

Centro de Estudios de Postgrado
Máster en Investigación y Educación
Estética: Artes, Música y Diseño



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Centro de Estudios de Postgrado

Trabajo Fin de Máster

**REFLEXIONES Y
REFRACCIONES DE UNA
ÓPERA BARROCA
ESPAÑOLA:**

**La Guerra de los Gigantes de Sebastián
Durón (1660-1716)**

Alumno/a: Moreno Soria, Manuel Darío.

Tutor/a: D. Jose Luis Anta Félez
Dpto: Antropología, Geografía e Historia

Julio, 2019

MEMORIA DEL TFM.

REFLEXIONES Y REFRACCIONES DE UNA ÓPERA BARROCA ESPAÑOLA:
La Guerra de los Gigantes de Sebastián Durón (1660-1716)

Resumen del proyecto.

Este trabajo consta de un texto reflexivo y crítico de la obra: Ópera escénica deducida de la Guerra de los Gigantes (1701), compuesta por Sebastián Durón (1660-1716) y con libreto de autor anónimo, que se presenta, a modo de programa de mano, junto a una grabación discográfica que contiene su interpretación musical en formato CD.

Este disco ha sido realizado en coproducción por la Orquesta Barroca de Granada y el grupo Íliber Ensemble, para el sello discográfico IBS Classical en el verano de 2018 y publicado al mercado en junio de 2019. Toda la fase de postproducción hasta su reciente finalización, ha coincidido con la realización de este máster; y muchas de las decisiones tomadas en este proceso, han sido determinadas por los contenidos asimilados en las diferentes asignaturas del curso.

La elección de esta obra como temática del TFM que aquí se presenta, vino dada porque la grabación que lo acompaña, donde está toda su interpretación, finalizó dos meses antes del inicio de este máster (agosto 2018) y la fase de post-producción comenzó en su ecuador (febrero 2019). De este modo, hablar de una obra innovadora y única en su tiempo como es *La Guerra de los Gigantes*, desde su conocimiento y desde una experiencia personal interpretativa reciente, que podía relacionar con los aprendizajes teóricos adquiridos en estos estudios de postgrado, fueron algunas de las razones que motivaron hablar de esta “rareza” musical de nuestro patrimonio musical, de altísima calidad compositiva.

He tratado también de transmitir, a través de este texto, una vivencia estética como director musical de este CD. También, por el hecho en sí de establecer relaciones entre los sistemas de poder de los que habla *La Guerra de los Gigantes*” y lo que ha supuesto la propia elaboración de este proyecto discográfico y un TFM en forma de programa de mano. Otro aspecto fundamental para realizar esta investigación en el arte desde la crítica, fue la inspiración que me produjeron las clases de Jose Luis Anta, en cuanto a la posibilidad de acercarme a una obra musical empleando ópticas de pensamiento diferentes a las experimentadas hasta ese momento.

Desarrollo.

Al comienzo de este trabajo de investigación, la primera pregunta que me planteé y mi tutor me advirtió desde un principio que sería uno de los aspectos más complicados, fue decidir desde qué perspectiva quería hablar; donde me iba a situar. En la primera tutoría que tuve con Jose Luis Anta, me insistió en que tendría que hacerlo desde fuera y no desde una visión puramente musicológica y músico-interpretativa, es decir - desde una zona de confort - sino desde una visión alejada de la forma en la que, hasta ese momento, me había estado relacionando con la partitura. A pesar de ello, tendría que contextualizarla, junto con su autor y destacar los aspectos que hacen de ella una novedad y una obra de arte. Empezaba a entender, después de un largo proceso reflexivo, que tenía que comenzar a hacerme nuevas preguntas; muchas de ellas ya me las había formulado desde mi primer contacto con esta obra de Durón, pero otras estaban por llegar.

Poco después, mi tutor me recomienda la lectura del libro que, de forma más determinante, me influye y me inspira para conseguir un enfoque creativo de mi trabajo. Se trata del libro - *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle* - de Douglas R. Hofstadter (1979), cuya lectura me atrapa desde el primer momento. Para situar el marco histórico en el que se origina *La Guerra de los Gigantes* y desvelar los conceptos que encierra, me he basado en todo momento en las investigaciones del musicólogo Raúl Ángulo Díaz, miembro fundador de la Asociación *Ars Hispana*, explicadas en el capítulo 12 de su libro *La música escénica de Sebastián Durón* (2016) y en las notas críticas de la edición de la partitura que realizó junto a Antoni Pons Seguí en 2017 y

que sirvieron como referencia para su interpretación, grabada en el CD que acompaña a este trabajo. El propio Ángulo realizó los textos biográficos del autor, que aparecen en el booklet comercial de esta producción.

No fue hasta la tercera tutoría, hasta que no surgió la idea del prisma como juego metafórico. Durante ese tiempo estaba viviendo de cerca el deterioro mental acelerado que la enfermedad de Alzheimer estaba provocando en mi padre y leía muchos artículos sobre los avances en investigación neuronal que se estaban desarrollando en este momento. De esta forma di con un vídeo en el que un experto en el grupo Pink Floyd, hablaba del significado de la portada del disco conceptual *The Dark Side of the Moon*, lanzado el 1 de marzo de 1973 en USA, en el que relaciona el prisma y la descomposición de la luz, con la enfermedad mental que aquejaba al ex componente y miembro fundador del grupo; Syd Barrett.

