

## Del teatro a la ópera: María Lejárraga y José María Usandizaga

Esther López Ojeda

UNED-Centro Asociado de La Rioja / España

[estherlopezo@yahoo.es](mailto:estherlopezo@yahoo.es)

**Resumen:** Este trabajo se centra en las relaciones que se establecen entre literatura y música atendiendo a una obra singular: *Saltimbanquis*, pieza modernista escrita por María Lejárraga en 1905. Solo tres años después, Santiago Rusiñol realizó una adaptación de la misma en catalán con el título *Aucells de pas*. Este material literario es el que recoge el músico José María Usandizaga para crear la zarzuela *Las golondrinas*, que posteriormente se convertirá en ópera. María Lejárraga trabajó tanto con Rusiñol como con Usandizaga en sus respectivas versiones. Proponemos en estas páginas un acercamiento a las obras atendiendo a las relaciones de intertextualidad, entre literatura y música, que se producen entre ellas.

**Palabras clave:** intertextualidad, literatura-música, María Lejárraga, José María Usandizaga, *Las golondrinas*.

**Abstract:** This work focuses on the relationships established between literature and music within a singular work: *Saltimbanquis*, a modernist play written by María Lejárraga in 1905. Only three years later, Santiago Rusiñol wrote an adaptation of it in Catalan entitled *Aucells de pas*. This is the literary material that was gathered by the musician José María Usandizaga to create the operetta *Las golondrinas*, which subsequently turn into opera. María Lejárraga worked both with Rusiñol as with Usandizaga on their respective versions. This article proposes an approach to these works according to the relations of intertextuality, between literature and music, that occur between them.

**Keywords:** intertextuality, literature-music, María Lejárraga, José María Usandizaga, *Las golondrinas*.

## Notas preliminares

La transferencia de rasgos entre las distintas manifestaciones artísticas es algo habitual en nuestra cultura, por lo que las relaciones entre música y literatura se insertan en un fenómeno mucho más amplio. El ejercicio comparativo nos descubre diferentes significados que enriquecen la interpretación de las obras. Nuestro objeto de estudio será la ópera *Las golondrinas*, versión ampliada de una zarzuela previa, con música de José María Usandizaga y con libreto de María Lejárraga, que recoge el material dramático de dos obras anteriores: *Saltimbanquis* (1905), de la propia María Lejárraga, y *Aucells de pas* (1908), adaptación libre de esta al catalán realizada por Santiago Rusiñol y la misma María Lejárraga. Ramón Usandizaga terminó la ópera *Las golondrinas* tras la muerte de su hermano José María (con un estilo diferenciado: la escritura más melódica corresponde a este y las partes de mayor complejidad polifónica, a Ramón Usandizaga). Nos proponemos analizar, por tanto, a una autora olvidada que comienza de nuevo a ver la luz a finales del s. XX (Blanco 2006; O'Connor 2003; Rodrigo 1992) y que arroja mucha luz sobre la cultura española de principios de dicho siglo<sup>11</sup>. Buscaremos las relaciones entre las tres versiones de la obra, especialmente entre el drama *Saltimbanquis* y la ópera *Las golondrinas*, descubriendo cuál es la respuesta musical al material literario previo.

### La obra de teatro: María Lejárraga y *Saltimbanquis*.

María Lejárraga es considerada una de las principales dramaturgas españolas del s. XX (Martínez Cachero 1995). El hecho de que publicara la mayor parte de su obra con los apellidos de su marido, Gregorio Martínez Sierra, ha abierto el debate sobre la autoría en los estudios literarios. Nosotros consideramos adecuado hablar de la firma G. Martínez Sierra, que refleja la colaboración de ambos, en la que se unió la pluma ágil de María (como escritora de obras teatrales, de libretos musicales, de libros de memorias, traductora, etc.) y la habilidad como director y gestor teatral de Gregorio. La colaboración en *Saltimbanquis* parece clara puesto que responde a la estética de principios del s. XX, modernista en un sentido amplio (aglutinando otros movimientos como el Simbolismo, Decadentismo, etc.), y que responde a la idea de crear una obra de arte completa, en la que colaboran diversos artistas para lograr un producto estéticamente bello. Así fue el resultado: *Saltimbanquis* pertenece al volumen *Teatro de Ensueño*, junto a otras tres piezas teatrales más, fruto de la colaboración de autores tan significativos como los

---

<sup>11</sup> Para Salaün es un teatro que ha caído en el olvido pero debe ser recuperado porque saca a la luz un período decisivo de la historia cultural española, en el momento en que se incorporaban los elementos modernos europeos. Afirma que el período de "1893-1905 abre indiscutibles ventanas sobre todos los dominios, los mecanismos intelectuales, formales, estéticos y verbales del siglo XX" (Salaün 1999: 14).

poetas Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío, el pintor y escritor Santiago Rusiñol y, por supuesto, Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga.

