su esposo en el ámbito literario del país². A los que al margen de dicho ámbito se interesaban por los escritores españoles previos a la Guerra Civil, su libro revelaba lo que los círculos teatrales y musicales de la península siempre habían creído sobre las contribuciones de su marido a la *literatura* diseñada para el teatro, es decir, que Gregorio había *escrito* poco o nada de lo que aparecía bajo su nombre.

Ya en 1917, el eminente crítico de teatro Manuel Machado, quien gustaba del estilo de Gregorio como director y lo defendía de sus detractores alabando sus altas miras y estimables aspiraciones, había admitido —de forma tangencial, si bien clara— que una de las razones por las que Gregorio no tenía el aprecio de la gente era el haberse atribuido el trabajo de su mujer, a quien él deshonraba con un adulterio escandaloso³. No hay duda de que Gregorio contribuyó con sus ideas a la trama, el lenguaje y el desarrollo de los personajes, etc., de “sus” obras, porque María había conservado sus sugerencias en numerosas cartas que recibió durante sus prolongadas ausencias. Las dos, y más importantes, series de cartas son de 1915, un año productivo en el que Falla fue huésped en el apartamento de los Martínez Sierra y antes de que la relación entre Gregorio y Catalina Bárcena se hiciera pública, y entre 1923 y 1926, cuando Gregorio fue director de su compañía en gira por Latinoamérica. Hay cartas sueltas de otros años, con una gran laguna entre 1937 y 1946.

1.2. Nuevas valoraciones sobre la colaboración por parte de Checa Puerta (1997) y Salaün (1999)

Los estudiosos que han examinado las carreras de esta famosa pareja no se ponen de acuerdo en cómo interpretar esta correspondencia unilateral, que aporta información limitada a más o menos cuatro años cuando la colaboración duró tres décadas, y continúan debatiéndose sobre la cuestión de cuál de los esposos es el creador principal de ciertos dramas, por no mencionar otras producciones literarias atribuidas al marido con exclusividad. Dos estudios recientes han elevado el tono académico del debate. La espléndida tesis de J.E. Checa Puerta sobre la carrera de Gregorio como director y cineasta, pues no hay duda de que fue un gran empresario y productor que logró lo indecible gracias a sus esfuerzos por ofrecer al públi-

2. La fecha que Lejárraga aporta al final del volumen indica que había estado escribiendo partes del libro entre 1949 y 1952. La primera edición apareció en México y fue prohibida en España. Hay una edición reciente con una excelente introducción: María Martínez Sierra, *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, ed. Alda Blanco (Valencia: Pre-Textos, 2000), 14-15.

3. “No es justo hablar [...] de la «maternidad» de sus obras aludiendo embozadamente a una colaboración femenina que en último caso no sería sino legítima y honrosa”. Citado por Julio Enrique Checa Puerta en *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998), p. 105. Esta admirable aportación nueva sobre Martínez Sierra y su círculo es una tesis doctoral preparada bajo la dirección de la Dra. María Francisca Vilches de Frutos en 1997, con la supervisión adicional de Dru Dougherty y con contribuciones de Margarita Lejárraga y Antonio González Herranz. Checa utiliza las teorías de Jaus, con documentación de periódicos de la época, para estudiar la recepción de la obra de Martínez Sierra. Incluye una edición (no autorizada) de la mayor parte de las 143 cartas restantes que Gregorio y María intercambiaron entre 1915 y 1947 como “fuente principal de nuestra investigación” (17), pp. 390-519. En mi opinión, el interés de Checa por Gregorio —cuyas respuestas son la única parte de la correspondencia que ha sobrevivido— le lleva a minusvalorar el papel de María en la colaboración; tampoco parece muy sensible al esfuerzo de María por clarificar su contribución al trabajo hecho en equipo (pp. 223, 244). Mis objeciones aparecerán más adelante en este ensayo.

Concluido ya mi trabajo, tengo noticia de que el epistolario de Gregorio a María ha sido publicado, corregido y aumentado, como apéndice del libro de Patricia W. O'Connor, *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

co español un teatro de alta calidad, cubre con gran detalle la biografía de Gregorio, sus finanzas, viajes, repertorios, rivalidades y demás. Checa incluye un capítulo titulado “Gregorio Martínez Sierra: dos autores de éxito”, en el que se enfrenta a la división laboral de los esposos. Checa aspira a persuadir a sus lectores a que acepten tres ideas básicas que comentaré en las páginas que siguen.

1) *En los años de mayor productividad para la pareja, era común que los autores crearan obras de teatro y otras formas de entretenimiento en equipo.* Checa pretende mostrar que ese tipo de colaboración, a menudo en forma semi-anónima, no sólo era la norma sino que no discriminaba intencionadamente a María, a pesar de omitir su nombre, y que tampoco implicaba inferioridad artística con respecto a las obras producidas individualmente.

La observación de Checa no cae en saco roto. Obviamente, en momentos de una actividad acelerada, sería difícil o poco práctico depender de la inspiración individual para satisfacer la implacable demanda del público de nuevas formas de entretenimiento. Un caso análogo es la inundación actual de *sit-coms* o comedias para la televisión estadounidense producidas por equipos de escritores. Si los Martínez Sierra pudieron mantener su abigarrado ritmo de producción teatral fue utilizando todas las fuentes de talento a su disposición, en cualquier combinación posible, tomando nuevos materiales de fuentes tanto españolas como extranjeras.

2) *La colaboración no fue ningún secreto.* Checa cita (226) una entrevista de 1917 en la que Gregorio dice que en 1915 ó 1916 había revelado voluntariamente que su talentosa mujer había sido su asistente en su creación literaria. Cuando le preguntaron específicamente cuál había sido su participación en la escritura de las obras de teatro, Gregorio se negó a responder, aduciendo que los colaboradores se guardan ese tipo de información.

Llegados a este punto, el argumento de Checa precisa de algunas consideraciones particularizadas. Sospecho que el reconocimiento recalcitrante de la ayuda de María en 1915 ó 1916 fue una reacción al creciente resentimiento en torno a las pretensiones de Gregorio, que ya había salido a flote en una crítica, rencorosa y corrosiva, de sus actividades que en 1914 publicara P.I. Hermida, quien detestaba a Martínez Sierra como director y editor, habiendo afirmado que las únicas cualidades de sus obras de teatro se deben a la contribución de su mujer: “no tienen más mérito que el que le dio una mujer”⁴.

Checa también cita la reseña de 1917 antes mencionada en la que Machado comenta la participación de María en las obras de teatro⁵. En 1919, Julio Cejador y Frauca, el autor de “la primera historia sistemática de la literatura española”, dice con enfado “llamemos Martínez Sierra al autor de las obras en que [doña María] ha participado tanto o más que su marido”⁶.

El mejor indicador de lo que el mundo literario de la época pensaba sobre el acuerdo laboral de la pareja lo encontramos en un ensayo bien pensado y admira-

4. Las obras anteriores a 1914 a las que Hermida debe haber estado aludiendo son: *Vida y dulzura* (1907), *La sombra del padre* (1909), *El ama de casa* (1910), *Canción de cuna* (1911) y *Los pastores* (1913). Las empresas editoriales que Hermida desaprobaba incluían la revista *Helios* y otras revistas importantes.

5. Checa aporta otros ejemplos de un reconocimiento público tardío: la producción de *Canción de cuna* en 1927 en Nueva York reconoce la colaboración de María, y en 1930 un comunicado de la prensa española cita una explicación de María que atribuye la reciente presencia de su nombre en los programas o carteles de teatro a asuntos relacionados con derechos de autor extranjeros.

6. Citado en *Gregorio y yo*, ed. Blanco, 14-15.

blemente equilibrado de John Garrett Underhill, un hispanista residente de Nueva York, que había estado en contacto con María desde 1917 con motivo de las traducciones de obras de la pareja y de obras en inglés que pudieran servirles⁷. Underhill fue amigo de María hasta su muerte. Sus ediciones en inglés de varias obras de teatro de los Martínez Sierra aparecieron en 1922, y del prefacio extractamos la siguiente observación, que se adelanta a prácticamente cualquier valoración académica hecha con posterioridad:

Nos hallamos en un buen momento [en 1922?] para valorar sus logros [los de Gregorio] y determinar con relativa certeza su contribución al teatro contemporáneo. Para ello, los secretos de una colaboración tan íntima como duradera deben ser respetados por necesidad. No contamos con ninguna obra exclusivamente atribuida a Martínez Sierra. Una sola [*Cuentos breves*, 1899] ha sido reconocida por su esposa como propia. Obviamente, las cartas y discursos escritos para promocionar el feminismo deben gran parte a una pluma femenina. De modo inequívoco, ella es responsable de la vasta proporción que corresponde a las traducciones. En cuanto a la producción posterior, una proporción que va en aumento puede también atribuirse con seguridad a ella, de modo particular las colaboraciones con el poeta Marquina y el actor Sassone, efectuadas durante la ausencia de la *troupe* de Sierra en América. A su vez, *Canción de cuna* es una reminiscencia de la juventud de María en Carabanchel, donde su padre era médico de conventos y donde su hermana, Sor Juana de la Cruz, se hizo monja. Su intervención en esta obra ha sido confesada públicamente. Y sin embargo, aunque admitamos estos hechos, no iluminan el problema fundamental y tampoco aportan datos que permitan identificar sus respectivos estilos particulares. Un estudio de los poemas y cuentos de su primera etapa parecen indicar, ciertamente, que la elaboración y la subsiguiente simplificación del estilo deben acreditarse de modo predominante a Gregorio, mientras que el volumen de las composiciones —y a un ritmo creciente con el paso de los años— ha sido llevado a cabo por María⁸.

A pesar de este pacto tácito sobre el método de trabajo de la pareja y la imposibilidad de separar su obra, Underhill insinúa, en éste y en otros pasajes de su ensayo (por ej., viii-ix), que ninguna de las obras primerizas de Gregorio como autor independiente auguran un talento especial para *escribir* obras de teatro: sus primeras muestras son poemas en prosa con una versificación desafortunada; sus cuentos y novelas de esta etapa seguramente corresponden a su mujer, e incluso *Teatro de ensueño* está más en sintonía con los “diálogos místicos” de Maeterlinck, cuya obra había traducido María, que con las posteriores producciones teatrales hechas para el teatro con mira comercial. El primer albur que corre Gregorio en la dramaturgia con obras que llevaban su firma corresponde a trabajos de colabora-

7. John Garret Underhill, *The Cradle Song and Other Plays* (New York: E.P. Dutton & Co., 1922, revisado, aparentemente, tras 1929).

8. It is now [in 1922?] possible to appraise his [Gregorio's] accomplishment and to determine with relative certainty his contribution to the contemporary theatre. In this task, the secrets of a collaboration as intimate as it has been enduring, must of necessity be respected. We have no work avowedly solely by Martínez Sierra. Only one [*Cuentos breves*, 1899] has been acknowledged by his wife as her own. Obviously, the letters and lectures in promotion of feminism are at least in great part by a feminine hand. Beyond question she is responsible for the major share of translation. An increasing proportion of the later output, also, may safely be attributed to her, more especially the collaborations with the poet Marquina and the actor Sassone, carried on during the absence of the Sierra troupe in America. Then “The Cradle Song” is a reminiscence of María's youth in Carabanchel, a town in which her father was convent doctor and where her sister took the veil, the Sister Joanna of the Cross in the play. Her intervention here has been confessed publicly. Yet these facts, though conceded, shed no light upon the basic problem, and provide no data for the identification of individual styles. A study of the earlier poems and stories might seem, indeed, to indicate that the elaboration and the subsequent simplification of the style are predominantly to be credited to Gregorio, while the bulk of actual composition—and to an increasing extent with the passing years—has been done by María.” (pp. xiii-xiv).

ción con Santiago Rusiñol, y el primer éxito rotundo consistió, de nuevo, en “una reminiscencia de la juventud de María.”

Entre otros colaboradores que consideraban a María como autora de todos los textos se encuentra Pedro González Blanco, un amigo íntimo de la pareja que aún vivía cuando María lo describió cariñosamente en su autobiografía, *Gregorio y yo* (ed. Blanco 238-240). Se refiere a él como la persona que mejor conoce la historia de su producción literaria. Tras la publicación de la autobiografía de María, González Blanco escribió a un amigo mutuo que Gregorio no había escrito ni una sola palabra de ninguna de las obras publicadas bajo su nombre, como todos sus amigos y famosos compañeros de trabajo sabían (menciona a Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, Turina, Falla, Usandizaga). González Blanco cita los libretos escritos para Usandizaga, Turina y Falla, así como obras de teatro escritas en colaboración con Marquina y Arniches, como obra de María⁹. José Crespo, un actor que había trabajado para Gregorio y luego enemistado con él, niega también la autoría de Gregorio. Checa cita a Crespo pero rechaza su testimonio, al que atribuye falta de imparcialidad.

Sin embargo, algunos críticos han discrepado de las afirmaciones de María y sus admiradores insistiendo en que Gregorio fue el único autor de las obras que llevan su firma (Checa proporciona una lista de textos). Además de la ambigua y confusa afirmación de Jardiel Poncela (227), Checa cita a Joaquín de Entrambasaguas, quien en 1958 dijo que, incluso después de haber estudiado las obras firmadas únicamente por María, no podía decidir si las obras tempranas correspondían a María o a María y Gregorio (229). Tal argumento puede esgrimirse, no obstante, para respaldar la teoría de que María fue esencialmente la única *escritora* desde el comienzo de la colaboración.

(3) *Las obras que llevaban el nombre de Gregorio fueron escritas en una colaboración perfectamente integrada.* Checa resume su interpretación de los datos tomados de las cartas con esta afirmación: “mientras que Gregorio se ocupó con prioridad de la selección de los temas, de la planificación detallada de las comedias, de la delimitación precisa de los caracteres y, finalmente, de su puesta en escena, María fue la encargada de escribir los diálogos y de contrastar sus opiniones con las de su colaborador...” (224), a cuyas decisiones ella debía ceder, claro está¹⁰.

Es lógico asumir que, aparte de las notas y las respuestas de Gregorio a las cartas perdidas de María, siempre animadas, agudas y a menudo desvergonzadamente vanidosas¹¹, un empresario de éxito como él, que además conocía los gustos del público y los puntos fuertes de su propia compañía de teatro, tuviera opiniones bien fundadas sobre qué temas estaban en el candelero y qué tipo de diálogo sería más convincente. Pero uno debe asumir, de modo paralelo, que María, una escritora extremadamente industriosa, por ende adaptadora y traductora de docenas de obras nuevas y clásicas durante un largo período, también debía de haber tenido opiniones igualmente firmes sobre las técnicas de la escritura dramática. La supervisión de la escena, la selección de actores, diseñadores, etc. por parte de Gregorio no se ponen en entredicho.

9. Citado por Blanco, ed., *Gregorio y yo*, 15-16, y por otros estudiosos de esta cuestión.

10. Consultar en p. 232 y sstes. los textos en que Checa basa su posición.

11. Por ejemplo, la carta 70, que describe cómo recibe la condecoración de la Legión de Honor.

De los tres puntos que menciona Checa (que la colaboración era normal en su tiempo, que era cosa asumida por los que necesitaban saberlo, y que funcionó bien porque cada participante tenía tareas claramente definidas), los dos últimos merecen elaboración. El propio repaso que hace Checa de las muy diversas actividades de Gregorio como director, empresario en las giras, etc., revela que el nítido esquema de trabajo no operó ni de manera uniforme ni suave a lo largo del período de colaboración. Puede ser que al comienzo, en un período del que no ha sobrevivido correspondencia alguna y del que existe escasa documentación, Gregorio de hecho escribiera tanto como María. Y Gregorio, en varias ocasiones, remitió a su mujer elaboradas sugerencias para mejorar una obra en la que estaban trabajando (un ejemplo es la carta de 1915 en Checa, p. 424). Pero no hay ninguna evidencia de que ella adoptara las sugerencias ni que el estilo de micro-gerencia administrativa de Gregorio fuera típico o siquiera aceptable. Al parecer, hay situaciones en las que el esquema de trabajo que Checa sugiere como probable se invierte, de modo que María era quien enviaba temas, ideas, detalles de la trama y diálogos a Gregorio sometiéndolos a su crítica¹². Y cuando Gregorio, según su propia confesión, estaba “vertiginosamente atareado” (444), simplemente asignó la labor de escribir a María, pasándole proyectos planeados con otros escritores y músicos, y reservándose para sí la tarea de mejorar en el último momento los pasajes defectuosos que había observado durante los ensayos. En algunos casos, la evidencia muestra que él se limitaba a esperar lo que María estuviese escribiendo y remitiéndole por correo, acto por acto.

Puede que no sea beneficioso proseguir con esta polémica sobre cuál de los dos, si Gregorio o María, aportó más en la creación de textos *escritos*, pero habiendo examinado la correspondencia, es difícil no concluir que, de todas las obras atribuidas a la pareja, María produjo más textos sin alteraciones de los que Checa está dispuesto a admitir. Los lectores interesados pueden juzgar por sí mismos consultando las cartas de Gregorio que han llegado hasta nosotros. En el Apéndice I, localizado al final de la Parte I del presente estudio, he identificado y resumido los pasajes pertinentes.

Además de Checa, Salaün es otro estudioso que ha producido excelente crítica reciente sobre la “colaboración” Martínez Sierra y que comparte la postura de Checa en cuanto a la integración total del trabajo de ambos. En el prefacio a la nueva edición de *Teatro de ensueño*, una colección experimental publicada por la pareja en 1905, Salaün sugiere que durante la primera fase de la co-autoría de la pareja, de 1898 a 1907, había una especie de “ósmosis intelectual” y que Gregorio y María, y quizá amigos íntimos como Juan Ramón Jiménez, contribuyeron a desarrollar juntos proyectos particulares y los textos en sí, tanto durante la fase escritural como en la fase editorial. María habría sido meramente la secretaria que registraba las aportaciones de los colaboradores. Pero las idílicas sesiones literarias (“tertulias caseras”, Salaün 18), que habrían alimentado la producción de obras como *Teatro de ensueño* en 1905, difícilmente podrían haber continuado según Gregorio se involucraba más en el complejo negocio empresarial del teatro, estaba de gira, o atendía a la relación con Catalina Bárcena, que duró de por vida. El propio Salaün concede que

12. Carta de 1923 (Checa 428-429), en la que Gregorio está satisfecho con el esquema de *El buerto de D. Inés* pero se reservará sugerencias específicas hasta ver las ideas de María, que, según constata, prometen buena poesía. *El buerto de D. Inés* no aparece en bibliografías de sus obras y no fue nunca publicado, o fue representado sin llegar a publicarse.

donde María reclama la autoría exclusiva, como en el libreto *Las golondrinas*, no hay duda para sospechar de sus palabras¹³.