Partiendo de las teorías de la luz que nos plantea la física, primero con Newton y posteriormente con Maxwell, en las que se habla de la luz como vibraciones electromagnéticas que los objetos producen o reflejan, llegué a la conclusión de que una obra artística era como un haz de luz, en el sentido de que contiene todas realidades posibles y produce reflejos en forma de preguntas, del mismo modo que la luz blanca contiene todos los colores.

En las siguientes semanas pensé en utilizar los colores que refracta un prisma, como una alegoría que me ayudase a hablar de la partitura musical y su interpretación. Para ello comencé a buscar fuentes que hablasen del color y de sus manifestaciones en el arte a través de la psicología y la filosofía. Fue entonces cuando encontré la tesis doctoral de Mercedes García Navas (Madrid 2016) donde relaciona los pensamientos sobre la teoría de colores de Goethe y las teorías sobre la psicología del color de Eva Heller, explicados en el capítulo 3.1 *Introducción a la Psicología del Color*. También me resultaron muy interesantes las reflexiones recogidas en la tesis doctoral de María Luisa López Sardá (2011) para establecer un modelo que da color a las notas y a las armonías relacionándolo con el sistema de proporciones pitagóricas (Fernández de Larrino, 2011). La idea que quería incorporar a los colores eran los conceptos de percepción y emoción porque quería relacionarlos con la teoría de Johann Mattheson acerca de los afectos, una teoría muy tenida en cuenta por los compositores del siglo XVIII para elegir las tonalidades de sus obras musicales y hacer un juego de colores por funciones tonales (Enric Herrera, 1990).

Continué usando este sistema metafórico aplicado a los centros tonales de la partitura y a partir de aquí, hago un juego de relaciones y reflexiones que me ayudan a hablar de todas las cuestiones que la obra me plantea, a nivel conceptual, argumental, dramático, de sus personajes, de los instrumentos, de las armonías y sus texturas. Los resultados que arroja este sistema me permiten dibujar los colores de la forma de onda de la partitura, obtenida después de unir todos los tracks de la grabación en uno solo, utilizando para ello del software de producción musical Logic Pro.

En la cuarta tutoría, el sistema ya estaba ideado y parcialmente escrito, pero faltaba por dilucidar cómo presentar este trabajo fin de máster. Cual iba a ser el formato elegido. Ya sabíamos que este trabajo iba a ser un texto, pero fue en este momento cuando mi tutor me plantea hacer una suerte de programa de mano que acompañará al CD, a modo de guía de escucha. Estaba claro que leer este texto crítico sin escuchar la interpretación musical grabada en el CD, restaba mucho sentido a su comprensión global. Por ello, determinamos que era fundamental escuchar primero para leer después y esta forma de presentación podía incitar a hacerlo. En el mes de junio, ya teníamos terminado el máster de la grabación tras su edición, mezcla y masterización, realizadas entre los meses de febrero y mayo de 2019, aunque aún faltaba por hacer el diseño de portada del disco, así como del digipack y booklet. Hablaré más adelante del proceso de grabación y postproducción de este CD.

Finalmente, concluyo que *La Guerra de los Gigantes* contiene metáforas que se pueden trasladar a nuestra época, en cuanto a cómo funcionan los sistemas de poder en todos los ámbitos de la sociedad y de la vida. Una obra en la que me he visto reflejado en muchos momentos del proceso creativo de este trabajo y este proyecto discográfico. También señalo las posibilidades didácticas que se pueden extraer, tanto de la puesta en escena de una ópera en un centro educativo (arte colaborativo, multidisciplinar y transversal), como desde un estudio basado en el pensamiento reflexivo-crítico para llegar a una interpretación consciente.

Este proceso de investigación en el arte se ha ido desarrollando a lo largo de 5 tutorías con el profesor D. Jose Luis Anta. desde los meses de marzo a junio. Comencé a escribir el Trabajo Fin de Máster en la segunda semana de abril y se ha prolongado hasta tercera semana de junio de este año 2019. La versión definitiva, tras ser re-escrita dos veces, empecé a redactarla la primera semana de junio, una vez terminados los trabajos del resto de asignaturas, hasta llegar a esta versión final. Previamente, esta última ha sufrido 7 revisiones hasta su presentación.

Ficha técnica del programa de mano

La portada y contraportada del programa de mano que contiene este texto crítico, así como la figura que aparece en la página central (pág.16), representan, a nivel gráfico, tres triángulos que están basados a su vez en la portada del CD, como iconografías artísticas del poder, de lo divino, de la política; ejes conceptuales de *La Guerra de los Gigantes*.

La contraportada, concretamente, expresa la descomposición que realiza el prisma dentro de un sistema neuronal. Representa la demencia; la enfermedad mental. La descomposición del prisma, basada en la portada del álbum *The Dark Side of the Moon*, aparece en la página 3 de este TFM y la imagen, libre de derechos, ha sido extraída a través de Google Imágenes, del mismo modo que la fotografía del cuadro basado en la gigantomáquia que aparece en la página 5. También las fotos de la página 8, donde he realizado una suerte de representación de como la obra se descompone por el prisma. De igual manera sucede con las fotografías de la página 27, donde aparecen representadas la gigantomáquia y el prisma.