La importancia de la obra no es el argumento<sup>12</sup>, sino el hecho de que entronca con las ideas de renovación estética de principios del s. XX, con una intención manifiesta de difundir en las letras españolas la corriente modernista en boga en Europa (Romero López 1998). Y así se reconoció en su momento: "... demasiado moderno, demasiado fuera de las normas corrientes" fue la respuesta de los empresarios teatrales ante la idea de la puesta en escena de *Satimbanquis* (Martínez Sierra 2000).

Y esto es lo que se recoge en *Saltimbanquis* y lo que da riqueza a la trama: la historia de una compañía de titiriteros, que forman una gran familia, y recorren los pueblos representando sus espectáculos. Los tres actores principales forman un triángulo amoroso. Puck es el amante celoso de Cecilia, la muchacha que abandona el carromato buscando el triunfo y una vida mejor. Cuando Cecilia desaparece, se reconoce el talento de Lina, que había estado enamorada en secreto de Puck y cuyo amor comienza a ser patente. La vida de los titiriteros mejora y se instalan en un teatro-circo, donde aparece de nuevo Cecilia y desestabiliza las relaciones entre los personajes. Puck, reavivada su pasión por ella, al verse despedido la estrangula. En el momento en que cuenta lo sucedido a Lina, la muchacha le declara su amor incondicional.

Esta es la trama en la que se pone en práctica la concepción teatral de María Lejárraga:

Así el teatro: su gran influencia consiste en perfeccionar, elevar y aclarar el entendimiento del espectador por medio de emociones y sensaciones bien graduadas y sobre todo por la contemplación inconsciente de una forma peculiar de belleza. [...] El teatro no debe nunca predicar, sino sugerir (Aguilera Sastre 2010: 8).

### **José María Usandizaga.**

Dejamos ya estrenada la obra *Saltimbanquis* y nos detenemos en José María Usandizaga, el compositor que propició el paso de la obra de teatro a ópera. La importancia del compositor, formado en París en la Schola Cantorum donde estuvo en contacto con músicos como Vincent D'Indy, Isaac Albéniz o Gabriel Grovlez, fue que con 19 años compone con "una gran garra dramática, intimismo lírico, gran contenido vasco y cierto tinte melancólico, todo ello contrapuesto al academicismo de su etapa parisina" (González Peña 2009: 242). Comenzó a ser reconocido y admirado y en 1912 conoce a

---

<sup>12</sup> La propia autora señala: "el conflicto era meramente pasional, los sentimientos primarios, los resortes -violencia y sentimentalismo- elementales, la acción clara y directa, el final trágico y sin posible remedio humano". Y señala que el argumento estaba "concebido y compuesto dentro de los moldes del drama corriente y moliente de la época en que se escribió", (Martínez Sierra 2000: 81). Y esta es la característica especial de la obra, despertar por encima de lo contado el impacto que produce, una lectura lírica, que propicie la ensoñación, que proviene de las influencias ejercidas por el Simbolismo, por Maeterlinck, Wagner y por tantos otros que configuraron la concepción artística del momento y que convirtieron estas obras en modernas.

los Martínez Sierra después de la representación de una de sus obras más reconocidas, *Canción de cuna*. Ese mismo día hizo oír al matrimonio algunos fragmentos musicales compuestos para *Las golondrinas*, y comenzó la colaboración para concluir la obra (Martínez Sierra 2000). La relación entre Usandizaga y los Martínez Sierra no fue solo profesional sino también personal.

Para María, en París, Usandizaga se dejó prender “en el hechizo sensual, colorista, brillante, saltante y palpitante de Mussorgsky, de Rimsky-Korsakov. Y la música del vasco Usandizaga fue en España el exponente máximo de la sensualidad asiática” (Martínez Sierra 2000: 165).

*Las golondrinas*, con una rica orquestación y percusión, se estrenó en 1914 con un éxito notable que “llevó a que se considerase a Usandizaga un superdotado en el mundo de la música y se le viese como la gran esperanza de la lírica española” (González Peña 2009: 242-243). Los elogios se multiplican en la prensa del momento<sup>13</sup>. El tema bohemio, la vida de los titiriteros, los payasos, los celos... que cautivan a Usandizaga, a pesar de su éxito no son novedosos, pues tienen un antecedente musical inmediato en la ópera *Pagliacci* de Leoncavallo (1892)<sup>14</sup>. Aun así, el éxito fue notable.