Para no dejar la cuestión sin rematar, añadiré una observación más sobre las dudas en torno a la autoría de María en el caso de obras escritas en verso o que incluyen partes versificadas. Ella misma dice en su autobiografía que siempre prefería escribir en prosa y que, después de sus experimentos juveniles, dejó de componer versos, con dos notables excepciones: cantables de zarzuela y canciones compuestas para deleite propio, en versos asonantes¹⁴. Al parecer, María había olvidado, tras un hiato de veinte años, que había escrito grandes cantidades de versos. Las cartas de Gregorio prueban, por ejemplo, que escribió la letra para su ópera con Turina (mencionada en las cartas como *Los moros*: ver Checa 397, 405, 407, 409). En una carta fechada en 1928, Gregorio le da instrucciones a María para que escriba uno de sus populares y altamente lucrativos artículos periodísticos para mujeres en verso alejandrino, en un estilo medio humorístico, medio romántico. Recomienda los poemas de Darío y de Juan Ramón Jiménez como modelos (Checa 488).

1.3. Las colaboraciones musicales de María Lejárraga con Falla, Turina y otros músicos importantes

Cualquiera que haya estudiado la cultura musical española en el período comprendido entre la Guerra de Cuba y la Guerra Civil estará de acuerdo con que María de la O Lejárraga formó sus gustos en una época de experimentación artística sin par. Los nombres de Stravinsky y Schoenberg en música, Picasso en pintura, Joyce o los *dadaístas* en literatura nos recuerdan los altibajos que estaban cambiando todas las artes durante estos años tumultuosos. María se consideraba a sí misma miembro de la Generación del 98 y conocía, íntimamente, a escritores y artistas del grupo, como el dramaturgo Jacinto Benavente y el poeta Juan Ramón Jiménez, ambos ganadores del Premio Nobel de literatura (Benavente en 1922, Jiménez en 1957). Ella misma encabezaba el movimiento del Modernismo como novelista, ensayista y dramaturga. *Canción de cuna*, obra de teatro de los Martínez Sierra de 1911, que ganó un premio literario, fue la obra española moderna más representada hasta que *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca le usurpó dicho rango. García Lorca y otros líderes de la Generación del 27 eran también amigos y colegas. Entre sus conocidos o asociados se hallaban músicos cuyas obras representan todo un abanico de tendencias musicales, incluyendo a los seguidores de Wagner, del impresionismo francés, del anti-impresionismo de Stravinsky y del nacionalismo español de Felipe Pedrell. Pintores famosos y diseñadores prepararon el escenario para los dramas y pantomimas de Lejárraga. El propio Picasso diseñó el vestuario y la escenografía para una de las obras musicales en las que ella colaboró. Los músicos más influyentes de la España anterior a la Guerra Civil, los líderes de la llamada «Generación de los Maestros»¹⁵, que incluía a figuras de talla internacional, como Falla y Turina, eran ínti-

13. Serge Salaün, ed. *Teatro de ensueño. La intrusa* (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999), 17-18, donde comenta la división de trabajo. Las opiniones que Salaün expresa en dichas páginas sobre la poesía que escribió María no son convincentes.

14. *Una mujer por caminos de España*, ed. Alda Blanco (Madrid: Castalia, 1989): “como no sea cantables de zarzuela o tal cual «copla», desahogo de melancolías en momentos especialmente negros, [...] flaqueza de la cual [la autora] siempre se ha avergonzado—ha puesto a veces sobre el papel, después de haberlas cantado interiormente, rimas asonantadas. Y ésa ha sido toda su labor lírica” (pp. 285-286).

15. El término procede de Manuel Valls Gorina, *La música española después de Falla* (Madrid: Revista de Occidente, 1962), 63 y sig. Los cinco «maestros» posteriores a Falla son: Turina, Campo, Usandizaga, Guridi y Esplá. María Lejárraga colaboró con los tres primeros.

mos amigos de ella y de su esposo. Otro amigo era Isaac Albéniz, el más conocido compositor español y músico de la generación anterior a la Primera Guerra Mundial. Enrique Granados, quien se ahogó en 1916 cuando un submarino alemán hundió el barco en que volvía de la ciudad de Nueva York después del estreno de su ópera *Goyescas*, era un huésped habitual en su casa. Si Granados no hubiera estado tan ocupado con otras tareas, sin duda figuraría hoy entre los colaboradores de los Martínez Sierra¹⁶. Así que María Lejárraga estuvo en el epicentro de la literatura, el arte y la música española hasta el comienzo de la Guerra Civil en 1936.

Fuera de España, los aficionados a la música reconocen los nombres estelares de Falla y Turina, pero no están tan familiarizados con los otros asociados al círculo de María y cuya importancia a nivel nacional era enorme. Entre ellos se encuentra José María Usandizaga, un prodigio que, como el famoso genio decimonónico Arriaga, habría llegado a convertirse en uno de los grandes compositores españoles de no haberse truncado su vida en plena juventud; Conrado del Campo, un director y compositor de partituras que acusan influencia alemana, muy estimado y admirado por el propio Falla y uno de los «maestros» en su día; Vicente Lleó, conocido por su música de zarzuela; dos compositores de menos renombre, Rafael Calleja Gómez y Gerónimo Giménez Bellido; y una de las pocas compositoras españolas, María Rodrigo Bellido. No sería peregrino asumir que una mujer tan bien conectada y productiva como María Lejárraga, cuyas obras han sido reimprimadas y traducidas tan a menudo que es difícil elaborar una bibliografía exacta, apareciera entre libretistas de importancia en los manuales de historia musical española, al menos en los escritos por sus compatriotas. Pero el nombre Martínez Sierra no aparece siquiera en el primer libro moderno sobre el tema, publicado en 1917 por su íntimo amigo Joaquín Turina y prologado por Falla¹⁷.

De hecho, hasta muy recientemente, el nombre de María Lejárraga no ha aparecido en ninguna historia de la música, porque ella insistió hasta una edad muy avanzada de su larga vida en usar el nombre de su marido como su nombre artístico. Esta desafortunada decisión ha contribuido prácticamente a su desaparición de las historias que cubren la actividad artística de la primera mitad del siglo XX. Para ilustrar las repercusiones de este silencio, basta con consultar la información que se disemina a través de los folletos que acompañan las grabaciones. Los que coleccionan discos de los colaboradores de Lejárraga quizá asuman que los folletos son fuentes de información fidedignas sobre los orígenes de la pieza en cuestión. Es decepcionante constatar que los musicólogos que las compañías de grabación contratan se hallan, en este caso, rezagados con respecto a la investigación de los estudiosos de la literatura y que la mayoría de ellos sigue ignorando que Lejárraga es la autora de libros y canciones sobre los que muchos compositores de gran relieve basaron sus más memorables composiciones. Las notas en el programa de un CD español de 1992 de la popular zarzuela *Las golondrinas* de Usandizaga cita a Gregorio Martínez Sierra como autor del libreto y, aparentemente, el autor anóni-

16. Véase Joseph R. Jones, "Recreating eighteenth-century musical theater...", *Diecioccho* 23.2 (2000) 184-184, nº 8, vol. 24.1 (2001) 138.

17. *Enciclopedia abreviada de la música* (reimpreso en Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, 2000). El libro ofrece un panorama de la historia de la música, basado en notas que tomó Turina en la Schola Cantorum en las clases de Vincent D'Indy. Entre los compositores españoles sólo menciona a Falla, Albéniz y Campo. Turina (o su profesor D'Indy) presenta una visión parcial y pro-francesa de la música occidental, plagada de prejuicios negativos y desagradablemente racistas. Dos ejemplos: (1) el *Requiem* de Brahms "no carece de cierta grandeza, aunque es algo deficiente como sonoridad" (493) y (2) el capítulo y las numerosas referencias al "Período Judío" en la música francesa (293 y sig.).

mo del mini-ensayo desconoce que, al menos desde 1953, los historiadores de la literatura han venido haciendo un esfuerzo colectivo por readjudicar la autoría de estos textos a Lejárraga¹⁸. Los musicólogos no suelen mostrar mucho interés por los libretistas, incluso cuando los propios compositores alegan que su colaborador literario les ha ayudado a producir su mejor obra (por ej., los comentarios de Turina sobre la influencia de María en conexión con su ópera *Margot*). Así que el historiador musical simplemente omite el nombre. Incluso la admirable página en internet mantenida por el especialista de la zarzuela, Christopher Webber, omite el nombre de Lejárraga en los informativos párrafos sobre Lleó y Giménez. Y en el entusiasta artículo de Webber sobre Usandizaga sólo hay una vaga referencia a “[Gregorio Martínez] Sierra’s little melodrama” (“el pequeño melodrama de Sierra”).

En 1999, las notas de Michel J. Easton para una grabación australiana de las canciones y piezas para piano de Falla omiten al autor de la letra de “El pan de Ronda” y atribuyen la letra de otra canción a Gregorio, aunque la letra de ambas canciones se debe a María únicamente¹⁹. Uno podría atribuir esta omisión al hecho de que Easton utilizó una antigua edición de las canciones, ya que la Fundación Manuel de Falla, si bien menciona en su excelente edición nueva de estas piezas a Gregorio Martínez Sierra, sin más, como autor de la letra de las canciones, titula correctamente la colección de tres canciones como *Canciones de María Lejárraga*²⁰. Concluamos este desazonador repaso de inexactitudes²¹. Uno no puede esperar más de escritores comerciales que no son especialistas, como ocurre con los responsables de los párrafos descriptores en las cubiertas de discos, cuando la más reciente, y sin duda excelente, bio-bibliografía académica sobre Falla no exhibe un esfuerzo sistemático por distinguir entre Gregorio y su *negro*²². Una gratificante excepción entre estos libros y folletos de CD es el ensayo de Jorge de Persia, que acompaña una reciente grabación de las versiones para piano de Turina de obras hechas en colaboración con María²³.

18. Sin embargo, no todos los historiadores literarios se suman a esta tendencia: ver Andrés Goldsborough Serrat, *Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra* (Madrid: Gráficas Cónдор, 1965). El prefacio agradece a Catalina Martínez Sierra, la hija ilegítima de Gregorio, su ayuda y acceso a sus archivos, de modo que es comprensible, aunque no justificable, que a los doce años de la publicación de *Gregorio y yo* el Prof. Goldsborough no mencione aún el papel de María Lejárraga en la escritura de las obras que le sirven de base para su estudio o para su relación biográfica de Gregorio.

19. *Falla: Songs and Piano Music*. Naxos 8.55.4498.

20. *Canciones de María Lejárraga*, ed. Miguel Zanetti, pról. Antonio Gallego (Fundación Manuel de Falla, 1993).

21. Ejemplos de este tipo abundan: *Falla: El corregidor y la molinera El amor brujo*. Virgen Classics Limited, 1989, 1994. LC 7873. Las notas de James Harding no mencionan al libretista. *Manuel de Falla: Integral de l'obra per a veu i piano. La ma de guido*. LMG 2037. Barcelona [?] 2000. Las notas de Víctor Estapé mantienen el nombre de Gregorio en “Oración” sin comentario alguno, pero son admirablemente claras sobre la autoría y los detalles de “El pan de Ronda”. Un nuevo tipo de proyecto, un CDROM bilingüe con fotos, clips de cine, materiales de fondo, etc. publicado por el Ministerio de Educación y Cultura, tiene notas de Javier Suárez Pajares. En la p. 21 atribuye el libreto *El amor brujo* a Gregorio Martínez Sierra. En la p. 24, sin embargo, incluye a María como parte del equipo con el que Falla produjo la canción “Oración” y tres obras largas, *El corregidor y la molinera*, *Fuego fatuo*, y *El sombrero de tres picos*. Ver *Manuel de Falla: Música en los jardines de España*. Madrid: Editorial Autor, 1997. ISBN 84-8048-224-9.

22. Nancy Lee Harper, *Manuel de Falla: A Bio-Bibliography*. Westport, London: Greenwood Press, 1999. Ver, como botón de muestra, W50 en comparación con W52.

23. Jorge de Persia, notas para *Joaquín Turina: Integral pianística*, vol. VIII (Barcelona: Ediciones Albert Moraleda, 1997?). DL B8213/98, Ref. 6408. El fascículo para este volumen contiene una tira cómica de periódico con Turina y Gregorio Martínez Sierra, el supuesto libretista de *Margot*, y una foto de 1914 con María de pie entre Turina y Falla, cuando acababa de volver de París. El fascículo para el vol. II comenta la música de Turina para *La mujer del héroe* y *Navidad*, ambas de 1916. Persia cree que es probable que María escribiera *La mujer del héroe*.

Puesto que la naturaleza abstracta de la música hace que esté menos ligada al tiempo histórico que las obras literarias, los escritores que aportan a los compositores la inspiración, la estructura e incluso, como es el caso de la difícil amistad de Lejárraga con Falla, el constante estímulo personal, tienden a borrarse de la memoria, en parte porque su contribución no resiste el paso del tiempo y pierde más sentidos que la música para generaciones venideras. La trama y la letra de casi cualquiera de las grandes óperas que siguen en el repertorio son prueba de ello. Curiosamente, las lenguas extranjeras de las óperas y de los ciclos de canciones suponen una ventaja en este sentido, ya que las historias o la poesía, que suelen contener lo que hoy percibimos como una exageración desorbitante de emociones, con situaciones improbables (por ej., *Il trovatore*) o manido humor sexual (por ej., *Così fan tutte*) quedan a buen seguro gracias a un alemán o un italiano incomprensible que se funde con las notas de la canción o del aria. Los libretos resisten la traducción porque se nos antojan irremediabilmente acartonados, con escenarios anclados en la historia remota (como el antiguo Egipto), coincidencias inverosímiles, amores fatales, y demás tópicos, que no obstante disfrutaron la acogida del público desde el siglo XVII hasta comienzos del siglo XX. Y sin embargo es fácil encontrar a críticos dispuestos a defender a ultranza el gusto musical de su compositor favorito mientras culpan a sus amigos o a “la época” por haber recurrido a una literatura que ha quedado desfasada. Un ejemplo asombroso de esta postura anacrónica es la que adopta el biógrafo de Falla, Manuel Orozco, en su obra, en la que, de modo vergonzosamente parcial, no desaprovecha la ocasión para tirar piedras contra Lejárraga (cuando se digna mencionar a la libretista) o para suprimir su colaboración, con tal de engrandecer la figura del músico²⁴.

Estas circunstancias —la indiferencia o el descuido de los musicólogos y el cambio en el gusto por los tipos de historias escritas para dramas musicales de todo género— han redundado en una falta de atención y de reconocimiento hacia la labor de los libretistas y poetas líricos en general. Pocos musicólogos o aficionados se interesan en los escritores y poetas que *inspiraron* —sin duda la palabra adecuada para el caso de Lejárraga— a algunos de nuestros mejores compositores.

24. Manuel Orozco, *Falla: Biografía ilustrada* (Barcelona: Ediciones Destino, 1968). Esta obra, ampliamente divulgada y con excelentes ilustraciones, y escrita en la España franquista, apareció varios años después de que Lejárraga (una socialista exiliada) hubiera compuesto su autobiografía, que contiene un capítulo sobre Falla bien explícito sobre el comportamiento neurótico del compositor. Si su enfado no fuera tan evidente, uno podría asumir, no sin cierta benevolencia, que Orozco no estaba al tanto de las revelaciones de María y que se le había pasado por alto la extensa correspondencia entre ella y Falla. Ejemplos de la animosidad de Orozco saltan a la vista en su supresión de la íntima amistad entre los Martínez Sierra y Falla, su ayuda financiera y apoyo emocional durante su estancia en Madrid, el hecho de que Lejárraga introdujo a Falla a la ciudad de Granada, el desagrado de Orozco ante las actividades empresariales de Gregorio, etc., etc. Si aparece el nombre Martínez Sierra, suele ser acompañado de hostiles valoraciones como éstas: “... la pésima composición de Martínez Sierra «Oración...» [...] He aquí una concesión al mal gusto, al melodrama ñoño, del que Falla deberá desertar inmediatamente. Bastaría leer el comienzo del texto para que sintamos ese sentimiento de cursilería que el poema tiene. Naturalmente, la música será de la más alta calidad del Falla profundo y grave, sin que, sin embargo, como luego en “El fuego fatuo”, no supo liberarse de los malos libretistas. [...] Esta fue la primera colaboración, lamentable por cierto, de Gregorio Martínez Sierra con Manuel de Falla (p. 66). A Orozco le falta poco para suprimir la colaboración de la familia Martínez Sierra en la creación de *El corregidor y la molinera* (81-85) y su versión expandida de *El sombrero de tres picos*. Sus comentarios sobre la ópera *El fuego fatuo* incluyen la inexplicable torpeza de Falla a la hora de elegir libretos y éste, “irrepresentable por su ñoñería y falsedad”, se debe a “[Gregorio] Martínez Sierra, quien hace el libro pensando en lo comercial del nombre de Falla” (111-112). La leyenda bajo una foto de la partitura manuscrita de *El fuego fatuo*, p. 41, incluye el siguiente juicio: “... obra en que Falla nunca volvió a trabajar. Lo mediocre del libreto será sin duda la causa de ese silencio...” (197).

1.4. La trayectoria de Lejárraga como libretista, autora de letras de canciones y supervisora musical

La labor de recuperar y valorar la extensión de la obra de Lejárraga como libretista se complica, a pesar de la existencia de excelentes estudios nuevos sobre su vida, su producción literaria y su importancia como trabajadora infatigable, y altamente visible, de los derechos y el sufragio de la mujer, su carrera política como diputada socialista, sus campañas anti-fascistas y su labor diplomática. El primer estudio significativo sobre la obra de Lejárraga en el ámbito de la música lo constituyen los dos capítulos de Antonina Rodrigo, uno titulado “Libretista de música escénica” y el otro dedicado a Lejárraga y Falla, publicados en 1994²⁵. En ellos se rastrean las colaboraciones de María con varios compositores informándose en su autobiografía y en otros escritos de ella así como en obras de los músicos colaboradores. Rodrigo silencia, sin embargo, todo lo relacionado con la música en sí, la localización de los manuscritos musicales, las partituras publicadas y accesibles, las grabaciones, y otros temas que sin duda interesarían a músicos, musicólogos y aficionados. Hemos de admitir que estos temas no son de particular interés para Rodrigo, quien no incluye ningún ejemplo de los textos líricos de María, a menudo inaccesibles. De modo que es difícil juzgar si valoraciones negativas y ocasionales, como las de Orozco, obedecen a un desagrado personal o si son juicios razonables. Por suerte, muchas de estas lagunas bibliográficas han sido compensadas por un sustancioso artículo en el nuevo *Diccionario de música española e hispanoamericana*²⁶. Es de agradecer a los inteligentes editores que se dieran cuenta de que Lejárraga merece un puesto en cualquier enciclopedia sería de música española y de historia de la música bajo su nombre, Lejárraga. La autora del compacto artículo de dos páginas es María Luz González Peña, que ha ido más allá de Antonina Rodrigo en sus pesquisas, pues arranca de su obra para descubrir colaboraciones y fechas de representaciones hasta entonces desconocidas. Luis Iglesias de Souza también incluye una breve entrada sobre Gregorio Martínez Sierra en el *Diccionario* (VII [2000] 306), donde afirma categóricamente que María autorizó las obras que llevan el nombre de su marido. Su bibliografía también añade datos a los que ya aporta González Peña.