La lámina multicolor de la página 14 la hice en un estado reflexivo en el que veía la obra de colores y quise representarla a través de un dibujo. Para su realización usé Pages junto a un Apple Pencil.

Las fotografías de la página 17 están publicadas en la web en facebook de la Orquesta Barroca de Granada y del grupo Íliber Ensemble y son de la primera representación que realizaron de *La Guerra de los Gigantes* en octubre de 2017 dentro de la programación del Auditorio Manuel de Falla, en versión escénica.

Las imágenes finales de este trabajo fueron realizadas por los fotógrafos Antonio Jimenez Trujillo y Gustavo Bernal, también realizador audiovisual del proyecto discográfico, durante las sesiones de grabación.

El código QR que aparece en la página 6 nos lleva a los textos del libreto de la ópera y han sido alojados en la página web de IBS-Classical.

Para el formato de programa de mano, los textos y las fotografías se han maquetado usando el software nativo de Apple; el programa editor de textos Pages, tomando como plantilla un formato de libreto parecido a los programas de mano de algunas salas de conciertos.

Se ha utilizado un papel mate de calidad fotográfica para su encuadernación. La fuente tipográfica (arial) y las imágenes que aparecen en el texto, se han resaltado en brillo. La edición del programa de mano se ha realizado en la imprenta Copy Planet de Granada.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

-Angulo Díaz, Raúl y Pons Seguí, Toni (2017). *Ópera escénica deducida de la Guerra de los Gigantes*. Madrid: Asociación Ars Hispana.

-Ángulo Díaz, Raúl (2016). *La música escénica de Sebastián Durón*. Madrid: Codalario.

-Fernández de Larrino, Rafael (2011). *La sombra de Pitágoras. Armonía, Composición, Ciencia y Religión en la música medieval*. Dossier publicado en 2011 en el blog: <https://bustena.wordpress.com/2013/09/16/la-sombra-de-pitagoras-armonia-composicion-ciencia-y-religion-en-la-musica-medieval/>

-García Navas, Mercedes (2016). *El color como recurso expresivo: Análisis de las series de televisión Mad Men y Breaking Bad*, Madrid: UCN (Tesis doctoral).

-Goethe, J. W. (1810). *Zür Farbenlehre*. Frankfurt.

-Heller, Eva (2008). *Psicología del Color*. Barcelona: Gustavo Gilli.

-Herrera, Enric (1990). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. I y II*. Barcelona: Antoni Bosch.

-Hofstadter, Douglas R. (1979). *Gödel, Escher, Bach: Un eterno y grácil bucle*. Barcelona: Tusquets.

-López Sardá, María Luisa (2011). *Acordes Arquitectónicos. Otra geometría de la proporción y la armonía en la arquitectura*. Madrid: Universidad Alfonso X el Sabio. (Tesis doctoral).

-Mattheson, Johann (1713). *Das Neu-Eröffnete Orchestre* - Schiller, Mus.th. 2231. Hamburgo.

El CD

La grabación de *La Guerra de los Gigantes*, nace de la necesidad de poner en valor una obra olvidada de nuestro patrimonio musical, tras una primera puesta en escena en la temporada 2017/18 del Auditorio Manuel de Falla de Granada a cargo de los dos grupos que emprenden este proyecto. Además, pretendíamos seguir las últimas investigaciones que los musicólogos Raúl Ángulo Díaz y Antoni Pons Seguí estaban publicando en ese momento, sobre esta obra y en general sobre toda la música escénica de Sebastián Durón y de las que no había constancia sonora, a excepción de un CD publicado en 2013 por el grupo A Corte Musical bajo la dirección de Rogério Gonçalves. Esta grabación en concreto, utilizaba la edición crítica de Martín Moreno y sigue unos caminos interpretativos muy diferentes. Las tesis de Martín Moreno (2007) generan una controversia en el mundo de la musicología que es ampliamente explicada por Raúl Ángulo en sus libros sobre la música escénica de Durón y que son objeto de otro trabajo.

Las sesiones de recording se realizaron los días 30, 31 de julio y 1 de agosto de 2018 en el Auditorio Manuel de Falla de Granada. Siguiendo un riguroso planning de trabajo, a nivel artístico y musical, fue co-producida por dos agrupaciones musicales: la Orquesta Barroca de Granada y el grupo Iliber Ensemble, bajo la dirección artística de Darío Tamayo y la dirección musical del autor de este trabajo.

La producción discográfica fue llevada a cabo por Francisco Moya Castro, director artístico de IBS-Classical y se ha financiado, en parte, con la ayuda de una subvención de la Comunidad de Madrid, solicitada bajo convocatoria pública en julio de 2018.