### **De *Saltimbanquis* a *Las golondrinas*.**

Las pinceladas anteriores justifican la importancia de las obras que estamos tratando y sientan las bases del análisis intertextual que vamos a realizar. La propia María Lejárraga indica los cambios producidos en el paso de *Saltimbanquis* a *Las golondrinas*:

Al combinar la obra lírico-dramática, la poesía convertida en 'romanza' pasa de los labios del poeta [Juan Ramón Jiménez como personaje] que en el libro original los recita para ensalzar a Lina, [...] a los de Lina misma, y sirven para consolar a Puck, el payaso autor de pantomimas, de la amargura de las viejas memorias; era, pues, necesario escribirlos de nuevo. [...] me vi precisada a encargarme de la transformación; tarea enojosa, casi desesperante, puesto que la música estaba ya compuesta, y había que versificar, conservando incólumes acentos y cesuras, un nuevo texto que expresase dentro del mismo molde ideas completamente distintas del primitivo y que conservasen el mismo aroma poético que, después de todo, es el que había inspirado al músico (Martínez Sierra 2000: 166-167).

De la cita de María, a la que debemos añadir la información de que Cipriano Rivas Cherif

<sup>13</sup> Han sido recogidos por J. Montero Alonso, *Usandizaga*, 1985.

<sup>14</sup> Ya se ha señalado en otros lugares la relación entre los rasgos veristas de Puck, con sentimientos descontrolados, al cantar “Se reía” en el tercer acto con “Ridi, pagliaccio” de Ruggiero Leoncavallo. Cascudo (2014:1) recoge también otras referencias musicales que se ocupan de los mismos temas: *L'Alegria que passa* (1899), con música de Enric Morera y texto de Santiago Rusiñol; *Bohemios* (1904), con música de Amadeo Vives inspirada en *Scènes de la vie de bohème* de Henry Murger, que también inspiró a Puccini y Leoncavallo, etc. Remitimos a su estudio.

fue su ayuda para la versificación de los cantables, queremos resaltar la idea de reformular el material literario sin cambiar la sugerencia y la ensoñación de *Saltimbanquis*. Por ello, *Aucells de pas* queda marginada en el estudio comparativo de las obras. Como ha demostrado Cascudo (2014) los elementos de ensueño y de sutileza psicológica de los personajes de *Saltimbanquis*, que proporciona la tradición simbolista y decadentista, se pierden en *Aucells de pas* transformados en elementos realistas y en acción dramática y se recuperan en *Las golondrinas*. Por ello, la obra de Rusiñol, con diferente caracterización de los personajes, transforma el teatro de ensueño en teatro naturalista. Aun siendo la obra intermedia, se convierte en la más diferente.

*Las golondrinas* nos ofrece una gran riqueza melódica, con temas propios para los personajes que conforman el triángulo amoroso y para ciertas situaciones y sentimientos (la alegría del circo, la alegría de Lina, el distanciamiento de Cecilia, etc.) plasmando de esta forma los pilares sobre los que se asienta la estructura de *Saltimbanquis*<sup>15</sup>. La obra comienza con un Preludio armónicamente muy rico (en torno a MI), que simboliza la alegría del circo y aparece en otras ocasiones para evocarla. La vida en la carreta de los comediantes, que será el detonante para la separación de Puck y Cecilia y para el desenlace de la obra, se condensa en la bella melodía *Caminar, caminar* de Puck. Lina y Cecilia, unidas por Puck en la trama, están unidas musicalmente por un mismo motivo melódico de tercera ascendente y descendente, en modo mayor o menor según la situación dramática y el contexto armónico.

Ejemplo especial en el que la partitura intenta plasmar los entresijos literarios es el dúo de Cecilia y Puck. Sus sentimientos son opuestos y el ritmo musical en el que se expresan también lo es: vals en Puck (*La luz, al morir, habla de amor*) y habanera en Cecilia (*Fuego de paja en el viento*). Contraposición de ritmos que también muestran Cecilia y Lina aunque coincidan hablando de amor: habanera en Cecilia y copla lírica en Lina, con guiños a otras óperas lo que conforma una nueva relación intertextual (Cascudo 2014).

Uno de los elementos modernistas de *Saltimbanquis* es la actuación de Lina en el segundo acto, lo que en la partitura será la Pantomima. Significa la madurez del personaje, el momento de estabilidad de los titiriteros y el principio del desenlace de la acción porque durante la representación Cecilia vuelve y la trama se precipita. La ensoñación modernista caracteriza a Lina y Puck como Colombina y Pierrot, en un juego de máscaras que introduce el teatro dentro del teatro para confundir, en el fondo, los límites de la vida real y la ficción. Usandizaga fue sensible a este momento culmen de la

---

<sup>15</sup> Seguimos para el análisis musical la partitura editada por Ramón Lazcano y el análisis musical de Enrique Igoa.