Que yo sepa, nadie se ha tomado la molestia de examinar obras de otros dramaturgos puestas en escena por la compañía Martínez Sierra para las que Lejárraga (o quizá el «equipo» colaborador) especificaba música, original o adaptada, como en el caso de *Amanecer*, con música no conservada de Falla, o *Apaches*, una obra francesa producida en 1923 que María convirtió en “un espectáculo de bailes en dos actos” (Checa 132).

Las páginas que Rodrigo dedica a la fama de María están escritas en un tono apologético, porque, en general, la actitud de los críticos españoles hacia la zarzuela y hacia las mal entendidas y poco estudiadas obras teatrales del período modernista es que son en su mayor parte —sin afinar mucho— basura sentimental, escritas para un público sin preparación para aceptar un arte dramático o una música verdaderamente refinados. Las críticas suelen revelar mayor crudeza si la obra ha pasado a la historia por su éxito comercial; señal incontrovertible del gusto degradado de la audiencia y del afán de lucro de los productores. La propia María dice que

25. Antonina Rodrigo, *María Lejárraga: Una mujer en la sombra* (Madrid: Ediciones VOSA, 1994).

26. María Luz González Peña, “Lejárraga, María”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana II* (1999), 982-993.

consideraba la zarzuela una forma “híbrida” e inherentemente ilógica, en el que la gente vocea sus secretos, y que no le agradaba porque las tramas de la zarzuela debían someterse a un esquema de cruda simpleza basado en conflictos emotivos predecibles y arquetípicos (Rodrigo 143-144).

Esta condena se aplica, desde luego, a toda la ópera, a la comedia musical, a las películas en que los personajes cantan con el acompañamiento de orquestas ocultas y a otros géneros que el gusto actual desdeña como “artificiales”. Pero como señala Rodrigo (144), María había superado su desagrado por la zarzuela y por obras del género chico, lo bastante como para escribir libretos como *La suerte de Isabelita* y *Lirio entre espinas* (publicados en Barcelona en 1911), así como *La familia real* (1913), textos que hoy siguen sin reimprimirse y sin estudios y que son prácticamente inaccesibles. Los críticos de comienzos del siglo XX y los historiadores actuales del teatro detestan, de modo virtualmente unánime, el género chico, que era la única modalidad teatral rentable entonces y que, según ellos, malograba el talento de los autores e impedía que obras verdaderamente artísticas sobrevivieran.

1.5. Un contexto para los libretos de Lejárraga: el prestigio de la pantomima y su relación con el ballet y el cine mudo

Ya que estamos en el tema de géneros odiados o descartados, como el *show* de variedades, piezas musicales de *vaudeville*, obras de teatro con interludios musicales, dramas en verso, y otras modalidades en las que María trabajó o colaboró con éxito, es importante recordar que uno de los géneros más estimados en su día dentro de estas categorías que hoy no tienen el aprecio del público era la pantomima, que casi siempre incluye algún tipo de acompañamiento musical. 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. Un discurso, sin duda redactado por María y leído por Gregorio con ocasión del estreno de su adaptación de una obra del Siglo de Oro titulada *La adúltera penitente*, es bien explícito sobre los funestos efectos del realismo —“un mal llamado «realismo»”— y los esfuerzos de “Gregorio” por reintroducir un drama que no estuviera limitado por preocupaciones de verosimilitud²⁷.

Un esquema de la historia de la pantomima incluiría la comedia italiana del Renacimiento y su adaptación al gusto de las audiencias en Francia e Inglaterra; un listado de personajes de repertorio como el viejo tonto (cuyo nombre y vestuario nos da la palabra «pantalón», la encantadora y cándida Colombina, el aspirante a su mano, Pierrot, y el pícaro Arlequín; máscaras y trajes que habían evolucionado a los uniformes de payaso, llenos de colorido, que vemos en los cuadros de Picasso y en numerosos artistas; y argumentos que satirizaban las flaquezas humanas, sobre todo el sexo y la corrupción política. En el siglo XVIII, la puesta en escena del teatro de pantomimas era altamente elaborada e incluía sorprendentes transformaciones efectuadas gracias a la varita mágica de Arlequín. Y toda esta “comedia, espectáculo y sátira” se llevaba a cabo sin diálogo²⁸.

27. Ed. de 1922, pp. 116-118.

28. Raymond Mander y Joe Richardson, *Pantomime: A Story in Pictures* (New York: Taplinger Publishing Co., 1973), p. 18. En 1901, R.J. Broadbent comenta en *A History of Pantomime* (reimpresión New York: Benjamin Blom, 1964) el “reciente” *revival* de pantomima sería en Inglaterra, Francia e Italia, pp. 221-222. En París, antes de la Primera Guerra Mundial, Jacques Coupeau se empeñaba en resucitar el *mimo* y promocionar el estudio de la *commedia dell'arte* más o menos al mismo tiempo que Gregorio y María escribían su *Teatro de ensueño*. Ver Thomas Leabhard, *Modern and Post-Modern Mime* (New York: St. Martin's Press, 1989), pp. 18-20.

El teatro de marionetas, como el de *Punch and Judy*, que derivaba de la pantomima, fue común en Inglaterra y en Italia hasta al menos la Primera Guerra Mundial. Salaün hace un breve recuento de la pantomima y de la popularidad de personajes y temas derivados de la *commedia dell'arte* en España justo antes de la publicación del libro modernista de los dos Martínez Sierra *Teatro de ensueño* (1905), que hoy calificaríamos como “teatro virtual”²⁹. Esta colección contiene una obra con una pantomima fuera del escenario, escrita por un personaje de la obra, el poeta Juan Ramón —un guiño que quizá no llegara a la audiencia, ya que Juan Ramón Jiménez era probablemente co-autor anónimo de la obra. La ruidosa reacción del público del escenario y el acompañamiento musical que marca los movimientos de los actores constituyen una imaginativa puesta en escena³⁰.

La idea de hacer un teatro lo más anti-realista y abstracto posible fue un proyecto que ocupó a varios autores de finales del siglo XIX y que se extendió hasta el teatro experimental de mediados del XX. Las farsas dieciochescas con máscaras, las piezas europeas tradicionales de marionetas, las exageradas farsas silenciosas de payasos circenses, etcétera, proporcionaron modelos y metáforas para numerosas obras. Los Martínez Sierra se encontraban entre los primeros en experimentar con estas formas en el umbral del siglo XX español. Uno de sus primeros libros (*La feria de Neuilly*, 1906), una mezcla de descripción y diálogo entre el autor (un personaje masculino) y el pintor y escritor Santiago Rusiñol, que actúa como guía del autor durante una visita en 1906 a la feria de París, es una fantasía sobre el circo y la vida de carnaval: “La farándula es la vida”, como dice en un capítulo titulado “Elogio del payaso” (1920 ed., p. 53). El libro contiene *Hechizo de amor: comedia de fantoques*, estrenada en 1908³¹, y trata del fallido efecto de una poción mágica que Colombina administra a Pierrot. Los otros personajes son, de modo predecible, Arlequín, Polichinela, y Pierrette. Personajes tomados de la farsa italiana y temas basados en *troupes* de gira o en el circo constituían algunas de las ideas más manidas, en todas las ramas del arte, del período modernista.

La idea más o menos flexible de la pantomima que emplearon los Martínez Sierra incluía, casi por definición, los personajes dramáticos de la farsa italiana. (También incluía acompañamiento, aunque la música no siempre se especificaba). Otra de sus atractivas publicaciones modernistas, *Aldea ilusoria* (Madrid: Estrella, 1920), con ilustraciones de Laura Albéniz, tiene un Preludio en el que unos personajes de la *commedia dell'arte* se acercan a una ciudad iluminada por la luna y en cuyas paredes sus sombras proyectan *cuentos lunáticos* en forma de pantomimas. Un capítulo del libro, titulado “Pantomima,” incluye algo de diálogo, pero podría

29. Salaün, en pp. 53-55 y 82-85, hace una reseña de la pantomima en España, mencionando *Teatro fantástico* (1892) de Benavente como ejemplo del resurgimiento de la forma. *Teatro de ensueño* contiene la obra *Saltimbanquis*, en la que un personaje, Lina (que puede representar a la propia María), habla de obras basadas en viejos temas, como Barbazul, que era una de las pantomimas favoritas, normalmente representada en Navidad, en la Inglaterra del siglo XIX. La propia Lejárraga menciona la importancia de esta antigua forma teatral en el desarrollo de sus propias ideas sobre el drama en su autobiografía *Una mujer por caminos de España* (p. 279), donde rememora su primera experiencia teatral hacia 1880: “Fue durante unas fiestas de Navidad. En Madrid, era entonces costumbre representar en esa fecha comedias de magia, lo mismo que en Londres se representaban pantomimas, para que a ellas asistiesen los niños”. Su descripción de la obra, *Todo lo vence el amor o la pata de la cabra*, nos hace pensar en una pantomima británica. Hay una alusión a *La pata de la cabra* como ejemplo de teatro antiguo en *El corazón ciego* (1919); ver Checa 312.

30. Salaün presume que *Saltimbanquis* es obra de María únicamente. Ver 237, nota 17.

31. Esta es la primera obra de Martínez Sierra representada en inglés, con el título *Love Magic*, traducida por John Garrett Underhill en 1918 y representada en el Hotel Waldorf-Astoria en Nueva York.

clasificarse como pantomima si, como en una película de cine mudo, sus escasos discursos aparecieran escritos en una pantalla. En la historia, un viejísimo Polichinela, metido a alquimista, se dedica a hacer crueles experimentos con peligrosas pasiones humanas, que tienen forma de animal y se guardan en enormes frascos en una cueva-laboratorio. Una de las pasiones, supuestamente la envidia, muerde a Polichinela cuando la saca del frasco y el viejo se desmaya cuando ve a su joven mujer Marionette con su nuevo cortejo, Ariel, charlando y riéndose³².

Al comienzo del siglo XX, la pantomima se había expandido en direcciones insospechadas. Tan temprano como en 1917, Joaquín Turina rastrea ya en su historia de la música del mundo (escrita como una década después de *La feria de Neuilly*) la evolución de la pantomima a lo que hoy consideramos ballet en su versión normal. Turina afirma que la danza moderna ha adquirido tal vigor, gracias a bailarinas como Loïe Fuller e Isadora Duncan, así como a los Ballets Rusos, que está usurpándole el puesto al drama con música incidental. La “danza libre” de Duncan, “[...] capaz de evocar y de sugerir toda clase de sentimientos”, ha elevado al baile moderno a una auténtica forma artística que Turina llama *mimodrama*, por lo que entiende la transformación de dos géneros en uno, donde la danza se combina con la música para producir drama. Adjudica a los rusos el haber ensanchado las ideas de Duncan y el haber creado una literatura musical específica para la pantomima y la danza. Stravinski es el mejor de los nuevos compositores de este nuevo género, y su *Petruschka* es un maravilloso comentario musical sobre un drama de marionetas (*Enciclopedia abreviada* 465-466, 475-476).

Aparte del baile-pantomima, el cine venía infundiendo nueva vida en la antigua forma. Poco después de la publicación del libro de Turina, apareció un conciso e informativo artículo sobre pantomima en un volumen de 1920 en ese *maremágnum* de información cultural, la enciclopedia Espasa-Calpe. El autor del artículo dice que, después de un período de decadencia en el siglo XIX, la pantomima experimenta un resurgimiento debido a su reencarnación en el cine mudo y a que los mejores actores y escritores alimentan el género de la pantomima, reproduciéndolo en el cine y haciéndose accesible a un público que nunca antes había visto este tipo de manifestación artística (XLI, 894). El artículo trata la “danza dramática” (el “mimodrama” de Turina) como una variación de la pantomima, cuyo mejor ejemplo, de nuevo, son los ballets rusos para los que compositores de la talla de Stravinsky, Ravel y otros han escrito obras importantes. En España, dice el autor, existen bailarines solistas de gran talento a la hora de crear danzas “lírico-subjetivas” que se adaptan a composiciones musicales que no estaban diseñadas para la representación. Y finalmente observa que entre las formas teatrales más recientes en España se hallan las pantomimas dramático-musicales, entre las que destacan los ejemplos de Martínez Sierra y Benavente³³. En otras palabras, para el autor del artículo enciclopédico, era María Lejárraga, como verdadera autora de las famosas pantomimas *El amor brujo* y *El corregidor y la molinera* y muchas más hoy olvidadas,

32. El capítulo que sigue a “Pantomima” se atribuye a Santiago Rusiñol y parece ser una traducción de una escena cuyos personajes son, de nuevo, Pierrot, en el papel de poeta-portavoz de los pobres, y Colombina, una costurera burguesa y desilusionada. *Diálogos fantásticos*, otra obra temprana, tiene un “Sueño de carnaval” que es una conversación melodramática breve y tirante, entre Arlequín, Pierrette, Pierrot, Colombina, Locura, y un poeta.

33. “En el teatro español modernísimo se han registrado en los últimos años tentativas de pantomimas dramático-musicales para las que el ingenio de Martínez Sierra y de Benavente han labrado asuntos representables dignos de atención”. Vol. XLI (1920), pp. 893-396.

y su amigo el dramaturgo Benavente, el autor de *Teatro fantástico*, los autores españoles más sobresalientes en el género de la pantomima. El articulista pasa por alto a los conocidos de María de más relieve en el mundo literario que escribían pantomimas y formas relacionadas con el teatro de marionetas y de sombras chinas, como Valle-Inclán y García Lorca, y eminentes músicos de la época como Joaquín Nin y Turina. Turina, por ejemplo, colaboró en una pantomima titulada *La doncella de las dos caras*. Y la pantomima de Borrás, *El sapo enamorado* (con música de Luna, dirigida por Turina), fue un notable éxito artístico y financiero para el teatro de Gregorio a comienzos del mes de diciembre de 1916. Una reseña de la representación cita a Gregorio en relación con el tema de la pantomima, su historia y sus características esenciales, que para él incluían “espectáculo, música y danza”. Según el reseñador, las encarnaciones más recientes de la pantomima son el cine, que es “pantomima filmada”, y —una vez más— ballets como *Petrushka* de Stravinsky³⁴.

María o su equipo de colaboración había venido experimentando con la pantomima y con personajes tradicionales de la *commedia dell'arte* mucho antes de 1916, como se desprende de las descripciones recién comentadas. *Saltimbanquis*, publicada en 1905, es una tragedia modernista que tiene lugar en una compañía de actores ambulantes, que en su primera versión adquieren popularidad ante una audiencia rural gracias a sus títeres. En una subsiguiente versión de opereta (retitulada *Las golondrinas*), se han convertido en actores de pantomima, aunque María sigue utilizando el término *titiriteros*³⁵. María añadió una pantomima de la *commedia dell'arte* a la obra revisada. La versión de 1915 de *El amor brujo* fue originalmente una pantomima de un acto con baile y dos canciones. Ese mismo año, Turina empezaba a trabajar en una ópera titulada *Jardín de Oriente*, que contiene una pantomima y, de hecho, parece haber sido concebida como una pantomima-ballet que fue después expandida y revisada antes de su estreno en 1923. En 1916, en el mismo mes de diciembre en que Gregorio produce *El sapo enamorado* de Borrás y Luna, la taquillera obra de teatro de magia de María, *Navidad*, combina dos *tableaux* de pantomima, con música de Turina, con una escena final que contiene diálogo. Cinco meses después, veremos una puesta en escena de su adaptación de la obra de Alarcón sobre el lujurioso corregidor y la esposa del molinero, la primera versión de *El sombrero de tres picos* (1919). Su refundición de la comedia del Siglo de Oro *La adúltera penitente*, que debe su autoría a tres plumas, reemplaza con la pantomima varias escenas dialogadas en un experimento que se ganó la desaprobación del crítico teatral Manuel Machado.

34. Checa (134) inserta una versión compendiada del artículo. La temprana “pantomima filmada” se combinaba con música en algunos de los primeros experimentos cinematográficos, como las *Pantomimes lumineuses* (1892) de Emile Reynaud. Las películas del cine mudo tenían acompañamiento musical cuando era posible, no sólo para ocultar los ruidos de la proyección sino para otorgar continuidad y un toque de emoción a las imágenes a través de simples efectos musicales con que se remataban ciertos temas, personajes y situaciones, como se había hecho con la pantomima. Compositores eminentes escribieron partituras originales para el cine desde una época muy temprana (por ej., Saint-Saëns, 1908).

35. En *Saltimbanquis*, el héroe Puck, originalmente concebido como marionetero, convierte antiguos romances en pantomimas, como el ejemplo de Carlomagno y el rescate de Melisendra, sugeridos sin duda por el episodio de Maese Pedro en el *Quijote*. Falla utiliza una idea similar para su Retablo de Maese Pedro y crea un teatro de títeres en el que la pantomima del rescate de Melisendra hace que Don Quijote sucumba a uno de sus ataques de locura. Falla probablemente sacó su idea directamente de la lectura de Cervantes; no obstante, el pasaje en *Saltimbanquis/Golondrinas* pudo haber contribuido a afianzarla. Falla se encuentra entre aquellos artistas que vieron un valor significativo en la pantomima, los títeres, y otras maneras de condensar las emociones humanas. Puesto que esta obra de Falla es casi la única que sobrevive en el repertorio, hoy nos parece extraordinariamente original. Para su audiencia en la década de 1920, sin embargo, no dejaba de ser una variación de un tema popular.