El proceso de post-producción del disco comenzó una vez recibida la ayuda en febrero de 2019 y se ha prolongado hasta pocos días antes de la presentación de este TFM. Casi podría decir que la realización de este proyecto discográfico han coincidido en el tiempo y casi con idéntica duración, con el máster AMUDI. Ficha artística y técnica del CD:

FICHA ARTÍSTICA / ARTISTIC STAFF

Marta Infante	Palante
Eva Juárez	Júpiter
Aurora Peña	Minerva
Solomía Antonyak	Hércules
Pilar Alva	La Fama
Soledad Cardoso	El Tiempo
Laura Sabatel	La Inmortalidad
Olalla Alemán	El Silencio
Luis David Barrios	Tenor

ORQUESTA BARROCA DE GRANADA & ÍLIBER ENSEMBLE

[on period instruments]

Lorea Aranzasti | Violin 1st (concertmaster)
Marina García Magdaleno | Violin 2nd
Vicente Alcaide | Natural trumpet
Candela Gómez Bonet | Violoncello
Javier Utrabo | Double bass
Luis Vives | Percussion
Aníbal Soriano | Baroque guitar & theorbo
Darío Tamayo | Harpsichord II & positive organ

Darío Tamayo | Artistic Director
Darío Moreno | Harpsichord & Conductor

FICHA TÉCNICA / TECHNICAL STAFF

Transcripción y edición crítica de la obra |
Asesoramiento musicológico
Transcription and critical edition of the work |
Musicological advice

Raúl Ángulo & Antoni Pons
(Asociación Ars Hispana)

Traducciones / *Translations*
Maria Bayley & Darío Tamayo

Afinación claves / *Harpsichords tuning*
José María Leonés

Afinación órgano positivo / *Positive organ tuning*
Francisco Alonso

Proveedor órgano positivo / *Supplier of the positive organ*
Gregorio García Ruiz (Iluni Música)

Transporte de instrumentos / *Transport company*
Pianos Granada

Diseño de la portada / *Cover design*
Beatriz Moreno (beasoria@gmail.com)

Fotografía / *Photography*
Antonio Jiménez Trujillo & Krasimir Dechev

Realización audiovisual / *Audiovisual production*
Gustavo Bernal (Atelier Digital)

Imagen de la contraportada del CD:

SEBASTIÁN DURÓN (1660-1716) LA GUERRA DE LOS GIGANTES

INTRODUCCIÓN

1. Cítaras Dulces
2. Si numen y voz
3. Aunque más vuele
4. Quien primero que la Fama
5. Tiempo, Eternidad y Fama

ÓPERA ESCÉNICA

ESCENA 1

6. Disformes hijos del cielo
7. Yo, racionales monstruos

ESCENA 2

8. Águila impaciente
9. Y ya que varado el vuelo
10. Que si yo de las ciencias
11. En el cóncavo profundo
12. Ya en mi oído
13. Bucentoro de plumas

ESCENA 3

14. Animoso denuedo
15. Quien eres, divina
16. Sacrilego impulso
17. Ahora, sí, sí

ESCENA 4

18. Osados escuadrones
19. Más, qué es esto
20. Y pues ya es ocasión
21. Más, ay cielos
22. Ya emprendiendo cobardes

ESCENA 5

23. Dónde, cielo divino
24. Ay, que el golpe del ceño cruel

ESCENA 6

25. Ah de la tierra
26. Suenen, y al dulce hechizo
27. Cómo hoy no ha de ser trofeo
28. Suenen, suenen confusas

Marta Infante	Palante
Eva Juárez	Júpiter
Aurora Peña	Minerva
Solomía Antonyak	Hércules
Pilar Alva	La Fama
Soledad Cardoso	El Tiempo
Laura Sabatel	La Inmortalidad
Olalla Alemán	El Silencio
Luis David Barrios	Tenor

ORQUESTA BARROCA DE GRANADA & ÍLIBER ENSEMBLE

Darío Tamayo | Artistic Director
Darío Moreno | Harpsichord & Conductor



La imagen gráfica de la portada fue diseñada por Beatriz Moreno. Para ello, conversamos en diferentes sesiones acerca de reflejar, de alguna manera, la representación de un sistema de poder. La idea era intentar relacionarlo todo a través de símbolos comunes, tanto en el disco, como del TFM.

Cuando me envió la primera prueba y comprobé que había pensado en triángulos como iconografías en dos dimensiones de los prismas, continuamos trabajando esa idea hasta llegar a la portada final, enlazando perfectamente con el sistema metafórico de este trabajo.

Su diseño se realizó durante la segunda quincena de mayo de este año.

El equipo de audio utilizado para esta grabación, fue:

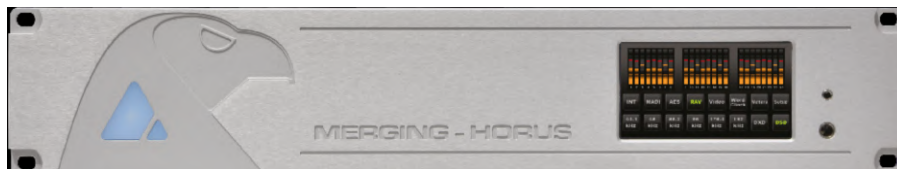
-28 Micrófonos de condensador de las marcas: Schoeps y Neumann.