obra y compuso para la Pantomima una de las “cumbres sinfónicas del teatro lírico español” (Igoa Mateos 1997: 26). Concentra en ella diferentes motivos, como los siguientes, que rememoran a los personajes y a las relaciones entre ellos. En la orquesta contrastan las cuerdas graves con una melodía lírica. Puck cantará su amor a Lina con el tema *Colombina, Colombina*, que será anunciado antes por la orquesta. También se recogen los acordes de la frase musical que sirvió para la ruptura entre Puck y Cecilia. Por encima de la ruptura de la pareja triunfa Lina, a la que se relaciona con la fuga y un coro triunfal que celebra su éxito y con el agradecimiento al público de la propia muchacha. Un bello ejemplo en el que la música representa de modo magistral la acción dramática propuesta en *Saltilbanquis*. Los ejemplos son más numerosos. Sin embargo, su análisis sobrepasa los límites de este estudio.

### **Discusión**

Los elementos analizados son un claro ejemplo de que la estética modernista ofrece una perspectiva novedosa y renovadora, a pesar de que el punto de partida es un texto literario en el que se ha calculado perfectamente su disposición en actos (tres, número clásico) y escenas (con alternancia exacta entre escenas dramáticas, de transición y reflexivas). En estas páginas hemos intentado sacar a la luz la importancia de *Saltilbanquis*, olvidada por la crítica, y esbozar unas líneas comparativas con su versión musical que, sin duda, enriquece la interpretación de la misma. A partir de aquí, las posibilidades quedan abiertas. Se podría rastrear, por ejemplo, la influencia de Wagner, la idea de “arte total” para crear la ilusión teatral y operística a través de todos los elementos que conforman las obras. Otra línea de investigación abierta es la influencia que la música tuvo en la creación del texto literario, a través de la dicción con sílabas medidas, de la música de Gounod a la que se hace referencia, uso de silencios y pausas, etc. En este sentido estamos ante una influencia circular: la música influye en el texto literario que después inspirará la zarzuela y la ópera. Otro campo de análisis son los elementos musicales que se alejan de la obra literaria: una de las críticas contemporáneas a la obra señaló que algunos números solo tienen una función espectacular, como el coro del Acto I, para arrancar el aplauso (Salvador 1914). Y en esta misma línea también está abierto el campo que se refiere a la recepción de las obras y al análisis de estereotipos del momento. Las posibilidades del análisis intertextual son muy amplias.

Todo ello nos demuestra que las relaciones intertextuales enriquecen el conocimiento y la interpretación de las obras, aunando conocimientos de diferentes disciplinas que

tradicionalmente han estado aislados.

## Referencias

- Aguilera Sastre, Juan (2010) "Misión y futuro del teatro: dos conferencias (1946) de María Martínez Sierra". *Estreno: Cuadernos de teatro español contemporáneo*. 1: 5-16.
- Blanco, Alda (2006) "María Martínez Sierra: hacia una lectura de su obra y vida". *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*. CLXXXII(719): 337-345.
- Cascudo, Teresa (2014) "Del ensueño a la realidad y de vuelta al ensueño: un estudio comparativo de *Saltimbanquis*, *Aucells de pas* y *Las golondrinas*" en Cascudo, Teresa y Palacios, María (eds) *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*. Logroño: UR/IER. (139-159)
- González Peña, M<sup>a</sup> Luz (2009) *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*. Logroño: IER.
- Gual, Adriá (2001) *Nocturno y Silencio*. Batlle i Jordá, Caries (eds). Madrid: ADE.
- Igoa Mateos, Enrique (1997) "Las Golondrinas de J. M. Usandizaga. Análisis musical". *Música y Educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 10(30): 19-30.
- Jones, Joseph R., (2004): "María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974). Libretista y Letrista". *Berceo*, 147: 55-95.
- Martínez Cachero y José María (coord.) (1995) *Diccionario de escritores célebres*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Martínez Sierra, Gregorio (1999) *Teatro de Ensueño. La Intrusa (de Maurice Maeterlinck)*. Salaün, Serge (ed). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Martínez Sierra, María (2000) *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Valencia: Pre-textos.
- O'Connor, Patricia W. (2003) *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*. Zaragoza: IER.
- Rodrigo, Antonina (1992) *María Lejárraga, una mujer en la sombra*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Romero López, Dolores (1998) *Una relectura del "fin de siglo" en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*. Bern: Peter Lang.
- Salvador, Miguel (1914) "El drama lírico *Las golondrinas*. Unas cuantas notas críticas". *Revista Musical Hispano-Americana*, Febrero: 3-6.
- Usandizaga, José María y Ramón (1999) *Las golondrinas. Ópera en tres actos*. Lazcano, Ramón (ed). Oviedo: Música Hispana, ICCM.