Antes de considerar las últimas obras de María que revelan una inagotable fascinación con la pantomima, conviene, por razones cronológicas, echar un vistazo a una modalidad de entretenimiento relacionada con aquélla, si bien hoy en día ha sido abandonada, que la infatigable autora adaptó para el teatro de su marido: el teatro de sombras chinescas. Consistía esencialmente, en un proyector de diapositivas que había alcanzado gran popularidad a finales del siglo XIX, según la iluminación artificial había evolucionado desde la pálida luz de la vela, pasando por la luz de calcio, para llegar finalmente a la electricidad. Mejoras en la maquinaria de la linterna mágica permitieron que el proyector jugara con interesantes efectos y que disminuyera la luz al pasar de una escena a otra³⁶. María escribió una *Linterna mágica (Espectáculo)* con algún tipo de acompañamiento musical compuesto, según varias fuentes, por María Rodrigo; no obstante, no parecen haber sobrevivido ni descripciones ni partituras del mismo³⁷.

La linterna de proyección fue uno de los predecesores en la maquinaria del cine, que con mucho es, desde nuestra perspectiva del siglo XXI, el cambio más significativo en el mundo del entretenimiento³⁸. El cine español se extendió con rapidez en la época de entre siglos. La primera película que se ve en España se remonta a 1896. Para comienzos del nuevo siglo, se mostraban películas cortas, a menudo combinadas con otras formas de entretenimiento, que incluían desde zarzuelas hasta focas amaestradas, bajo la rúbrica general de «variedades» (del francés, *variétés*). A medida que los rieles aumentaban de tamaño y los actores de cine adquirían más fama, las películas empezaron a separarse de las variedades y a constituir una forma autónoma de entretenimiento. Para 1907 Madrid contaba con varios salones de cine³⁹. En 1917, después de que Gregorio se convirtiera en director el Teatro Eslava, los Martínez Sierra utilizaron una película muda italiana, *Christus*, como la principal atracción en una actuación teatral, en la que la poesía que recitaban los miembros de su *troupe* acompañaba al film. (La sesión se completó con un auto religioso que María llamó *Lucero de nuestra salvación*. Ver Checa 127, 324-325). Gregorio, hombre con ambición y receptividad, pronto captó que el cine era el futuro del teatro. En 1930, marchó de España a Hollywood, donde se sumó a los que estaban escribiendo y trabajando en la producción de películas. Fue el primero en hacer una película de producción americana para el mundo hispano. Pero María ya no era su colaboradora en este esquema y los logros de Gregorio en el mundo de la industria del cine han sido el objeto de excelentes estudios por parte de Checa y otros.

Al final de su carrera, María hablaba todavía de la unidad subyacente de la ópera, la zarzuela y el cine (mudo, se supone), que requerían emociones “prima-

36. Ver Juan Carlos de la Madrid, *Cinematógrafo y variedades en Asturias (1896-1915)*, (S.I.: Servicio de Publicaciones, 1996), pp. 311-312, sobre la linterna mágica como parte del teatro de variedades.

37. En la década de 1940, mucho después de la desaparición de la máquina y de su popularidad, Turina catalogó una pieza titulada “Linterna mágica” (opus 101). Quizá se trate de una catalogación tardía de una obra anterior. Ver Alfredo Morán, *Joaquín Turina a través de sus escritos* (Madrid: Alianza Editorial, 1997), p. 409.

38. Hay un lapso de veinte años entre 1893, de cuando datan las primeras películas de Thomas A. Edison de un minuto de duración, y 1913, en que se vieron las largas películas de cuatro rieles hechas justo antes de la Primera Guerra Mundial. Debido a su brevedad, las primeras películas no se mostraron como formas independientes de entretenimiento, pero sirvieron como novedades en los teatros de variedades de las grandes ciudades y en las ferias de las ciudades pequeñas. Ver J.C. de la Madrid, pp. 41-42, 50, 83, 102. Sus páginas dedicadas al teatro de variedades, 213-313, son entretenidas y ayudan a contextualizar las actividades teatrales de los Martínez Sierra antes de la Primera Guerra Mundial.

39. de la Madrid 312.

rias” y acción, “casi pantomímicas” sin matices psicológicos (*Gregorio y yo*, 206). En 1960, en Argentina, y a los ochenta y pico años de edad, publicó una colección de obras teatrales denominada *Fiesta en el Olimpo*⁴⁰. La pieza principal, que da nombre a la colección, es una alegoría de la miseria de la vida humana, *Tragedia de la perra vida*, que exhibe, como Eduardo Pérez-Rasilla subraya, “distintos lenguajes escénicos” (34) arquetipos hallados en las tempranas producciones “simbolistas” (o “expresionistas”, según Pérez-Rasilla) de Martínez Sierra. Estas características dificultan la clasificación de la obra dentro de las categorías dramáticas establecidas. Se acerca, según lo veo yo, a otras obras modernistas hoy en día arrinconadas y suponen un curioso retroceso a las publicaciones tempranas de María. Ella, no obstante, moderniza el “teatro virtual” de sus escritos anteriores a la Primera Guerra Mundial, llamando a su colección *Televisión sin pantalla* en vez de *Teatro de ensueño*.

La colección contiene también *Sueños en la venta*, un “ballet” o “cuadro lírico bailable” que requiere música, parte especificada como “chopinesca” y parte como danza folklórica española. El reparto incluye a cuatro bailarines principales, varios bailarines secundarios, y un *cuerpo de baile* dividido entre tres grupos (actores en traje goyesco, pescadores y pescadoras), complicadas marinas, fantasmas, etc. Su tema, el invierno que Chopin pasara en Mallorca con Georges Sand, se relaciona con el tema que María trató en su fracasada ópera con Falla, *Fuego fatuo*, que se comenta más adelante. La propia María clasifica todas las piezas de la colección como «espectáculos» y traduce la idea al inglés como *show*, un “género” (“species”) que constituye una “grande, antiquísima y muy noble familia” (Pérez Rasilla, p. 60). La colección contiene “comedias, farsas, pantomimas, ballets, esbozos de acción televisada” (61). Advierte al lector que lo que parece ser una novedad en la manera de presentar acciones parciales o poco realistas (“la dislocación de los modos de atender que... exijo de vosotros”) es en realidad nuestra manera habitual de entender una totalidad a partir de presentaciones fragmentarias: leer, escuchar la radio, cambios abruptos en el cine, el ballet, incluso las películas mudas (una modalidad que había desaparecido cuarenta años atrás), todas ellas proporcionan lo que necesitamos para “la milagrosa elasticidad de la mente humana” (62).

Resumiendo las páginas anteriores, arguyo que María Lejárraga fue la autora principal y, en casos significativos, la única autora, de libretos importantes así como de letras que aún llevan el nombre de su marido; y que el conjunto de las obras que produjo, junto con la calidad de sus colaboradores, la convierten en una figura sobresaliente en el mundo del teatro musical español del primer cuarto del siglo XX, en el que merece ocupar un lugar de honor. También me parece evidente que los géneros en los que trabajó y las prácticas teatrales que siguió, aunque hoy no tengan la capacidad de enganchar a audiencias contemporáneas, merecen claramente un estudio tan respetuoso como los dedicados a otras modalidades de la creatividad hoy perdidas. Es hora de considerar las actividades músico-teatrales y líricas de Lejárraga en detalle.

40. *Fiesta en el Olimpo* (Buenos Aires, 1960), recogida en *Teatro escogido*, ed. Eduardo Pérez Rasilla (Madrid: Asociación de Directores de Escena en España, 1996).

2.

2.1. El inmerecido anonimato de Lejárraga

La decisión de María Lejárraga de utilizar el nombre de su esposo como nombre artístico, unida a la lentitud con que la verdadera autoría de las obras publicadas bajo el nombre de Gregorio Martínez Sierra se ha abierto camino en las fuentes más consultadas de la musicología y a la falta de interés entre los especialistas en la historia de la música en los libretistas y poetas líricos, han contribuido a que una de las más importantes libretistas españolas⁴¹ no haya alcanzado el puesto que se merecía en la historia del teatro musical y del canto. Los cambios de estilo en el drama, en el teatro comercial y en la música, así como la rareza de los textos y partituras de las colaboraciones de Lejárraga han contribuido así mismo a su inmerecido desconocimiento. Cambios inevitables en el gusto del público —la pérdida de interés en el drama versificado y en la pantomima son los dos ejemplos más llamativos— han desplazado aún más a Lejárraga del lugar preeminente que le corresponde en la historia del arte de comienzos del siglo XX. Y finalmente, como si estas razones no bastasen para distorsionar los logros de esta extraordinaria mujer, la pérdida de la amistad entre los Martínez Sierra y su más famoso colaborador, Manuel de Falla, contribuyó a sumirla deliberadamente en la oscuridad.

2.2. Colaboraciones: Usandizaga, *Las golondrinas* y *La llama*

Si examinamos las colaboraciones de María con distintos compositores, la primera dificultad que surge es la de ajustarse a un acercamiento estrictamente cronológico, porque sus libros y poemas no se publicaron a menudo hasta varios años después del estreno de la obra en cuestión; y en años determinados, varias de sus obras, escritas en momentos distintos, se llevaron a escena casi a la vez. A esto hay que añadir que sus primeros intentos en el género chico y en la zarzuela no están bien documentados. Es posible que sus primeras letras de canciones, publicadas en 1905, correspondan a tres de las cuatro canciones, impresas con sus partituras, de la breve obra de teatro *Pastoral*, incluida en *Teatro de ensueño*⁴².

La que parece ser la primera colaboración duradera de María es la que comenzó en el verano de 1912 cuando conoció al joven prodigio musical José María Usandizaga, que ya estaba infectado de tuberculosis, enfermedad que lo llevaría a la tumba pocos años después. Usandizaga asistió a la representación de una obra de María, *Canción de cuna*, puesta en escena por la compañía de Martínez Sierra en Santander, y conoció a María y Gregorio después del espectáculo. Gregorio, que estaba familiarizado con el éxito que Usandizaga había tenido con una ópera vasca, le propuso una colaboración. Los Martínez Sierra le dieron al músico un ejemplar de su libro *Teatro de ensueño* y Usandizaga eligió *Saltimbanquis*, obra difícil de llevar al escenario, como posible texto para una ópera. En la correspondencia entre el compositor y los Martínez Sierra (que parece haber sido escrita por María pero firmada por Gregorio) se le indica al músico que marque su ejemplar del libro anotando dónde quiere arias y alteraciones; también se sugiere un horario de trabajo y posibles lugares para la representación. La ópera estaba tan avanzada para finales

41. Las únicas que conozco son dos autoras del siglo XVIII, la poeta María Rosa Gálvez y Joaquina Comella, quien escribió el libreto de una tonadilla por lo menos.

42. Pp. 169-196 en la edición de Salaün, en la que no menciona quién ha transcrito o compuesto la instrumentación, aunque identifica la segunda canción como un romance anónimo.

de 1913 que se pudo contratar a dos cantantes importantes (una de las cuales se hallaba en avanzado estado de embarazo) y Usandizaga terminó el trabajo en diciembre. Se trasladó al apartamento de los Martínez Sierra en Alcalá 60, Madrid, donde Gregorio le presentó a los principales cantantes como «el Puccini español» (Montero Alonso 77). Años más tarde, María describió *Saltimbanquis* como una obra típicamente sentimental que podía haber surgido de la pluma de cualquiera de los dramaturgos más populares del momento en que se escribió (menciona a Echegaray) y que cuando fue rechazada por un empresario, ella y Gregorio decidieron incluirla en su primer libro modernista, suntuosamente impreso, ilustrado por Santiago Rusiñol, con prefacio de Rubén Darío y bellos poemas de Juan Ramón Jiménez, quien figura en la obra como el personaje que escribe, en este experimento meta-teatral, una “pantomima de amor” para los actores⁴³.

La trama que Usandizaga eligió versa, como el título anuncia, sobre unos fantasmagóricos: una pequeña *troupe* de actores de provincias dirigidos por un viejo, llamado Roberto. La compañía incluye a la hija de Roberto, Lina, dos jóvenes payasos, Bobby y Juanito, la dama principal, Cecilia, y un actor-dramaturgo llamado Puck. Roberto ha acogido bajo su protección a Cecilia y Puck, abandonados desde niños. Cecilia detesta la pobreza, la falta de arraigo y la atención, no solicitada, que recibe de los hombres por ser actriz, mientras que ella sueña con la fama. A Puck, que está posesivamente enamorado de ella, le roen los celos. Lina ama secretamente a Puck. El primer acto plantea ágilmente la situación de los dos amantes frustrados (prefigurando, de modo ominoso, lamentaciones y odios), y al final, Cecilia desdeña el afecto de Roberto y su compañía y traiciona a Puck huyendo con un amante desconocido. El segundo acto tiene lugar cuatro años después, en un teatro de variedades de una gran ciudad. Los actores, que ahora se llaman *The Sanders Troupe*, tienen éxito pero no son felices. Lina va a debutar como Colombina en una pantomima, un género que está dando fama a la familia Sanders. Al comienzo de la actuación, Cecilia aparece con su amante. Convertida en una gran estrella, Cecilia está a punto de firmar un contrato con los empresarios del teatro. Ha adoptado un nombre inglés, Nelly, y ostenta una rubia cabellera. Cuando Lina se niega a dar la bienvenida a Cecilia, la cínica seductora le reta a Lina a conquistar el corazón de Puck. Cecilia sale en busca del actor e intenta ganárselo de nuevo. Pero cuando Puck descubre su asociación con un extranjero rico, Cecilia se burla de sus celos y, en un arranque de cólera, Puck la estrangula. Vuelve con Lina, le dice lo que ha ocurrido y descubre, demasiado tarde, que ama a Lina. Se abrazan mientras un clamor fuera del escenario anuncia que el asesinato se ha descubierto.

María, quien afirma categóricamente ser la única autora del libreto, simplificó la trama de la ópera (suprimiendo, por ejemplo, el personaje del poeta Juan Ramón y los versos que recita), recortó el diálogo dejándolo en la mínima expresión, redujo las floridas acotaciones modernistas (diseñadas sólo para ser leídas) a cuestiones meramente prácticas, añadió colorido para aumentar el impacto visual de la pro-

43. Más tarde, María trató de convencerle a Juan Ramón Jiménez de que escribiera un libreto en verso para zarzuela en colaboración con Gregorio (en una carta fechada en 1908; ver Gullón 104). Las obras modernistas en general, como *Teatro de ensueño*, integran el canto y la música en un concepto que abarca todas las artes. En esta obra, entre los elementos relacionados con la música se halla, en Acto II, escena VI, una indicación para la orquesta, que ha de tocar "La marcha funeral de la marioneta" de Saint-Saëns. *Saltimbanquis* también contiene varios romances, uno de los cuales el editor Salaün no puede identificar (p. 204), aunque se trata de una convincente imitación de un antiguo romance. En la obra, Puck se hace famoso haciendo «farsas» de antiguos romances, como ocurre con el romance de Carlomagno y Melisendra que los muñecos de Maese Pedro montan en su teatrillo en el *Quijote*. Falla basaría más tarde su ópera de muñecos, *El retablo de Maese Pedro*, en este famoso episodio.

ducción y escribió nuevos pasajes para arias, dúos y coros⁴⁴. La escena más admirada de la ópera, tanto por su música como por su efecto, es una pantomima añadida que utiliza personajes de la *commedia dell'arte*. El compositor y libretista también cambió el nombre de la obra por *Las golondrinas*, que se refiere, por analogía a los patrones migratorios de estas aves, a los actores itinerantes. Los ensayos de *Las golondrinas* fueron desastrosos (según María, el último ensayo habría llevado a un director de escena alemán al suicidio), pero la representación del 5 de febrero de 1914 fue un rotundo éxito para todos y la obra aún se considera un buen ejemplo de la zarzuela alta. Christopher Webber la describe como “la única tragedia realista dentro del repertorio de zarzuela” y “que se adelanta con mucho a los modelos del verismo italiano [con] una fuerza emotiva no común en la ópera de este o de ningún otro período”. Aprovechando la popularidad de la ópera, la casa editora Renacimiento, que los Martínez Sierra habían fundado con anterioridad, sacó una edición del libreto en 1914.

En septiembre de 1918, María recibió una carta del traductor John Garrett Underhill concerniente a varios asuntos del teatro, incluyendo la intrigante noticia de que los censores norteamericanos habían confiscado la partitura que ella le había enviado. Underhill no explica a qué peligros morales podría haberse expuesto a la audiencia estadounidense. Pero añade que, a pesar de serios problemas de diversa índole, ha enviado la partitura a la Metropolitan Opera, donde ha dispuesto un estreno “durante esta temporada” (la traducción es mía), es decir, la temporada de invierno 1918-1919⁴⁵. Nunca se llegó a representar, por razones desconocidas. El archivero de la «Met», (Metropolitan Opera) John Pennino, ha examinado los archivos correspondientes al período en cuestión y me informa, por correo electrónico del 19 de marzo de 2001, que no encuentra correspondencia o ningún otro material sobre el tema. No obstante, otras ciudades mostraron interés por la obra. Santiago Rusiñol hizo una versión del texto en catalán para una representación en Barcelona (Salaün, n139). La versión que se suele representar en la actualidad es la obra del hermano de Usandizaga, también músico, quien le puso música al diálogo en 1929. La televisión española grabó en 1969 una actuación de concierto abreviada, sin el diálogo, y la volvió a emitir en 1992, con el nombre de Gregorio Martínez Sierra como libretista, que es lo común⁴⁶. El Instituto Complutense de Ciencias Musicales ha publicado una nueva edición crítica de la ópera, con la notable atribución del libreto a “Gregorio y María Martínez Sierra”⁴⁷.

Después del triunfo de esta zarzuela, Usandizaga le pidió a María otro texto. Proyectaba una ópera que había de llamarse *La llama*⁴⁸. El compositor, críticamen-

44. Es difícil identificarlos en el texto del programa de 1914, impreso sin la música. Algunas canciones escritas en prosa rimada, similar al verso libre, están impresas en prosa llana, sin indicar normalmente si son cantadas o habladas: “Camino siempre igual”, “Caminar, caminar”, “Fuego de paja en el viento”, “Se fue y Puck se queda solo”, “Oh Puck por ti mi corazón”, “No dudes del amor que se alejó”, “Me fui con ella”. María le pidió a Cipriano Rivas Cherif que acompañara uno de los poemas de Juan Ramón Jiménez para poder usarlo con la música de Usandizaga. Ver Ricardo Gullón, *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra* (San Juan: Ediciones de la Torre, 1961), 22-23. No me ha sido posible examinar ninguna edición de la partitura.

45. Checa, 221: “...he tenido graves problemas para conseguir su estreno, lo que finalmente he logrado. Espero que esta complicación no perturbe su producción durante esta temporada”.

46. Grabación: EMI 7 67453 2; es el Nº 19 en una serie titulada *La zarzuela*, grabada por TVE en 1969, emitida en 1969 y en CD en 1992.