-Software de producción musical a 128 bits: Sistema Pyramix



-Conversores analógico-digitales: Sistema Horus



DESARROLLO DE POST-PRODUCCIÓN:

- Edición: 4 sesiones (febrero - mayo, 2019)
- Mastering: 2 sesiones (mayo- junio, 2019)
- Diseño de portada: (mayo 2019)

COSTE DEL CD:

- Grabación: 7.200€ (recording, editing & mastering)
- Ensayos y gastos producción: 13.000€
- Proveedores: 7.200€

Total : 27.400€

FINANCIACIÓN

- Subvención de la comunidad de Madrid: 7.200€
- Crowdfunding: 1.000€
- Costes cubiertos con conciertos: 15.200€
- Crédito personal BBVA: 4.000€

Música utilizada para la defensa de este trabajo

He realizado una selección breve de algunos tracks del disco y los he acortado con el programa de producción musical Logic-Pro. Posteriormente los he subido a Soundcloud y he generado los diferentes códigos QR a través de una aplicación web gratuita. Podemos escucharlos aquí:

AUDIO 1: *Yntroducción* - Cítaras dulces (Primeros compases). Sólo de timbal y primeros compases de la obra. Ejemplo de compases añadidos.



AUDIO 2: Comienzo de la ópera escénica. *Disformes hijos del cielo*. Escena primera hasta la primera copla. Ejemplo de hemiolias.



AUDIO 3: Escena Segunda. *Ya en mi oído - seguidillas* partidas. Ejemplo de influencia popular en el ritmo.



AUDIO 4: Escena quinta. *Ay, que el golpe del ceño cruel*. Ejemplo de las notas repetidas en violines, como simbología de la muerte. La agonía de Palante.



AUDIO 5: Escena sexta. *Suenen y al dulce hechizo* (2ª copla). Ejemplo de transmutación de Júpiter.



AUDIO 6. Escena sexta. *Suenen, suenen confusas*. Coro final de dioses. Ejemplo de celebración y júbilo tras la victoria.



Para ver y escuchar

VÍDEO PROMO DEL CD. *Cítaras dulces* (extracto)

Fuente: VIMEO.

Realizado por Gustavo Bernal siguiendo el diseño de los triángulos que dan unidad conceptual a todo el proyecto.



Granada, 28 de julio de 2019

MANUEL DARIO MORENO SORIA



DARÍO MORENO

Reflexiones y refracciones de una
ópera barroca española.

LA GUERRA DE LOS GIGANTES

Sebastián Durón (1660-1716)

Sebastián Durón (1660-1716)

...Dedicado a mi padre, cuyos recuerdos
quedaron descompuestos durante el proceso de elaboración de este trabajo



INTRODUCCIÓN

...Los artistas mienten para decir la verdad.
Los políticos mienten para ocultarla.

V for Vendetta.
(dirigida por James McTeigue, sobre una novela gráfica de Alan Moore & David Lloyd)

Este trabajo está dedicado a la obra artística “*Ópera escénica deducida de La Guerra de los Gigantes*”, estrenada en 1701 con motivo del anuncio de la boda real entre Felipe V y María Luisa de Saboya y patrocinada por José Francisco Sarmiento de Sotomayor y Velasco (1681-1725), V Conde de Salvatierra. Compuesta en música por Sebastián Durón (Brihuega 1660-Madrid 1706) y de libretista anónimo, *La Guerra de los Gigantes* nos presenta novedades que hacen de ella una obra única y original.

La primera de ellas guarda relación con el contexto histórico donde se genera. La inminente guerra de sucesión por el trono de España y el control de sus territorios en Italia y las Indias, por parte de dos bandos enfrentados. Por un lado, la dinastía Borbónica, con Felipe V como aspirante a la corona y por otro, los Austrias, organizados en una alianza de naciones junto a Inglaterra, Holanda y Dinamarca, liderados por el Archiduque Carlos. Una guerra entre dinastías; Una Guerra de Gigantes. Esta situación política marca el argumento de la obra, revelándonos las claves de cualquier sistema de poder y de las formas de autoridad.

La segunda tiene que ver con una cuestión musical. Es la primera vez, en la historia de la música española y su tradición, que aparece escrita la denominación “*ópera*” en una obra escénica, tal y como queda reflejado en la portada de la única copia que se conserva en la biblioteca nacional de Madrid, con signatura M/2278. Esto supone una apertura al modernismo dentro de la tradición musical de la corte española, aunque *La Guerra de los Gigantes* no se pueda considerar en realidad una ópera *per-se*. La partitura no sigue las convenciones del *dramma per musica italiano*, ya que no está estructurada en torno al binomio aria/recitativo, sino que se basa en la alternancia tonada/coplas, tal y como era habitual en el teatro musical español; pero no obstante, contiene elementos del estilo italiano y también del estilo francés, que no eran frecuentes en otros compositores de música escénica en el ámbito de la corte. Hay además otra razón que hace de ella una rareza y es su difícil adscripción a ningún género, al no poder decirse que sea un “drama en música” ni tampoco una “fábula” (comedia mitológica o zarzuela), tal y como se venía practicando en la corte española desde Pedro Calderón de la Barca y Juan Hidalgo. Por un lado, no aparece en ella la categorización de personajes esenciales en la *Comedia Nueva* y por otro, no está dividida en actos, jornadas o *cuadros escénicos*, sino en *escenas*.