47. Ramón Lazkano, ed. *Las golondrinas: Ópera en tres actos*. Madrid: ICCMU, 1999.

48. Ver Montero Alonso pp. 110-111, donde incluye correspondencia y pasajes de *Gregorio y yo* que prueban la autoría de María como libretista, a pesar de la propia afirmación de Montero Alonso de que el

te enfermo a la edad de veintiocho años, tardaba tanto con completar el proyecto que María le visitó en agosto o septiembre para cerciorarse de la situación y le comunicó a Gregorio sus temores por carta. Usandizaga casi había terminado su trabajo cuando murió en octubre de 1915. María se presentó inmediatamente en San Sebastián, demasiado tarde para el suntuoso funeral, y expresó su dolor por la pérdida del prometedor artista en un conmovedor artículo. Antes de cumplirse un año del fallecimiento del compositor, el rey y la reina de España viajaron a San Sebastián para dedicarle el monumento que aún se puede ver en la Plaza de Guipúzcoa. La primera representación de *La llama* tuvo lugar en 1918 en San Sebastián, seguida de otra puesta en escena en Madrid, recibiendo ambas el aplauso del público. La Unión Musical Española publicó una partitura de *La llama* para piano y canto en 1923⁴⁹.

Puesto que no he tenido la oportunidad de consultar el texto de esta obra, me baso en las descripciones que se han recogido. Éstas sugieren que *La llama* no sería satisfactoria para las audiencias de hoy. De las cartas de María a Usandizaga y de su propia crítica del estreno se desprende que el compositor, con escasa experiencia en el arte teatral, decidió incluir demasiada variedad, que afectó a la unidad de la obra. Había pedido un libreto que le permitiera representar con su música motivos tan dispares como amores condenados, anhelos e ilusiones perdidas, espacios rurales, la crueldad y la guerra, calabozos, cadenas de presidiarios y demás (Montero Alonso 109-110). Y a éstos añadió episodios que incluían figuras alegóricas y un coro de soldados, comerciantes, cortesanas, odaliscas, vendedores callejeros y esclavos negros. El tacto con que María intentó disuadir a Usandizaga de lo que ella llama una expansión “volcánica” de personajes y de acciones tiene un toque cómico. Le dice que le parece poco realista que una mujer le rete a un hombre a un duelo, rechaza con vehemencia la ejecución de la heroína en la hoguera y recomienda sustituir una figura alegórica de la muerte por un coro (Montero Alonso 114). Años después, sugirió serios recortes y arreglos que otorgaran a la obra el equilibrio necesario para que funcionara en el escenario: “allí había música y letra para cinco óperas”. Pero también predice que aquéllos que participaron en la creación de la ópera nunca la verían debidamente editada y puesta en escena (Montero Alonso 132-133). Jaime Pahissa, quien reseñó un reestreno en 1932 (Montero Alonso 134), compartía su opinión sobre los excesos de la obra. Según la página de internet *Zarzuela!*, de Webber, Ramón, el hermano de Usandizaga, completó la partitura para el estreno de la ópera.

2.3. Turina, “Retrato”, *Margot*, *La mujer del héroe*, *Jardín de Oriente*, *Navidad*

Volviendo a 1914, el año en que estalló la Primera Guerra Mundial, poco después del éxito de *Las golondrinas*, Joaquín Turina (1882-1949) pidió un libreto a los

libro se debe a “Gregorio Martínez Sierra y su esposa” (109, 128). Ver también Checa: la carta de Gregorio a María a finales del verano de 1915 dice que Usandizaga estaba en Janzi, que tardaba en enviar un interludio y la escena final, y que no había hecho una reducción para piano (Checa 400); el empresario Cadenas le pide a Gregorio *La llama* para inaugurar un nuevo teatro (Checa 406); Gregorio propone que María vaya a San Sebastián para reunirse con José María [Usandizaga], supuestamente para acelerar el trabajo de *La llama* (Checa 414); José María está enfermo y Gregorio planea escribirle a su hermano Ramón (Checa 420); Gregorio le escribe a María, que está en San Sebastián en la casa de Usandizaga (Checa 424); Gregorio responde a las preocupaciones de María sobre los problemas relacionados con Usandizaga (Checa 426).

49. La Library of Congress recoge otra edición: “San Sebastián? 1953? s.p.”

Martínez Sierra. Turina acababa de volver a España después de una larga estancia de estudios en París, donde había conocido a Usandizaga y a Falla. En 1913 trabó profunda amistad con los Martínez Sierra y, como Falla, frecuentaba su casa con asiduidad⁵⁰. La obra que le proporcionó María⁵¹ se titulaba *Margot* y estaba pensada como prosa lírica, con letra en verso para las arias, siguiendo la ópera más famosa del impresionismo, *Péléas et Mélisande*, de Debussy-Maeterlinck, obra que tanto Turina como María admiraban⁵². Sin embargo, el libreto se nos antoja más bien como una *La Bohème* en versión española, ya que tiene lugar en un París moderno y su desgraciada heroína es la ex-amante del propietario de un salón de baile.

Como todas las obras presentadas en el Teatro Eslava bajo la dirección de Gregorio, famosas por su magnífica escenografía, *Margot*, que involucra grandes grupos de actores, cantantes, bailarines y músicos en el escenario, se presta a espectaculares puestas en escena. El primer acto comienza en un salón de baile, con un coro de bailarines y cantantes. Hay un elaborado ballet de pantomima, descrito en las acotaciones como similar a las operetas francesas contemporáneas que parodian la mitología clásica (suponemos que en la misma línea que *Orfeo en el Infierno*, 1858, de Offenbach). El vestuario ha de ser de un clasicismo auténtico y, en un caso, copia fidedigna de la famosa estatua de Diana en el Louvre; pero los modales de los actores de la pantomima corresponden a los de la clase baja francesa, y las diosas han de actuar como pescaderas. La pantomima contiene alusiones satíricas a eventos del período (por ej., el movimiento a favor del sufragio). El acto segundo tiene dos escenas: la primera en el patio florido de un palacio sevillano; y la segunda en una atestada procesión de Semana Santa, con una banda y cantantes de saetas. El último acto tiene lugar en la feria anual después de Pascua, en las fiestas íntimas de dos tiendas de la feria, en medio de un gentío de bailarines con trajes típicos, damas elegantes y detalles de color local.

El propio Turina estaba convencido de que esta obra contribuiría a revivir el drama lírico español. Pero el estreno de *Margot* (octubre de 1914) no colmó sus esperanzas. Turina escribió a su mujer diciéndole que el libreto fue un fracaso mientras que la música fue un éxito⁵³. La negativa impresión que tuvo María del estreno no concuerda, según Morán, el biógrafo de Turina, con las reseñas periodísticas de la época, que suelen ser favorables en lo que respecta a la música. Sin embargo, uno de los reseñadores critica el fracaso del libreto a la hora de mantener el interés del espectador en el último acto (Morán 227). María aduce que la reacción desfavorable del público era parte de un complot dirigido a estropear la función

50. Alfredo Morán, autoridad sobre la biografía de Turina, afirma que conocer a la pareja fue un momento crucial en la carrera de Turina. Ver *Joaquín Turina a través de sus escritos* (Madrid: Alianza Editorial, 1997). El libro tiene un índice meticoloso y el lector puede encontrar con facilidad referencias a los Martínez Sierra, a títulos de obras, etc.

51. Morán, 208, afirma que los diarios y cartas de Turina establecen con toda claridad que María fue la libretista. Ver *Gregorio y yo*, 231 y sig. donde se recoge la descripción de María de su trabajo con Turina para esta zarzuela así como su recepción.

52. María había traducido *Péléas*. Maeterlinck es el mejor dramaturgo simbolista y los escritores españoles del teatro modernista (ver Salaün, pp. 60-71) lo utilizaban como modelo. En su *Enciclopedia abreviada* Turina tiene un extenso análisis de las versiones que Debussy hiciera de la obra para la ópera.

53. Turina hizo una versión para piano (Opus 11) de dos secciones musicales tomadas de la ópera. Antonio Soria las grabó en 1998 para Ediciones Alberto Moraleda (B8213/98, Ref. 6408) en el vol. 8 de las obras completas para piano. La primera pieza es "El triunfo de Afrodita": "música que imita unas gavotas antiguas [...] con narración] en la partitura como si se tratase de una pantomima". La segunda es "Plazoleta de Sevilla en la noche del Jueves Santo", que describe la procesión y las saetas.

(Rodrigo 155-156). Inmediatamente después del estreno, el compositor, la autora y el director (Gregorio) se pusieron a corregir *Margot*, que duró quince representaciones más y estuvo en cartelera durante dos años en ciudades españolas e hispanoamericanas. La reposición que se había programado para su centenario, en 1982, no llegó a materializarse debido a la muerte de su promotor. El renovado interés en el teatro musical de Turina ha producido una nueva edición de la partitura⁵⁴.

A pesar de que a Turina no le gustó el libreto de *Margot*, le pidió otro a María. La obra que ella le pasó se llamó provisionalmente *Los moros y la pastora*⁵⁵. Los dos colaboradores hicieron un breve viaje de cuatro días a Tánger a mediados de abril de 1915 para investigar el trasfondo para el libreto y para la música. Contaban con la ayuda del embajador de España, quien había hecho preparativos para que músicos locales tocaran para Turina. Mientras Turina y Lejárraga estaban en el Norte de África, María apuntaba anécdotas y componía “unas cuantas coplas” que inspirarían al compositor. Turina utilizó sus propias impresiones de Tánger para producir la suite de cinco movimientos titulada *Album de viaje* (Op. 15), dedicada a María. La primera pieza se llamó originalmente “La compañera de viaje”. Falla, que corrigió las pruebas de la partitura dispuesta para la imprenta, protestó arguyendo que la dedicatoria y el título de la pieza podrían perjudicar la reputación de María, así que Turina cambió el título a “El compañero de viaje” y luego a “Retrato” (Rodrigo 158). Este retrato musical continúa siendo un tributo singular a esta eminente escritora, hoy prácticamente olvidada pero reconocida en su día y bien relacionada con grandes músicos y figuras literarias⁵⁶. Morán sugiere que los poemas de María (aparentemente perdidos) pudieron haber sido parte de un proyecto para un segundo volumen de impresiones similares que Turina no llegó a componer (247).

Turina completó la partitura para la ópera con un nuevo título, *Laberinto*, en agosto de 1915, con vistas a un estreno en Barcelona en el otoño. Sin embargo, un incendio destruyó el teatro y la subsiguiente demora fue el primero de muchos intentos abortados por llevar la obra a los escenarios. En septiembre del año siguiente Turina llevó a Falla, que a la sazón era un compañero de cuarto poco colaborador, a San Sebastián para que tocara la partitura para el director de un teatro local. Su idea era que el estreno fuera allí. Sin embargo, el intento fue infructuoso.

A comienzos de 1916, los Martínez Sierra le pidieron a Turina que escribiera música para una breve farsa, que ya había sido puesta en escena en 1914 durante un festival de sainetes. La pieza, titulada *La mujer del héroe*, versa sobre una riña doméstica entre una mujer de la clase trabajadora y su marido, que quiere darle clases de aviación a una estudiante. Con no poca dificultad, Turina se las arregló para encontrar siete escenas en la obra que se prestaran a ponerles música, como obser-

54. *Margot: Comedia lírica en dos actos [...] libreto de Gregorio Martínez Sierra [...]*, ed. Juan de Udaeta. Madrid: ICCMU, 2001. Hay una edición de 1914 del texto a cargo de la casa editorial de Martínez Sierra, Renacimiento. El folleto se publicó probablemente después del estreno, y con toda seguridad después de que se reservó el Teatro de la Zarzuela para aprovechar la ráfaga publicitaria que había provocado la nueva ópera.

55. Ver Checa 391, 393: cartas de Gregorio de agosto o comienzos de septiembre, 1915, en las que describe sus intentos por encontrar las cuartillas de Turina de “Moros” en su apartamento mientras María estaba en Sitges con Falla. En una carta posterior, Gregorio propone cambiar el título de la obra a *El amor y la muerte*; “Turina pide versos”, supuestamente para *Los moros* (Checa 397); “D. Joaquín [Turina] se impacienta (Checa 405); [A Turina] le ha gustado mucho el final de *Los moros* y está contentísimo porque ya estaba harto de instrumentar” (Checa 409).

56. El pianista italiano Filippo Quarti ha grabado *Album de viaje* para PHE, Nº 95107.

va un crítico en 1943 (Morán 251), pero el compositor quedó tan descontento con el resultado que se negó a incluir las piezas en el catálogo de sus obras.

De 1916 a 1928 Gregorio Martínez Sierra fue director del Teatro Eslava y lo convirtió en el centro de una campaña dirigida a introducir el teatro vanguardista o «Teatro de Arte» entre el público español. Durante diez años muy activos en calidad de director, Gregorio produjo 125 obras (un promedio de más de una al mes) de los mejores dramaturgos españoles y extranjeros, incluyendo obras originales y traducciones hechas por María. La compañía, formada por buenos actores de repertorio y los mejores escenógrafos y músicos (como Turina, que por un tiempo dirigió la orquesta de la compañía), logró que las producciones del Teatro de Arte alcanzaran el mismo relieve en el mundo del teatro que las revistas modernistas de Gregorio tuvieron en el mundo literario en la primera década de la centuria.

Dentro del repertorio menos común del Eslava, que incluía pantomimas y obras para niños, se encuentran obras con música de acompañamiento, como el auto sacramental *Navidad*, de María, con partitura de Turina, que se estrenó en diciembre de 1916 (publ. 1922). El propio Turina dirigió la orquesta en 56 actuaciones, una de las cuales tuvo lugar en presencia del rey, quien quiso conocer al compositor-director después de la representación⁵⁷. El compositor hizo una versión para piano para la pequeña obra, que describe como mitad pantomima, mitad comedia. La acción tiene lugar en Nochebuena, en una iglesia oscura en la que las estatuas de la Virgen y el Niño, San Francisco y los ángeles cobran vida. El cortejo celestial sale de la iglesia y vaga por las calles, impartiendo bendiciones a los pobres y vagabundos que se acercan. A Turina le gustó la música que compuso para esta obra y la revisó varias veces (1927, 1941, 1942). Se reestrenó en Buenos Aires en 1947 y en 1985 Morán localizó la partitura, que se creía perdida.

Al final de la Primera Guerra Mundial, María y Turina empezaron a trabajar en una adaptación de una obra del siglo XVII sobre Santa Teodora, titulada *La adúltera penitente*, en la que la heroína, vestida de monje, busca asilo en un monasterio para hacer penitencia por su pecaminosa vida. Turina terminó la partitura de la música incidental para orquesta y tres cantantes en junio de 1917. Poco después, siguió a la *troupe* de Martínez Sierra a Barcelona para dirigir el estreno de esta obra, junto con *Navidad* y una pieza nueva, una pantomima orquestada por Falla, también basada en una obra de María, *El corregidor y la molinera*. Turina describe su instrumentación para *La adúltera penitente* como “casi un poema sinfónico” que traza una alternancia continua de estados emotivos, “religiosos e infernales”. La recepción del drama musical fue mixta. En 1920 Turina preparó una suite para orquesta de cinco movimientos, que más tarde redujo a tres en su versión para piano⁵⁸. Más tarde, ese mismo verano, Turina publicó una lista de proyectos que tenía entre manos, uno de los cuales era algo sin especificar y “no cristalizado aún”, en colaboración con los Martínez Sierra (Morán 266).

La última colaboración entre los Martínez Sierra y Turina fue el eternizante trabajo de la ópera *Los moros y la pastora*, conocida como *Laberinto*. Nueve años des-

57. Turina hizo una versión para piano, dos de cuyas escenas, catalogadas como Op. 16, las grabó Antonio Soria en 1998 (Ediciones Albert Moraleda, B8213/98, Ref. 6408), vol. 8 de las obras completas para piano, con notas de Jorge de Persia.

58. La versión para piano de una parte de la partitura, catalogada como Op. 18, la grabó Antonio Soria en 1997 (Ediciones Albert Moraleda Ref. 6402), vol. 2 de las obras completas para piano, con notas de Jorge de Persia.

pués de haber completado la primera versión de la misma, entre 1921 y 1923, los activos colaboradores empezaron las revisiones, a pesar de que otros proyectos interrumpían constantemente su trabajo (Morán 311, 313). Turina había sido uno de los directores del Teatro Real durante varios años, y los directivos estaban ansiosos por presentar piezas españolas, a contracorriente de la preferencia del público por óperas italianas y francesas. Una de las obras programadas para la temporada de 1923 fue *Laberinto*, rebautizada como *Jardín de Oriente*, que finalmente se estrenó en marzo de 1923, ante la presencia de la familia real. Emparejada con *I Pagliacci*, la ópera en un acto favorecía el espectáculo, incluyendo pantomima y danza, sobre las prácticas operísticas tradicionales, lo cual desconcertó o enojó a la mayoría de los críticos. Uno de ellos sugiere, con gran agudeza, que debió haber sido originalmente un ballet o una pantomima. Otro señala que la acción, si bien se presta al espectáculo escénico, carece de interés dramático. La trama es la historia de Galiana, la amada del sultán, que se esconde en un jardín misterioso durante un asedio a la capital del sultán. La mujer ve en las aguas de una fuente mágica que Omar, el sitiador victorioso, está implicado en su destino. Omar aparece, atraído por las lamentaciones de las aterradas mujeres del harén, y cuando uno de los guerrilleros del sultán trata de matar a Omar, Galiana se arroja entre él y el asesino y muere. Morán señala que el libreto apenas cuenta con ocho páginas en verso o 1.430 palabras (317).

Según María, la cantante que se había comprometido a hacer el papel principal no cumplió, el coro era malo y los bailarines aún peores; más aún, el vestuario y el decorado eran anticuados e inapropiados para una obra que tenía lugar en el Cercano Oriente (*Gregorio y yo*, 216-21). Después de dirigir tres deslucidas representaciones, Turina decidió no escribir más óperas. La partitura original es irrecuperable, pero el nieto del compositor la reconstruyó en 1981 con motivo de las celebraciones del centenario de Turina en 1982 y dio lugar a cuatro representaciones en el Teatro de la Zarzuela⁵⁹.