La tercera novedad es que como obra artística es generadora de otras obras de arte, produciendo reflejos de ella y como tal, nos suscita preguntas, nos provoca emociones, transmite un conocimiento y es transformadora de la realidad.

A través de un juego metafórico, vamos a someter esta obra a un prisma y descomponerla en todas las realidades que contiene. En este sistema, la obra artística será el haz de luz blanca y sabemos, por la física, que ésta contiene todos los colores del espectro lumínico, solo visibles tras su descomposición por el prisma. Usaremos el sistema: obra-prisma-descomposición, como metáfora para descubrir todas las verdades de las que nos habla *La Guerra de los Gigantes*.

Para ello, atenderemos a las preguntas que han ido surgiendo durante todo el proceso de estudio y descubrimiento de esta obra escénico-musical. Nos acercaremos a la partitura a través de este sistema alegórico-narrativo, descomponiéndola y relacionando los colores del espectro lumínico, con cada concepto, con cada parte argumental; preguntándonos de qué color son sus personajes, los instrumentos, las armonías, las estructuras musicales, sus texturas.

Nos preguntaremos como sonarán los colores resultantes de la descomposición cuando estos se mezclen entre sí, dando como resultado la grabación discográfica que acompaña este trabajo, donde cabe también un juego metafórico de colores y blancos; donde cabe de toda su interpretación.

CONTEXTO

La muerte del rey Carlos II de España el 1 de noviembre de 1700, provocó un conflicto dinástico de alcance internacional sin precedentes, al no dejar descendencia que pudiese heredar el trono. No obstante, ya enfermo y viendo cercana su muerte, tras un fallido intento de nombrar como único heredero de la corona española a José Fernando de Baviera, fallecido inesperadamente, el rey nombró como su sucesor a Felipe de Anjou, nieto del rey Luis XIV de Francia para evitar la partición de los territorios españoles, con la condición de no unificar la corona francesa y española en una sola.

Al morir Carlos II y cumpliendo su voluntad, firmada en testamento, Felipe V de Borbón (Versalles, Francia 1683- Madrid 1746) era proclamado rey de España el 16 de noviembre de 1700 y finalmente coronado el 8 de mayo de 1701 con la oposición de la casa de los Austrias, que proponían a su candidato, el Archiduque Carlos. Esta situación condujo a una guerra entre dinastías; una guerra de dioses y gigantes. Los ejércitos de España y Francia formaban uno de los bandos; en el otro, Austria junto a Inglaterra, Holanda y Sacro Imperio Germánico, enfrentados por hacerse con el control de la corona española y sus territorios.

El enlace entre Felipe V y María Luisa de Saboya fue una maniobra política con un firme propósito estratégico ante la inminente guerra que iba a estallar en Italia. Fue de hecho una boda concertada, como solía ocurrir con la mayoría de nupcias reales en la Europa del XVIII y no una unión por amor.

Dentro de este marco, *La Guerra de los Gigantes* es una obra encargada y patrocinada para ensalzar a la nueva monarquía entrante en España a través del anuncio de su boda; para ser regalada al nuevo rey. El regalo de un espectáculo escénico de grandes dimensiones. Su argumento tiene una clara intencionalidad política y propagandística, reflejado en el desarrollo de una trama de temática bélica que hace de eje conceptual de la historia.

El mito de la gigantomáquia se ha usado como iconografía, desde el arte preclásico griego hasta prácticamente el advenimiento del romanticismo a finales del siglo XVIII, como expresión del poder, como símbolo propagandístico y usado habitualmente en las artes plásticas como argumento político para ensalzar la victoria de monarcas sobre sus enemigos. Los Borbones crearon todo un imaginario a través del cual se consideraba a Hércules, unos de los protagonistas de esta obra, como el padre de Hispano, considerado el primer rey de España. A pesar de haberse patrocinado para el anuncio de una boda real, la intencionalidad de su mensaje, con el empleo de este mito y la ausencia de una temática amorosa, vienen a explicar la trama bélica y política de su libreto, dentro del contexto donde se origina la obra.



Francisco Bayeu, El Olimpo: batalla con los gigantes (boceto).
1764, Madrid, Museo del Prado

SEBASTIÁN DURÓN

Tomaremos las notas biográficas realizadas por Raul Angúlo Díaz, cofundador de la asociación Ars Hispana y Doctor en Filosofía por la Universidad de Oviedo, para el libreto comercial del CD que acompaña este trabajo:

“Admirado en su época por su habilidad como compositor de música sacra y escénica, objeto de duras críticas por su responsabilidad en la italianización de la música española y, finalmente, encumbrado a la esfera de la leyenda en los escritos nacionalistas del siglo XIX, la obra de Sebastián Durón, hoy apenas conocida o interpretada, está aún a la espera de una valoración justa.

Sebastián Durón nació en Brihuega (Guadalajara) en 1660. Fue el hermano menor de otro importante compositor, Diego Durón (1653-1731), maestro de capilla de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Con diecinueve años empezó su carrera musical como ayudante del organista Andrés Sola en la catedral de San Salvador (La Seo) de Zaragoza.

En sucesivos años, Durón fue ocupando los cargos de segundo organista de la catedral de Sevilla (1680) y de primer organista de las catedrales de El Burgo de Osma (1685) y Palencia (1686). Su fama fue tal, que el Patriarca de las Indias le llamó para suceder en 1691 al organista de la Real Capilla José Sanz, que se jubiló ese año. En poco tiempo, Durón se convirtió en uno de los compositores favoritos de la corte madrileña. Durante esta etapa, tuvo la oportunidad de trabajar para importantes casas de la nobleza, como los duques de Osuna (para cuya boda en 1695 compuso una Zarzuela) o los condes de Oñate. La ausencia del maestro oficial de la Real Capilla, Diego Verdugo, propició que las responsabilidades musicales de la institución fueran recayendo cada vez más en Durón, hasta que en

mayo de 1701, tras el advenimiento del primer Borbón al trono de España, fue nombrado maestro de la real Capilla y rector del Colegio de los Niños Cantorcicos. Por desgracia, lo que parecía ser una prometedora carrera se vio truncada en 1706, cuando fue arrestado por manifestar su apoyo al archiduque Carlos durante la toma de Madrid en verano de ese año, por parte de las tropas aliadas. Durón se vio entonces obligado a exiliarse al sur de Francia. Entre 1706 y 1716 estuvo residiendo en Cambó, Pau y Bayona, localidad esta última donde la reina viuda Mariana de Neoburgo estableció una pequeña corte financiada desde Madrid.

Aquejado posiblemente por tuberculosis, Durón falleció en Cambo-les-bains el 3 de agosto de 1716.

La corte madrileña había llegado a ser entonces un crisol de diversas tradiciones musicales. Al tiempo que se seguía practicando la policalidad y se componían tonos y villancicos semejantes a los que se oían en cualquier catedral hispana, se fue asimilando gradualmente algunas convenciones musicales italianas, francesas y germánicas. La llegada de Durón a Madrid coincidió con un proceso de profunda renovación de la imagen de la Monarquía, detentada entonces por un enfermizo Carlos II. Una renovación que descansó principalmente en la práctica de las artes italianas. Mediante esta renovación estética, la corte española trató de homologarse a otras cortes europeas, además de exhibir su dominio sobre tierras italianas. En esta época se hizo llamar al pintor Luca Giordano, al escenógrafo y arquitecto Filippo Schor, así como a diversos músicos italianos, como los castrati Pietro Galli y Matteo Sassano «Matteuccio», el cantante Domenico Cecchi «Cortona», el violonchelista Antonio Bononcini y el compositor Bernardo Sabadini. Se sabe que estos músicos cantaron y tocaron habitualmente en las dependencias palaciegas, si bien tuvieron que regresar a Italia en 1701, una vez que ascendió al trono Felipe V.

Con el nuevo monarca llegó un conjunto de músicos franceses dirigido por el compositor Henry Desmarest, que en 1701 fue nombrado «maestro de la música francesa». De este modo, los músicos madrileños tuvieron la oportunidad de conocer de primera mano la música que se estaba practicando en Francia. Los compositores de la Real Capilla trataron de agradar al nuevo rey mediante la edición o composición de música al estilo francés. Así, por ejemplo, el organista José de Torres publicó a comienzos del siglo XVIII una colección de Canciones francesas de todos los aires, y Durón llegó a componer una misa con violines y clarín titulada «a la moda francesa». A las influencias señaladas, habría que sumar la de los compositores del área germana. La reina Mariana de Neoburgo, gran aficionada a la música y ella misma cantante notable, solicitaba a menudo a la corte de Düsseldorf, además de intérpretes de flauta, oboe, viola de amor o vihuela de arco, el envío de diversas piezas musicales, entre las que se incluían algunas obras sacras de Johannes Paul Agricola, cuya audacia en las modulaciones pudo haber influido en la música de Durón.

Se suele reconocer a Durón como uno de los principales compositores españoles de música escénica, aunque apenas se interprete hoy en día, ni siquiera en versión de concierto. Que sepamos, han llegado hasta nosotros diez partituras completas de obras escénicas de Durón, cuatro de ellas íntegramente cantadas, un número que es superior al de obras escénicas que conservamos de otros importantes músicos españoles de los siglos XVII y XVIII, como Juan Hidalgo, Juan de Navas o Antonio Literes. El hecho de que en sus obras escénicas Durón recurra tanto a las convenciones del teatro cortesano español del siglo XVII, como a algunos elementos

tomados del *dramma per musica*, ha situado a esta producción en un territorio difuso y mal comprendido, a diferencia de lo que ocurre con las obras de Hidalgo y Literes, algo mejor estudiadas. Para algunos estudiosos, la música escénica de Durón resulta incoherente debido a la introducción de elementos extraños al teatro cortesano español, en contraste con la gran dramaturgia ideada por Calderón de la Barca e Hidalgo. Para otros estudiosos, por el contrario, la música de Durón es apreciable por su apertura a la modernidad, si bien se trata de una modernización tímida frente a la decisiva italianización que se observa en Literes y otros músicos posteriores. A nuestro juicio, sin embargo, la obra escénica de Durón exhibe una gran originalidad y dramatismo por sí misma, que es difícilmente comprensible si nos acercamos a ella con los esquemas abstractos que enfrentan tradición a modernidad, o españolismo a italianismo.”