2.4. Falla, canciones, *El amor brujo*, *El corregidor y la molinera*, *El sombrero de tres picos*, y dos colaboraciones incompletas

La amistad de Falla con los Martínez Sierra comenzó en 1913, poco antes de estallar la Primera Guerra Mundial. Los tres se conocieron en París ese año, cuando su mutuo amigo, Turina, exhortó a los Martínez Sierra a que llamaran a Falla, quien no había añadido aún el aristocrático “de” a su apellido y aún llevaba un tupé grotesco que pronto abandonaría definitivamente. La pareja pasó una tarde con Falla en su mísera habitación de hotel, donde rehusó tocar su música para ellos pero los introdujo en la música de Stravinsky en una versión para piano de *Los ritos de primavera*. Cuando empezaron a simpatizar, Falla confesó que ya estaba colaborando con los Martínez Sierra, sin saberlo ellos, en una obra para piano. Según María, Falla les informó de que durante un período de parálisis creativa en la que había empezado a temer que había perdido su capacidad de componer música,

59. Antonio Soria ha grabado una versión para piano de un preludeo, una pantomima y un baile de la ópera, registrados como Op. 25, para Ediciones Albert Moraleda, N.º. 6408. Una observación final sobre la íntima relación entre Turina y María, que fue madrina de Concepción, hija de Turina, es que puede haber habido otros contactos de los que no se tiene noticia. Por ejemplo, Turina escribió una suite de piezas para piano que tiene interesantes coincidencias con los elementos circenses de *Saltimbanquis*, así como con piezas llamadas “Clowns” (en inglés), “Ecuÿère” y “Le Chien savant”. Aun si no se probara dicha relación, constituyen evidencia del furor por estas figuras del circo y de la *commedia dell'arte*.

deambulando por las calles de París se encontró por casualidad, en la librería española de la calle Richelieu, con un ejemplar de *Granada: Guía emocional*. Compró este curioso libro de anécdotas de viaje, ensayos e información práctica sobre Granada y pasó la noche entera leyéndolo. A la mañana siguiente, tenía la cabeza llena de ideas sobre lo que llamó sus «jardines», la gran composición de nocturnos que eventualmente instrumentó para orquesta y piano, *Noches en los jardines de España*. El encuentro del compositor con el libro-guía debió de ser 1911, fecha de la edición francesa a cargo de Garnier.

Rodrigo y otros biógrafos han aceptado la aserción de María (la verdadera autora del libro) de que su libro dio lugar a la obra maestra de Falla. Pero una carta de Falla a sus padres de comienzos del año 1909 revela que ya había comenzado una composición con dicho nombre años antes de conocer a María. Lo más probable es que su libro le ayudara a superar un período de estancamiento y le diera nuevos ánimos para revisar y completar los nocturnos. Sin embargo, no hay duda de que Falla nunca visitó Granada y de que no fue a dicha ciudad hasta 1915, cuando la propia María le llevó a la estupenda Sala de Embajadores en la Alhambra. María cuenta que Falla no cabía en sí de regocijo y que allí disfrutó de uno de los pocos momentos de puro placer en la vida de miserias que Falla se había impuesto a sí mismo. También dice que los nocturnos se los dedicó a ella originalmente, pero que después de su desavenencia con Gregorio en 1921, Falla suprimió la dedicatoria reemplazándola en la versión que se publicó en 1922 por la de Ricardo Viñes, un gran amigo suyo y uno de los grandes pianistas españoles⁶⁰.

Cuando Falla volvió a Madrid en 1914, al comienzo de la Primera Guerra Mundial, buscó a los Martínez Sierra, que se encontraban en el hervidero de la sociedad artística madrileña. A mediados de noviembre, justo antes de su primera representación en España, María publicó en un periódico de Madrid un avance entusiasta de la opereta de Falla *La vida breve*, que aunque había ganado un premio en 1905 no se estrenó en España hasta finales del año 1914. Por entonces, Gregorio encargó a Falla una canción para guitarra y canto, hoy perdida, para una obra llamada *Soleá*. En 1915 Falla compuso algunas canciones, también desaparecidas, para la obra *Amanecer*, y música para "La canción del sauce" de la versión de María de *Othello*⁶¹. A comienzos de 1915, Falla acompañó al piano, en el primer concierto de la reciente y efímera Sociedad Nacional de Música, a la cantante de su canción anti-bélica, "Oración", con texto de María. La canción supuso un gran éxito en las circunstancias del momento, aunque hoy recibe ligera desaprobación por su "mediocre" —si no lamentable— poesía. Para Romero esta canción marca el comienzo de una íntima y productiva colaboración de Falla con los Martínez Sierra que duraría hasta 1921, entre su estancia en París y su traslado a Granada (Romero 198). Las últimas canciones de Lejárraga y Falla son dos, compuestas para la obra *El corazón ciego*, estrenada en 1919. Al parecer, ninguna de estas canciones se han conservado.

Falla se convirtió rápidamente en amigo íntimo y, después del éxito de su primera colaboración importante en la primavera de 1915, *El amor brujo*, aceptó la invitación a viajar con la *troupe* de Martínez Sierra en su gira por el sur de España y las posesiones españolas en el Norte de África. Cuando los actores se hallaban en Ronda, durante la Semana Santa de 1915, caminando por las calles del casco viejo,

60. Ver Apéndice II para más información sobre esta obra y sus conexiones con Lejárraga.

61. Antonio Gallego, "Prólogo" a *Canciones de María Lejárraga* (Fundación Manuel de Falla, 1993).

a Falla le hizo gracia escucharle a María improvisar un poema en prosa sobre un pan local, al que decidió ponerle música. Entonces María concibió la idea de escribir versos sobre varias ciudades españolas que ella había visitado con Falla. Esos poemas constituirían la base de un ciclo de canciones llamado *Pascua florida*. En una carta a Falla María hace un listado de los títulos en los once poemas que constituirían la letra de las canciones⁶². Ella afirma que Falla compuso la música para estos poemas. De ser así, la música se ha perdido. Más probable es que sólo instrumentara “Pan de Ronda”. Falla, celoso por naturaleza, se indignó tanto por que María estuviera trabajando en un ciclo de canciones con Turina que hizo añicos la elegante copia autografiada de “Pan de Ronda” que le había dado a María, y tuvo la mezquindad de decirle a María que había destruido todas las copias, aunque la partitura original apareció entre sus manuscritos con motivo de su muerte y fue publicada en 1980 (Romero 199). Desde julio hasta finales del año vivió con la pareja en Barcelona mientras terminaba de orquestar *Noches en los jardines de España*.

Gran parte de la voluminosa correspondencia entre María y Falla ha sobrevivido y nos permite constatar la interacción entre la escritora, siempre maternal y con envidiable sentido del humor, y el compositor, que deja entrever un espíritu celoso, testarudo y neurótico, y que se despide cariñosamente en dialecto andaluz, como *Don Manuê, er de las músicas*.

María y Falla debieron haber empezado a trabajar en *El amor brujo*, la primera de sus mejor conocidas colaboraciones, poco después de que Falla volviera a Madrid, porque para mediados de abril de 1915 el trabajo estaba completo, tan sólo unas horas antes del estreno. Al parecer, Falla terminó el proyecto en seis meses. En una carta escrita poco después del estreno, Falla expresa su gratitud por el desprendimiento y cooperación de su colaboradora, así como por lo que llama su “sentido musical completo”, algo que otros colaboradores también habían reconocido y apreciado. No podemos pasar por alto esta alabanza, máxime cuando procede de un hombre cuyas expectativas eran elevadas. María dice que tanto el libreto de la pantomima (así la llamó ella siempre) como la música se terminaron en Granada, donde ambos creadores le dieron los últimos toques a la obra. Su método de trabajo era éste: Falla tocaba partes de la partitura y le pedía a María que estableciera el tono emotivo del pasaje en cuestión según lo orquestaba.

Todo el manuscrito del libreto tiene la letra de María y no hay duda de que su autoría se debe a ella únicamente (Rodrigo 165-165). No obstante, la publicación la atribuye, como es habitual, a Gregorio Martínez Sierra. Es probable que Gregorio fuera quien le propuso a Falla la idea de una breve escena musical con canciones y bailes diseñados para la popular Pastora Imperio. Gregorio supervisó la realización de la obra, que no apareció como una producción independiente, como era de esperar para una obra tan extraordinaria, sino como el último acto de una función que incluía el estreno de una emocionante novedad: una película.

Las notas para una nueva grabación de la versión original de 1915 de *El amor brujo*, subtitulada *Gitanería en un acto y dos cuadros*, ofrecen el siguiente resumen argumental: “...una bella gitana y su amante se sienten acosados por el espectro del difunto amante de la mujer, que se inmiscuye entre ellos y persigue a la joven. Su atractiva amiga acepta actuar como señuelo y consigue distraer al enamorado fan-

62. No he podido averiguar si los demás poemas han sobrevivido, aunque Gallego enumera en su “Prólogo” los títulos, aduce que se encuentran en los archivos de la familia de Lejárraga y alude a la correspondencia entre Falla y Lejárraga en la que comentan el proyecto. Ver *Una mujer por caminos...*, p. 193.

tasma. Finalmente, los dos amantes se liberan y pueden estar juntos mientras las campanas de la iglesia repican en señal de que el Cristianismo ha triunfado sobre la brujería⁶³. La heroína baila el famoso “Ritual de la danza del fuego” para ahuyentar el espíritu del mal. El libreto incluye tres canciones y una “lánguida ‘pantomima’” (según la misma descripción inglesa).

María vio grandes posibilidades artísticas en la pantomima, como también vieron otros escritores ilustres de este período, especialmente en combinación con la música. Después del éxito de *El amor brujo*, María empezó a buscar otros temas de inspiración folklórica para una pantomima que le pudiera interesar a Falla. Eligió el tema de la famosa novela popular de Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, que el propio Falla había considerado, y descartado, debido a que la ambigüedad del final ofendía su sentido del decoro. Las notas manuscritas de María en una edición de 1914 de la novela fueron el punto de partida para lo que sería *El corregidor y la molinera* (*Acción mímica en dos cuadros*), una pantomima para la que escribió un libro en 1915, supuestamente después del estreno en abril de *El amor brujo*⁶⁴. Para 1916 Falla había avanzado considerablemente en la música de esta obra. Fue una coincidencia que el famoso teatro de ballet ruso estuviera entonces de gira por España presentando su repertorio en el Teatro Real entre finales de abril de 1916 y comienzos de junio. Su director y coreógrafo eran, respectivamente, Sergei Diaghilev y Leonide Massine. Contrataron a Turina para dirigir su orquesta, a pesar de que Igor Stravinsky vino a Madrid para dirigir los estrenos españoles de sus ballets *El pájaro de fuego* y *Petruschka*. Los famosos “rusos” convirtieron la casa de los Martínez Sierra en lugar de encuentro en el que se codeaban con los artistas españoles más sobresalientes. Diaghilev, que estaba fascinado con la obra de Falla, convenció al compositor para que convirtiera su recién estrenado *Jardines* en una pantomima (es decir, ballet) de tema contemporáneo. Las cartas de Gregorio se refieren a este proyecto en numerosas ocasiones. Estando en gira con su compañía teatral, escribe instando a María y Falla a que den con una historia apropiada; quiere que María le diga a Falla que mantenga el argumento “humano, apasionado, sencillo”, sin la “vaguedad” propia de Falla, salvo cuando la usa como fondo para la acción. Gregorio quedó satisfecho con las ideas que la pareja le envió a finales del verano de 1915, pero no queda constancia de los planes en sí y el proyecto nunca se completó⁶⁵.

Diaghilev también escuchó a Falla tocar la música de *El corregidor*, pero hubo de esperar meses antes del estreno, que no tuvo lugar hasta un año después, en abril de 1917, con gran aplauso del público. Así resume Harding la trama: “...un magistrado de pueblo entrado en años... se enamora locamente de la mujer del molinero. El viejo tonto le hace requerimientos de amor y, al verse rechazado, arro-

63. James Harding. Virgin Classics Ultraviolet 7243 561138 24 (1989).

64. Existe una excelente edición nueva de *El corregidor*... por Jean-Dominique Krynen para Chester Music (1996?). Krynen acredita la participación de María (“le couple Gregorio et María Martínez Sierra”). No obstante, comunica cierta vaguedad sobre la forma genérica: “un genre marginal au sein du domaine théâtral” (vi). Las acotaciones en este texto revelan la agudeza de María con la pantomima cómica (por ej., en la primera escena el molinero trata de enseñarle a un pájaro enjaulado a decir qué hora es) y lo bien que Falla realiza sus ideas: pp. 5-10. El frontispicio de la edición original de *El sombrero de tres picos* de Chester (London 1919) reza: “Ballet by Martínez Sierra” y la sinopsis aparece en inglés y en francés, pero no en español.

65. Checa 400, 405: “Piensen ustedes frente al mar en el argumento para los nocturnos. Yo también”. En la carta siguiente apunta: “me parece admirable y muy teatral el asunto de los nocturnos: ya resolveremos la forma.”

ja al marido a la cárcel. Ni siquiera así consigue que ella le mire con buenos ojos y mientras se empeña en su acoso cae en un arroyo, vaga por el pueblo llevando el camión del molinero, es atacado por sus propios soldados, que no le reconocen, y termina manteado de manera ignominiosa". Diaghilev vio en esta pantomima un excelente tema para ballet y pidió a los dos colaboradores que hicieran cambios notables (por ej., más acción para el *cuerpo de ballet*, un rol más importante para el bailarín principal, reinstrumentación de la partitura para una orquesta más grande). María y Falla acataron sus instrucciones con rapidez, revisando y expandiendo la obra. Diaghilev estrenó en Londres la nueva versión, llamada *Le Tricorne*, en junio de 1919, con Massine como bailarín principal y Picasso como escenógrafo y diseñador del vestuario. Fue uno de los grandes eventos teatrales del siglo XX. Falla tuvo la mala suerte de tener que salir de Londres apenas unas horas antes de que se levantase el telón, porque su madre estaba agonizando, y María no debió de asistir, ya que nunca lo menciona.

A los resonantes éxitos de *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos* siguieron dos colaboraciones entre los Martínez Sierra y el compositor que fracasaron, y en ambos casos parece ser que Falla, quien sin duda tenía la parte más difícil del trabajo, fue el causante. La primera fue el plan de producir una ópera cómica (es decir, una ópera seria con diálogo hablado) basada en la música de Chopin y que habría de llamarse *Fuego fatuo*. María escribió el argumento en el que un compositor enfermizo, Leonardo, enamorado de la virtuosa Clara, es seducido por una princesa napolitana llamada Lisa, que se cansa de él, lo desdén y sólo se da cuenta demasiado tarde de que realmente lo ama. María, que tenía que adaptar su argumento y diálogo a una música ya existente, encontró esta tarea harto difícil de llevar a cabo. Según María, Falla decidió eventualmente que la idea de dos mujeres rivales no era apropiada, a pesar de que él ya había completado gran parte del trabajo⁶⁶. El biógrafo de Falla, Orozco, dice, con su predecible tono de disgusto, que fue el horrible libreto lo que hizo que Falla abandonara el proyecto. Otros biógrafos creen que Falla desistió por la falta de entusiasmo de los presuntos patrocinadores de una ópera que se basaba en la música de Chopin.

Ha llegado hasta nosotros una partitura para piano completa y contamos con una grabación de 1976 de una suite de orquesta extraída de la partitura de Antoni Ros Marbá (Romero 156-159). El editor de la suite, Manuel de Falla Ediciones/Chester, da el nombre de María de la O Lejárraga de Martínez Sierra como libretista en la cubierta. Una reedición de la grabación de 1996 puede verse como parte del renovado interés en esta obra de finales de los años noventa. En 1999, el Archivo Manuel de Falla publicó el estudio de Yvan Nommick y el facsímil de la partitura, junto con un excelente ensayo que acredita a María como única autora del libro⁶⁷. Quizá en el mismo año, la casa editorial Ricordi informó que un joven y distinguido compositor italiano, Fabio Vacchi, iba a completar la ópera, a la que le faltan diálogos en los actos I y III⁶⁸. En 1998, Romero anunció planes para recons-

66. Romero sugiere que la historia está basada en los amores entre Chopin y George Sand (194). En 1960 María publicó el libreto de un ballet, escrito antes quizá, que también se relaciona con la historia de Chopin y Sand (comentada en la Parte I de esta monografía): *Sueños en la venta: Cuadro lírico bailable*.

67. Información bibliográfica disponible en www.servicom.es/archivo-falla/

68. Vacchi, n. 1949, actualmente profesor de composición en el conservatorio Verdi de Milán, ha compuesto varias óperas. Su biografía puede verse en www.ricordi.it/compositori_oggi/vacchi/vacchi.pdf. Le agradezco al Prof. Jon Glixon esta información. Mis intentos por ponerme en contacto con Vacchi sobre su trabajo en *Fuego fatuo* han resultado infructuosos.

truir la ópera y representarla en el teatro de la ópera La Fenice en Venecia. El catástrofico fuego debió de haber interrumpido este proyecto. Sin embargo, aún abrigamos la posibilidad de que en un futuro no muy lejano se estrene la última colaboración entre Lejárraga y Falla⁶⁹.

El segundo fracaso de la colaboración Martínez Sierra/Falla tenía que ver con el intento de producir una tragicomedia basada en el tema del siglo XVI de Juan de Mañara de Sevilla, que se cree fue el modelo para el protagonista de la famosa obra *El burlador de Sevilla* y eventualmente la fuente para *Don Giovanni*. En 1917, poco después del estreno de *El corregidor* y antes de *El sombrero de tres picos*, las cartas de María a Falla mencionan las ideas musicales que éste tenía para una obra sobre Don Juan. El propio Falla indica que había querido hacer algo con el tema desde su estancia en París (Rodrigo 195). Pero el hecho es que Falla, por la razón que fuese, no terminaba su proyecto. Así que Gregorio, después de mortificar a Manuel durante cinco años, encargó a Conrado del Campo para que compusiera la música de fondo, y Martínez Sierra estrenó la obra, titulada *Don Juan de España*, en noviembre de 1921. Campo era un viejo amigo no sólo de los Martínez Sierra sino también de Turina y de Falla, quien admiraba el trabajo de Campo y lo defendió de críticas adversas (Sopeña 32). No conozco ninguna fuente que describa el tipo de colaboración entre María y Conrado de Campo, aunque debemos incluirlo entre los músicos a los que María proporcionó ideas y textos para sus composiciones. Se trata de otra colaboración de la que no parecen existir ni copias de la obra revisada ni grabaciones.

Campo y los Martínez Sierra conocían a Falla íntimamente y sin duda estaban al tanto de cómo reaccionaría el irritable compositor al ser destituido del proyecto de *Don Juan*. De modo predecible, Falla, que acababa de fijar su residencia en Granada, no tardó en escribirle a Gregorio una carta furibunda, haciendo una serie de demandas, aduciendo que los dos últimos de los seis actos se basaban exclusivamente en ideas suyas e imponiendo condiciones para su utilización y para otras ideas que el compositor le había dado a Gregorio. Añade que su propia versión de la historia estará pronto lista, aunque tal afirmación parece ser una bravata, ya que no se encuentra en su legado ninguna composición de Falla titulada *Don Juan*. Gregorio respondió con una carta igualmente insultante, admitiendo que la última parte de la obra había surgido de conversaciones con Falla. Le recuerda al compositor que éste es quien se negaba a ajustarse a fechas de trabajo y que ambos habían malgastado el tiempo planeando otros proyectos con los que Falla tampoco había cumplido⁷⁰. Gregorio continúa diciendo que está dispuesto a dejar que Falla termine de componer la música para el último acto, ya que Falla descuelga cuando está en su vena perversamente sensual: “música inmoral, endemoniada y trágica” (Rodrigo 196). Estas palabras parecen un típico y paradójico cumplido modernista, pero de hecho esconde un sarcástico insulto: ridiculiza los escrúpulos que Falla lanzaba a los cuatro vientos sobre la dudosa moralidad del teatro, que curiosamente

69. Mis intentos por ponerme en contacto con el directivos del Teatro La Fenice sobre este proyecto han sido igualmente infructuosos.

70. Quizá se trate del extraño proyecto que se describe en una carta de 1915 (Checa 425), en la que Gregorio le dice a María que ha comentado con Falla lo que el compositor podría hacer para la compañía cuando terminase *Nocturnos*. Falla quiere escribir una ópera ligera y Gregorio dice que ha ingeniado un “libreto” a partir de varias fuentes que se prestan bien para combinarse: “Clara Farula, La pasión, la novela de la madre con el joven que ve la vida a través de la bola verde, Primavera en otoño, El agua dormida, con muchos incidentes nuevos [...] será una comedia preciosa [...] por lo pintoresca y lo emocionante”.

le había dado fama internacional por su música sensual, a todas luces reñida con sus reprimidas emociones. Gregorio concluye pidiéndole al indignado compositor una lista completa de las ideas que dice haber aportado, de modo que Gregorio pueda hacer un esfuerzo especial por no aprovecharse injustamente del genio de otros (Rodrigo 196-197). Pero Gregorio era un hombre de negocios, sin interés por sosegar el frágil ego de Falla, o quizá cansado de hacerlo, sin obtener nada a cambio. Falla fue implacable. Y María no lo vio nunca más, aunque en su momento cumbre como líder del movimiento sufragista de la mujer y como diputada electa de la ciudad adoptiva de Falla, Granada, debieron de haberse rozado en algún momento. Para completar la ironía, tanto Falla como María terminaron sus días en Argentina, aunque Falla murió antes de que María llegara a aquel país.

Sería interesante especular sobre la amistad entre María y Falla, quien requería constante atención, adulación, aliento y paciencia. Los Martínez Sierra, pero María en particular, fueron de crucial importancia en el bienestar de Falla, tanto en lo que respecta a su estabilidad financiera como a su creciente reputación entre 1914 y 1921. Este servicio a su persona ha sido olvidado o minusvalorado intencionadamente. Como resultado, Falla, un músico estelar, ha sido canonizado por sus biógrafos, mientras que María ha pasado desapercibida, por las razones que hemos visto. Pero ella es quien ha tenido la última palabra. Su biografía, que contiene observaciones nada halagadoras sobre el compositor, ha aparecido en una nueva edición académica y constituye actualmente una importante fuente de información sobre Falla para hispanistas y feministas de las últimas generaciones. En una conferencia no publicada que más tarde pasó a formar parte del capítulo sobre Falla en su biografía María remata su descripción del deterioro mental y emocional de Falla diciendo que su fanatismo religioso destruyó su inspiración, llevándole a abandonar la música mundana, “su musa gitana, morisca, sensual, pecadora”, para favorecer la aridez emocional de *Atlántida*⁷¹.

Volviendo brevemente a Conrado del Campo Zabaleta (1878-1953), cuyo trabajo sobre *Don Juan de España* en 1921 hizo que Falla se enemistara con los Martínez Sierra, diremos que él era un violinista muy estimado, profesor de conservatorio, director, crítico y defensor de una escuela nacional de ópera. Sus composiciones son hoy en día objeto de renovado interés. La Fundación March es depositaria de sus manuscritos. En 1915 escribió la partitura para *La culpa*, un “drama lírico en tres actos” basado en un libro de Martínez Sierra⁷². También trabajó en una versión musical de *Hamlet*, aunque es difícil asegurar si basado en la traducción de María o no. Ramón García Avello asegura que en 1917 Campo cooperó con Martínez Sierra y varios músicos, cuyo resultado fue una zarzuela llamada *La máscara*⁷³, que María pudo haber intentado convertir en un ballet durante su estancia en los Estados Unidos. Hay una sugerente similitud en los títulos de *La máscara*

71. “Yo, que bien le conocí, estoy más que segura de que los últimos años de su vida los super-amar-gó la que Carlyle afirma ser la peor tragedia que puede afligir a un ser humano: trabajar en lo que no le agrada [...] ¿Quién mal aconsejó, quién convenció a don Manuel de Falla de que emprendiera la tarea tan ajena a su sangre y a su alma de musicalizar la *Atlántida*? [...] Tal vez él, halagado aceptó por orgullo, pensando que ‘no seré yo capaz de hacer, yo que sé tanto?’ Naturalmente, no la terminó. ¡No la hubiese podido terminar aunque hubiese vivido mil años! [...] La *Atlántida* ha sido, bien segura estoy de ello su infierno en vida”. Texto escrito a máquina, sin publicar, p. 20, copia en la biblioteca de la University of Cincinnati. Agradezco a la Dra. Patricia O’Connor el haberme proporcionado copia de este discurso.

72. Los archivos de la familia Lejárraga contienen lo que parece ser, según mi apresurado examen, la partitura autografiada de Campo.

73. *DMEH* II (1999), 982-993.

ra y la *Mascarada: pantomima bailable* de Campo, que según García Avello contiene elementos de la comedia italiana, aunque la ilustración de la cubierta de la partitura (reproducida en el artículo) muestra lo que parece ser una escena francesa dieciochesca que incluye títeres. Campo trabajó para Gregorio como compositor y quizá como director en el Teatro Eslava hasta 1927⁷⁴.

2.5. Otros compositores

Este recuento de la labor de María con tres importantes compositores —Turina, Falla, Campo— no agota el tema de Lejárraga como libretista. Siguen pendientes de estudio, por falta de materiales, la obra que escribió para los compositores Lleó, Giménez, Calleja y María Rodrigo, para los que se cree que compuso un ciclo de tres canciones, llamado *Ayes*, y *Salmantina*, posiblemente una zarzuela, que se comentan a continuación.

El artículo de González Peña sobre Lejárraga y sus colaboraciones musicales cita las siguientes comedias: *La tirana*, con música incidental y canciones a cargo de M.V. Lleó (1913)⁷⁵, y *La flor de loto*, con música de acompañamiento de A. Vives (sin fecha). Óperas: *Canción de amor*, con música de María Rodrigo (sin fecha). Zarzuelas: dos en 1911, con los compositores Jiménez y Calleja; y *Salmantina (Cuadro lírico)*, con María Rodrigo (1922)⁷⁶.

González Peña no está segura de cómo clasificar las siguientes: *La república de amor*, una “opereta” con música de V. Lleó, estrenada el 26 de septiembre de 1908; *Lirio entre espigas (Episodio)*, con música de Jiménez (1911); *Melancólica sinfonía de Rubén Darío*, con música de Giménez (1911), obra que no aparece en la lista de Giménez de música para teatro preparada por Iberní y que debe de estar basada en un fragmento de *Teatro de ensueño*; y *La linterna mágica (Espectáculo)*, con Rodrigo.

Entre los compositores que más activamente producían partituras para una España insaciable de teatro lírico hacia la Primera Guerra Mundial uno de los que más gustaban al público era Vicente Lleó Balbastre (1870-1922), que empezó a componer zarzuelas a los dieciocho años⁷⁷. Después de fijar su residencia en Madrid en 1896, dirigió orquestas en varios teatros y después de 1898 trabajó para el Teatro Eslava, famoso por sus producciones del género chico y más tarde, como se ha dicho, por su Teatro de Arte bajo la dirección de Gregorio Martínez Sierra. La composición de Lleó de más éxito fue la zarzuela *La corte de Faraón*, que no ha dejado de producirse. Su casa fue, como lo fue la de Martínez Sierra, un punto de encuentro para músicos y escritores. Lleó creó partituras tanto para piezas teatrales ligeras como para la zarzuela alta —la contrapartida española de la gran ópera italiana. La bibliografía de Lleó en el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana* omite, como suele ocurrir, la mención de siquiera “G. Martínez Sierra” como libretista en la colaboración de 1913 de *La tirana*, que el amigo de

74. Referencias a del Campo en la correspondencia: Checa 404: Gregorio come con Conrado [del Campo]; 424 [y le dice a María?] “...no dejes de reclamar la música de Conrado [del Campo]”.

75. La Library of Congress tiene un ejemplar del texto publicado en Uruguay en 1916: G. Martínez Sierra, *La Tirana. Comedia lírica en dos actos*. Música del Maestro Lleó. [Viñeta de la Duquesa de Alba con mantilla de Goya]. Exclusividad de Juan Capelli. Teatro 18 de julio. Montevideo, 1916.

76. *DMEH* VI (2000), 853-854.

77. Ver el artículo de Vicente Galbis López en *DMEH* VI (2000), 950-953.

Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez, describe en una carta familiar como un éxito comercial, si no una obra de gran mérito. De hecho, Galbis, el compilador de la bibliografía, no incluye el nombre de ningún libretista y no aporta ninguna información sobre el paradero de los manuscritos de Lleó que han sobrevivido. *La república de amor*, cuya música González Peña atribuye a Lleó, no figura en la lista de Galbis⁷⁸.

Entre las colaboraciones menores se halla Gerónimo Giménez Bellido (1874-1923), uno de los compositores de zarzuela de más relieve (su obra más conocida y aún admirada es *La Tempranica*, 1900) así como del género chico, que empezó a perder popularidad en el atardecer del siglo XIX. Giménez colaboró con otros músicos. Calleja y él compusieron la música para *La familia real*, que DMEH describe como una zarzuela en un acto con texto de “G. Martínez Sierra” (1911, Teatro Apolo); compuso al menos un «baile flamenco» para *La suerte de Isabelita*, también una zarzuela en un acto, junto con Calleja (1911, Teatro Apolo, MS en SGAE); y, según la propia Lejárraga, “unas cuantas notas” para *Lirio entre espinas*, una zarzuela en un acto (1911, Teatro Apolo). En *Gregorio y yo*, María ensalza a Giménez por su inteligencia (263 ed. Blanco), le transmite agradecido reconocimiento por su pequeña contribución a *Lirio entre espinas* y *La suerte de Isabelita*, sin mencionar *La familia real*. Según Luis G. Iberní, la viuda de Jiménez donó sus manuscritos al teatro-museo de Almagro, aunque algunos se guardan en la Sociedad General de Autores y Editores de Madrid, especialmente los que hizo en colaboración con otros músicos⁷⁹.

Rafael Calleja Gómez (1870-1938) fue un miembro prolífico de la misma generación que Giménez y compañero de trabajo de éste⁸⁰. Calleja fue un director de orquestas de teatro y compositor de 270 obras para géneros teatrales de diversa longitud, desde la ópera hasta el teatro por horas. Colaboró con muchos otros artistas, particularmente con Vicente Lleó, con quien produjo cerca de 50 obras. La bibliografía de las composiciones de Palacio incluye *La suerte de Isabelita* y *La familia real*.

La colaboración entre Lejárraga y la compositora María Rodrigo Bellido (1886?-1967) es la más difícil de rastrear. Rodrigo Bellido fue lo suficientemente importante durante la década de 1920 como para merecer un artículo en la enciclopedia Espasa-Calpe, a pesar de que ésta no aporta su fecha de nacimiento. El artículo en prensa de Emilio Casares Rodicio en DMEH contiene lo que hasta hoy es su biografía más completa y añade datos sustantivos a su bibliografía⁸¹. María Rodrigo Bellido nació en Madrid y estudió piano en el conservatorio (1900-1911), ganando premios en piano, armonía y composición. En algún momento de este período estu-

78. Checa 394: Gregorio dice que le pidió a Lleó que escribiera música para *Tirana* y *Lirio entre espinas* (1915?).

79. DMEH V (1999), 623.

80. Ver el artículo de Domingo Palacio en DMEH II (1999), 935-938. Palacio no identifica ninguna colección de los manuscritos de Calleja.

81. Le agradezco a la Srta. M^ª Luz González Peña el que me facilitara una copia anticipada de este artículo, así como las fotocopias de varias de las canciones de Rodrigo para canto y piano. El Sr. José Carlos Gosálvez Lara, bibliotecario del Conservatorio de Madrid, donde se guardan obras varias y manuscritas de Rodrigo, tuvo la amabilidad de proporcionarme allí datos relativos a los estudios sobre la compositora. Ver también Tomás Marco, *Historia de la música española VI: Siglo XXI* (Madrid: Alianza Editorial, 1983), 77-78; Patricia Adkins Chiti, *Las mujeres en la música* (Madrid: Alianza Editorial, 1995), 405, 433, en un apéndice especial de María Luisa Ozaita, “Las compositoras españolas”; Aaron I. Cohen *Internacional Encyclopedia of Women Composers* (USA: Books & Music, Inc., c. 1987), 591.

dió en Munich y en 1932 fue nombrada profesora del conservatorio de Madrid por espacio de un año. Sus obras incluyen, además de música para el teatro, composiciones para piano, pequeños conjuntos y orquesta. Casares señala que sus canciones son excelentes, en particular los tres *Ayes*, escritos para acompañar la letra de Lejárraga⁸². Según Antonina Rodrigo, María Rodrigo compuso música para el Teatro Eslava durante la dirección de Gregorio, y María y ella produjeron dos obras, *Salmantina* y *La linterna mágica*, que no se mencionan en casi ninguna bibliografía. La segunda se describe como “bellísima pantomima de pierrots” o como teatro de variedades⁸³. Hay una tercera obra descrita como una ópera en un acto, llamada *Canción de amor*, sobre la que no logro encontrar información alguna. Morán cita los diarios de Turina (301, 303), en los que el compositor indica que trabajó con Rodrigo en el Teatro Real en 1920 y más adelante también, y que era una persona extremadamente apreciada entre cuantos la conocían. El Profesor Ralph Rivera Hess, de la University of Puerto Rico (Utuado), ha descubierto que cuando Rodrigo huyó de España (no hay certeza sobre la fecha, pero es probable que fuera en 1939), ella fue a Bogotá, donde pasó trece años y enseñó en el conservatorio colombiano. A continuación se trasladó a Puerto Rico y a una edad avanzada fue nombrada profesora adjunta en el conservatorio que Pablo Casals fundara en Puerto Rico en 1960⁸⁴. Murió el 9 de diciembre de 1967 en Santurce, Puerto Rico, y está enterrada en el cementerio del viejo San Juan. Dejó tras sí a una hermana, Mercedes (fallecida en 1982) y un hijo adoptivo, cuya viuda aún vivía en San Juan en el 2001. Existe un manuscrito de una obra incompleta para piano en los archivos del conservatorio de Puerto Rico.

Finalmente, dada la confusión en torno a los proyectos de colaboración y el escaso valor que se atribuye a la mayoría de los géneros comerciales del teatro popular, cabe pensar que haya datos importantes que no han llegado a manos de biógrafos y bibliógrafos. La correspondencia editada por Checa hace alusión a obras de teatro que o bien fueron producidas pero no llegaron a publicarse, o fueron traducidas o escritas pero nunca producidas, o que aparecen publicadas bajo el nombre del colaborador únicamente. Un ejemplo es *El pavo real*, una obra de teatro producida por Martínez Sierra en 1922 para su serie de teatro infantil. Es muy probable que María escribiera esta pieza, que Eduardo Marquina, el más conocido de los dramaturgos que escribían en verso, versificó después. María Rodrigo compuso la música. Si uno pudiera aclarar la oscura historia de esta obra, no sería peregrino que formara parte de la bibliografía de María. (Ver Checa 86, 89).

Para concluir este panorama de la obra de Lejárraga en colaboración con compositores diremos que si la espectacular producción londinense de *Le Tricorne* en 1919 supone el cenit de sus colaboraciones —en este caso con el músico y el pintor españoles más notables y con la mayor compañía de ballet de Europa— entonces el estreno de gala de la ópera *Jardín de Oriente* de Turina/Lejárraga en 1923 marca un digno final a su carrera como libretista para ópera, ballet, zarzuela y canto. Pronto no habría familias reales que asistiesen a tales estrenos. Para mediados de los años veinte, toda Europa experimentaba inquietantes transformaciones, desde el comunismo ruso al fascismo que se propagaba rápidamente. Y María, mientras con-

82. *Ayes: tres canciones*. Madrid: Unión Musical Española, 1924.

83. Blanco, 207, da la fecha del estreno de *Salmantina*, “cuadro popular”: el 5 de febrero de 1924; *Linterna mágica*, “variedades”, el 16 de diciembre de 1921.

84. María Luisa Muñoz, *La música en Puerto Rico: Panorama histórico-cultural* (Sharon, CT: Troutman Press, 1966), 147.

tinuaba escribiendo de modo prolífico, empezó a concentrar sus fuerzas en la reforma política y social. El fracaso de la (Segunda) República por la que había luchado la obligó a abandonar su patria para siempre.

A la hora de valorar su extensa contribución en el teatro lírico, en todas sus variantes, debemos concluir que María de la O Lejárraga de Martínez Sierra es la libretista española más eminente. Y si consideramos la fama internacional que siguen cosechando *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*, cuando se presentan como ballets o incluso en versiones de concierto, como la famosa canción gitana para contralto “Er amó es un fuego fatuo”, de *El amor brujo*, no podemos dudar de que Lejárraga sigue teniendo vigencia en los escenarios del mundo. En España, *Las golondrinas* y ocasionalmente las dos canciones de Falla/Lejárraga bastarían para asegurar que su reputación no caiga en el olvido, si María no hubiera tomado la contumaz decisión de utilizar permanentemente el nombre de Gregorio en vez del suyo.

3. APÉNDICE I

EXTRACTO DE LA CORRESPONDENCIA RELEVANTE ENTRE MARÍA LEJÁRRAGA Y GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA

Los lectores interesados en conocer la evidencia que apoya que María era la autora principal y, a menudo, la única en la obra publicada o no publicada bajo el nombre de Martínez Sierra deben examinar los siguientes pasajes de las cartas de Gregorio que han llegado hasta nosotros y que se refieren al trabajo de María desde 1915 como redactora de discursos, traductora, columnista, libretista y dramaturga. Los números se refieren a las páginas en la edición de las cartas según el libro de Checa. Los nombres Gregorio y María han sido sustituidos por sus iniciales.

Para ser justos, debemos decir que Gregorio, que era un excelente corresponsal, debió haber escrito muchas más cartas que las que María conservara, ya que las que han sobrevivido aluden ocasionalmente a cartas y telegramas que no se encuentran en la colección. La propia María pudo haber destruido ciertas cartas que contenían ideas políticas peligrosas. Largos intervalos restan entre las series de cartas que han sobrevivido. El lector puede ver la frecuencia con la que Gregorio menciona o requiere escritos de todo tipo por parte de María. Si estas cartas son representativas, el ritmo de producción de María debió de haber sido, con toda seguridad, alarmantemente alto. Hay un número de cartas en las que Gregorio dice que tiene estupendas ideas para obras de teatro; ideas que le enviará delineadas en detalle y a las que María puede dar forma rápidamente. Pero por desgracia para los que creen que Gregorio fue el hombre de ideas en este trabajo de equipo, tales cartas o nunca se escribieron (ya que Gregorio se comunicaba con María personalmente) o se encuentran entre las que faltan. Si Gregorio guardó las cartas de María, debieron haber sido destruidas cuando su casa fue saqueada durante la Guerra Civil o cuando murió, a manos de su familia en el exilio.

Cartas de 1915: 396, 398 G. solicita y acusa recibo de discursos escritos para el actor Borrás, quien trabaja para la *troupe*; 398, 401 G. acusa con grandes alabanzas recibo del acto II de la traducción de *Hamlet*; 396, 401 G. solicita y acusa recibo de dos entregas de *La mujer moderna* para *Blanco y negro*; 402, G. pide más *Mujer moderna* y ensalza los envíos anteriores; 415 alaba la decisión de M. de escribir por adelantado entregas de *La mujer moderna*; 417 G. hace sugerencias para la columna *Mujer*; 397, 402 Turina pide a M. más letras de canciones e

informa que ya ha orquestado cincuenta páginas [de *Los moros*]; 407 G. escribe: “Están admirablemente los versos para *Los moros*: ya puede hacer Turina algo interesante. [...] Quiero decirle [a Turina] se oigan bien los versos que explican bien la situación”; 407 G. alaba a M. por su traducción y adaptación de *La fiere-cilla domada*, sugiriendo que podría servir para una buena ópera; 417 “Hija mía, tienes que escribir muy deprisa la comedia nueva [...] me parece muy bien lo que dices del mal genio del padre y de la hija” (dos personajes de la obra); 422 “Estoy obsesionado pensando en *La ilusión*: date mucha prisa porque va a ser algo grande”.

Cartas de 1923: 428-429 G. comenta cómo ha desarrollado María *El huerto de D. Inés* y le da consejos generales “que también te di cuando escribiste *El pavo real...*”; 429 (1924) G. está ansioso por ver el primer acto de *Torre de marfil* (basado en el relato publicado en 1908); 430 acusa recibo del segundo acto, que está “perfecto”; 432 solicita las notas de ella para la escenografía de *Torre*; 433 espera ansiosamente el segundo acto; luego acusa recibo de la opereta; 434 se deshace en elogios sobre el tercer acto y la excepcional técnica de la obra; 431 alaba a M. con motivo del éxito de *Mujer* y por su habilidad a la hora de manipular a la audiencia; 434 envía *¿Qué hacemos con Serafina?* para que M. la refunda y mejore; 435 G. alaba *Cada uno y su vida*: “haces lo que quieres del público”; le insta a completar el acto III de *Torre de marfil*, “una obra maestra”; le envía una obra en catalán y otra en italiano, de Pirandello, “para que me las traduzcas”; 436, envía *La patente* de Pirandello “para que la traduzcas”; envía *Ma non è una cosa seria* y la obra de Pirandello *Limones de Sicilia* para que las traduzca; 437-438 alaba la calidades duraderas de *Mujer* y el frescor y sutileza de *Torre de marfil*; envía un paquete de obras italianas; 439 el “formidable” éxito de *Mujer* prueba que M. está en su mejor momento como escritora; 439-440 G. sugiere temas para obras de un acto tomadas de publicaciones anteriores, *El peregrino ilusionado*, *Pastoral*, *La feria de Neuilly*; 441 G. dice que *Torre de marfil* ha salido bien; 442 G. expresa conmiseración por el difícil trabajo que M. va a comenzar sobre una serie de conferencias (que deben preceder a escenas de obras clásicas y extranjeras).

Cartas de 1925: 442 G. pide a M. revisar una obra de Fulda; G. pregunta si *La Guardia de Corps* y *La muñeca javanesa* están listas [revisadas o traducidas?].

Cartas de 1926: 445 G. alaba los dos primeros actos de *Carola tiene suerte* y pide a M. que termine el acto III en Madrid; 444 G. está ensayando las conferencias escritas por M.; 445 G. le dice a M. que planificarán todas las conferencias juntos en París; 448 G. está ansioso por ver el nuevo primer acto que M. ha descrito; G. ha recibido el último acto de *Las ingenuas trágicas*, que alaba; está ensayando *Camino de la felicidad* y eligiendo música; ha recibido la “preciosa” conferencia sobre *Tenorio*; pide a M. que trabaje en obras cortas y monólogos para una *troupe* pequeña; 451 pide a M. que escriba cinco telegramas distintos para efectos publicitarios; pide a M. que termine el acto III de *Carola*; G. acusa recibo de los telegramas, que le han gustado; pide algunos breves discursos introductorios (para obras como *Rosina* y *Cada uno*); 454 le pide que escriba a la mayor brevedad dos comedias del estilo de *Amanecer* y *Corazón ciego*; 456 repite la urgencia de su petición anterior; 462 G. 462 G. está trabajando en la trama de una obra que no nombra; “Mándame... cuando la acabes el 2º y 3º acto de *Carola*. Y las traducciones de *Le Coeur partagé* y *On a trouvé une femme nue*”; 464 G. envía el libro de una rica poetisa aficionada diciendo, “Me he comprometido a ponerle prólogo: escríbele enseguida, a los dos o tres días de recibir los versos...”

Cartas de 1927: 465 G. dice que ha recibido la traducción de M. de *La mujer desnuda* y que piensa empezar los ensayos; 466 G. exhorta a M. a que comience a escribir de nuevo obras de teatro, de cualquier tema (“fuertes o graves”) con tal que estén bien escritas; él tiene ideas “atrevidas” para obras sobre problemas éticos contemporáneos que le enviará a M. si está interesada; 467 G. acusa recibo de *El corazón partido*, le ha enviado un ejemplar de *Una vagarra*; le ha enviado el plan para una obra llamada *Una vida de mujer* sobre la que M. no ha comentado tal como había prometido; G. le recuerda que no ha completado *Carola* ni la serie de breves discursos humorísticos ni la nueva versión de *La hora del diablo* como había prometido (porque la trama original o versión estaba “mal planeada por mí”); que su excusa para no querer trabajar en temas controvertidos que son “demasiado fuertes” es absurda; que sus propios intentos por escribir obras de teatro y enviárselos a ella para que las revise no se han cumplido debido a presiones de negocios. (Esta es una carta muy importante que revela las tensiones en la colaboración así como la estrategia de G. de lisonjear a M. para que siga escribiendo al menos dos o tres obras al año, que, según dice, puede hacer sin esfuerzo alguno, con tal de que escriba una hora al día.)

Cartas de 1928-1931: G. pide más *Cartas a las mujeres*, que M. escribe con tanta facilidad, para incluir algunas escritas en versos alejandrinos; G. alaba el segundo acto de una obra que no nombra y que es un “*tour de force*”; 490 G. pide un elogio para el fallecido Luca de Tena, le pide que complete *Dos mujeres para un hombre* (la primera versión de *Triángulo*), le envía una obra francesa para que la considere y acusa recibo de su traducción *Hacia falta un hombre*, que M. ha descrito como una obra mediocre. Él dice que necesita dos comedias nuevas para su inminente gira por América Latina; 491 G. pregunta por las revisiones de *La course a l'étoile* y *Kukulí*; 492 G. ensalza el tercer acto de *La hora del diablo* y espera ansioso el cuarto. G. felicita a M. por dos artículos que le ha enviado, uno de los cuales dice que el teatro es un arte en vías de extinción. G. reitera la urgencia con que quiere que escriba dos comedias nuevas, prometiéndole un bosquejo en el que está trabajando; 493 G. espera diálogos adicionales para *La hora del diablo*, que necesita para mejorar la obra. G. le pregunta a M. qué piensa de *Los niños bien* (?), que parece ser una idea que G. le ha enviado; 494 G. está preparando el esquema para otro argumento. Le gusta uno de los discursos (que ella le ha remitido para que lo presente?). Se refiere a la amenaza de un pleito sobre una traducción de *El cisne*; 495 G. dice que si M. no progresa con su comedia (de ellos), ella debería traducir algo. G. ha enviado una reseña de *Dos mujeres...*, cuyo título debe cambiarse a *Trío*. Le pide urgentemente un artículo en alabanza de las mujeres; 496 G. alaba el tercer acto (de *Trío*) y felicita a M. por su habilidad a la hora de inventar diálogos ingeniosos. Promete dos esquemas de argumento que tiene entre manos; 497 G. está satisfecho de que M. haya empezado una comedia nueva; 498 G. está encantado con la versión final de *Triángulo*, que es como se llama ahora la obra; 499 G. promete enviarle dos ideas para argumentos; 500 G. menciona de nuevo un argumento, que espera enviarle con detalles para que ella pueda trabajar con prontitud, como hizo con *Triángulo*; 500 G. necesita urgentemente cinco o seis (cartas a las mujeres). Envía dos actos de una adaptación de *Le Coeur et le reste*, para que M. lo mejore. Está a punto de terminar su esquema para un argumento. G., que está ahora en Hollywood, pide un ejemplar de *Sortilegio* y acusa recibo de una versión de *Canción de cuna* para un escenario cinematográfico; 505 G. intenta vender a los cineastas ideas de argumentos y le pide a M. que le envíe argumentos de las ideas que tenga, “buenas o malas”, sin detallar (como hace con una obra acerca de Cook), sino más bien en forma resumida: “unas cuartillas”; 507 G. ha recibido el bosquejo

para *Don Juan de España*, que espera vender como idea para una película. Necesita más argumentos, que deberán ser básicos, llenos de acción y cursis. Quiere la obra sobre Cook y resúmenes de *La selva muda* y *Rosas mustias*; 508 G. ha recibido los resúmenes de argumentos que solicitaba, junto con *El corazón ciego* y *Rosina es frágil*, que ha dado a un especialista que prepara argumentos para la venta; 508 G. está ansioso por ver *Antonio y Cleopatra* (¿una traducción de la obra de Shakespeare?).

Cartas de 1937: G. está en Orán para alejarse de la conmoción de la Guerra Civil; 513 G. quiere que M. escriba artículos para revistas americanas que le ha recomendado su amigo (y futuro profesor de español en América) Portnoff.

Cartas de 1946-1947: Desde Buenos Aires, G. pide una copia de *Sortilegio*, que espera ver representada; 518 G. está negociando para que M. traduzca obras al español ya que ella necesita dinero.

4. APÉNDICE II LA CUESTIÓN DE LA DEDICATORIA DE *JARDINES*

Ann Livermore, autora de *A Short History of Spanish Music* (New York: Vienna House, 1972), estaba al tanto del cambio de la dedicatoria en los nocturnos de Falla, aunque pensaba que Gregorio era la persona a quien la pieza había sido dedicada originalmente e ignoraba la razón por la que Falla efectuó el cambio. Su versión sobre el origen de los nocturnos no está necesariamente en contradicción con la de Lejárraga. Según Livermore, la hermana de Falla le comunicó a ella, en un ensayo de la pieza que el compositor dirigía, que los nocturnos de Rubén Darío de *Cantos de vida y esperanza* (que contienen un poema dedicado a Gregorio) le habían dado a su hermano la idea. Livermore encuentra interesantes paralelos entre la poesía y la música (Ver pp. 193-194).

María, como ya se ha dicho, afirma que su *Granada: guía emocional* fue la inspiración para la rapsodia. Su libro comienza con una detallada descripción de la autora de su ascenso a un hotel cerca de la Alhambra en una noche sin luna, rodeada de los sonidos de fuentes invisibles, la fragancia de las lilas en flor y misteriosos edificios y jardines en sombra. Hay pasajes líricos que bien pudieran haberle servido como acicate a un Falla poco inspirado, sugiriendo incluso los títulos de los tres movimientos. El primer movimiento se llama "En el Generalife", que es también el nombre (uno bastante obvio) de un capítulo de la guía, ilustrado con seis fotos de los jardines; el segundo movimiento, "Danza lejana", lo describe el musicólogo Justo Romero como una zambra gitana. Y este movimiento también puede haber sido tomado de una sección de la guía llamada "En el barrio gitano", que describe ágiles bailarines y remolinos de faldas en una auténtica zambra en el barrio gitano de la ciudad. La última sección de la pieza, "En los jardines de la Sierra de Córdoba", parece llevar al lector lejos de Granada, pero de hecho la guía de María contiene un capítulo llamado "Un día en Córdoba", en el que dos páginas (301-303) describen un viaje en carruaje a la fragante sierra cerca de Córdoba. Esta conexión parece, no obstante, bastante tenue.

La especulación sobre el origen de las ideas de Falla para esta pieza ha dado para una bibliografía especializada. Ortiz, 76, cree encontrarla en la obra de Albéniz; Romero, 66-67, aporta las más recientes teorías.

Livermore es la única historiadora de la música que parece estar al tanto de que Diaghilev le pidió a Falla que adaptara sus nocturnos a un ballet. Puesto que la autobiografía de María no se encuentra entre las fuentes de Livermore, concluyo que el propio Falla fue su informante en lo relativo a este proyecto (p. 193).

5. BIBLIOGRAFÍA

Esta bibliografía de obras consultadas omite las obras de Lejárraga con excepción de ediciones nuevas de importancia especial. Omite también grabaciones y los nombres de intérpretes y autores de anotaciones que se encuentran en las notas al pie de la página.

- ADKINS CHITI, Patricia. *Las mujeres en la música*. Alianza Editorial: Madrid: 1995. Appendix by María Luisa Ozaita, "Las compositoras españolas."
- ANÓNIMO. "Pantomima". *Enciclopedia universal XLI* (1920) 893-896. Madrid: Espasa-Calpe 1920.
- BROADBENT, R.J., *A History of Pantomime*. Reprint Benjamin Blom: New York, 1964.
- CHECA PUERTA, Julio Enrique, *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Fundación Universitaria Española: Madrid, 1998.
- COHEN, Aaron I., *International Encyclopedia of Women Composers*. Books & Music (USA), Inc. c. 1987.
- GALBIS LÓPEZ, Vicente, "Lleó Balbastre, Vicente." *Diccionario de Música Española e Hispánoamericana VI* (2000) 950-953.
- GOLDSBOROUGH SERRAT, Andrés, *Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid: Gráficas Cóndor 1965.
- GONZÁLEZ PEÑA, María Luz, "*Lejárraga García, María de la O.*" *DMEH VI* (2000) 853-4.
- GULLÓN, Ricardo, "Estudio preliminar," en *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*. Ediciones La Torre: San Juan 1961.
- HARPER, Nancy Lee, *Manuel de Falla: A bio-bibliography*. Greenwood Press: Westport and London 1999.
- IGLESIAS DE SOUZA, Luis, "Gregorio Martínez Sierra." *DMEH VII* (2000) 306.
- JONES, Joseph R., "Recreating eighteenth-century musical theater: the collaborations of the composer Enrique Granados (1867-1916) and the librettist Fernando Periquet y Zuaznábar (1873-1940)." *Dieciocho* 23.2 (2000) 183-212, and 24.1 (2001) 121-146.
- KRYNEN, Jean-Dominique, ed., *El corregidor y la molinera*. Chester Music: London 1996.
- LAZKANO, Ramón, ed., *Las golondrinas: Opera en tres actos*. ICCM: Madrid, 1999.
- LEABHARD, Thomas, *Modern and Post-Modern Mime*. St. Martin's Press: New York 1989.
- MADRID, Juan Carlos de la, *Cinematógrafo y varietés en Asturias (1896-1915)*. [S.l.]: Servicio de Publicaciones 1996?

- MANDER, Raymond and Joe RICHARDSON, *Pantomime: A Story in Pictures*. Taplinger Publishing Co.: New York 1973.
- MARCO, Tomás, *Historia de la música española VI: Siglo XXI*. Alianza Editorial: Madrid 1983.
- MARTÍNEZ SIERRA, María, *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*. Pre-Textos: Valencia, 2000. Ed. Alda Blanco.
- MARTÍNEZ SIERRA, María, *Una mujer por caminos de España*. Castalia: Madrid 1989. Ed. Alda Blanco.
- MONTERO ALONSO, J., *Usandizaga*. Espasa-Calpe: Madrid 1985.
- MORÁN, Alfredo, *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Alianza Editorial: Madrid 1997.
- MUÑOZ, María Luisa, *La música en Puerto Rico: Panorama histórico-cultural*. Troutman Press: Sharon CT 1966.
- OROZCO, Manuel, *Falla: Biografía ilustrada*. Ediciones Destino: Barcelona 1968.
- PALACIO, Domingo, "Calleja Gómez, Rafael." *DMEH*, II (1999) 935-938.
- PÉREZ RASILLA, Eduardo, ed., *Teatro escogido*. Asociación de directores de escena de España: Madrid 1996.
- RODRIGO, Antonina, *María Lejárraga: una mujer en la sombra*. Ediciones VOSA: Madrid 1994.
- ROMERO LÓPEZ, Justo, *Falla*. Ediciones Península: Barcelona, 1999
- SALAÛN, Serge, ed., *Teatro de ensueño. La intrusa*. Editorial Biblioteca Nueva: Madrid 1999.
- SUÁREZ PAJARES, Javier, ed., *Manuel de Falla: Música en los jardines de España*. Editorial Autor: Madrid 1997. ISBN 84-8048-224-9. CD-ROM.
- TURINA, Joaquín, *Enciclopedia abreviada de la música*. Reprint. Biblioteca Nueva: Madrid, 1996, 2000.
- UDAETA, Juan de, ed., *Margot: Comedia lírica en dos actos [...] libreto de Gregorio Martínez Sierra*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales: Madrid 2001.
- UNDERHILL, John Garrett., *The Cradle Song and Other Plays*. E. P. Dutton & Co.: New York 1922.
- VALLS GORINA, Manuel, *La música española después de Falla*. Revista de Occidente: Madrid 1962.