PERSONAJES Y ARGUMENTO

La Ópera escénica deducida de la Guerra de los Gigantes consta de dos partes diferenciadas.

Por un lado una *Yntroducción de la Ópera*, en la que cuatro alegorías: Fama, Tiempo, Inmortalidad y Silencio, participan en un debate de méritos (loa encomiástica palaciega) en el que cada una se pone en valor, a través de sus características alegóricas, como la mejor para llevar a cabo el anuncio de un acontecimiento. El anuncio de una boda real, en el contexto de la obra. La boda entre Felipe V y Maria Luisa de Saboya.

La *Yntroducción* de la ópera está dividida en los siguientes números musicales:

1. Cítaras dulces a 4 con violines, clarín y bajo continuo.
2. Si numen y voz. Tonada de la Fama con bajo continuo.
3. Aunque más vuele. Tonada del Tiempo con violines y bajo continuo.
4. Quién primero que la Fama. Tonada de la Inmortalidad con clarín y bajo continuo.
5. Tiempo, Eternidad y Fama. Tonada del Silencio con violines y bajo continuo.
6. Cítaras dulces.

Por otro, la *Ópera escénica* propiamente dicha, consta de cuatro personajes:

Palante: Caudillo de los Gigantes. Representa a los Austrias y la alianza de naciones en disputa con los Borbones.
 Júpiter: Caudillo de los Dioses. Representa la figura de Luis XIV de Francia.
 Minerva: Diosa de la ciencia. Representa a Maria Luisa de Saboya.
 Hércules: General de los Dioses. Mitad humano, mitad Dios. Representa a Felipe V.

Y se estructura en seis escenas:

1. Escena primera. Palante
 - 1a. -Disformes hijos del cielo.
 - 1b. -Pues al airado acento.
 - 1c. -Yo racionales monstruos.
 - 1d. -Al arma, al arma.

2. Escena segunda. Júpiter y Minerva.
 - 2a. -Águila impaciente.
 - 2b. -Y ya que varado el vuelo. Recitado.
 - 2c. -Que si yo de las ciencias.
 - 2d. -En el cóncavo profundo.
 - 2e. -Ya en mi oído. Seguidillas partidas.
 - 2f. -Bucentoro de plumas.
3. Escena tercera. Hércules y Minerva.
 - 3a. -Animoso denuedo.
 - 3b. -Quién eres, divina.
 - 3c. -Sacrílego impulso.
 - 3d. -Ahora si, si.
 - 3e. -Pues guía mis pasos.
4. Escena cuarta. Júpiter, Palante y Hércules.
 - 4a. -Osados escuadrones.
 - 4b. -Más, que es esto.
 - 4c. -Y pues ya es ocasión.
 - 4d. -Mas, ay cielos.
 - 4e. -Ya emprendiendo cobardes.
5. Escena quinta. Palante y Minerva.
 - 5a. -Dónde, cielo divino.
 - 5b. -Ay, que el golpe del ceño cruel. Arieta.
6. Escena sexta.
 - 6a. -Ah de la tierra.
 - 6b. -Suenen, y al dulce hechizo.
 - 6c. -Minuete. Cómo hoy no ha de ser trofeo.
 - 6d. -Suenen, suenen confusas.



Libreto de la ópera

La trama argumental de la *Ópera escénica* es de carácter alegórico. Aquí, el mito de la Gigantomáquia es usado para hablarnos de la rebelión de los Gigantes, que comandados por Palante, se alzan contra Júpiter y los dioses olímpicos. Gracias a la intervención de Hércules, reclutado por Minerva con el recelo de Júpiter por tener que solicitar la ayuda de un mortal, los Gigantes son finalmente vencidos. Tras la definitiva batalla final, Minerva acaba dando muerte a Palante y los dioses celebran su victoria.

Realmente la obra nos habla del anuncio del enlace (*Yntroducción*) entre Felipe V (Hércules) y Maria Luisa de Saboya (Minerva), hija de los Duques de Saboya, para asegurar el control de los territorios españoles en la península itálica, ante la inminente guerra con Austria y sus aliados (Palante). De ahí, que este argumento bélico en la *Ópera escénica* (Gigantomáquia), dé sentido a la obra dentro del contexto político en el que se originó; La Guerra de sucesión española (1701-1713/1715). El anuncio de un enlace matrimonial, que en realidad representaba una alianza estratégica.

La Guerra de los Gigantes es una obra conceptual que nos habla del poder, de la política, de sus sistemas, de las formas de autoridad y es un ejemplo de como a través de la financiación, el arte es usado para trasladar un mensaje propagandístico e ideológico - dentro del contexto del anuncio de una boda real y de una guerra inminente - con una advertencia hacia los adversarios.

Instrumentación

La plantilla instrumental de la obra sería:

- 2 violines
- 1 clarín (trompeta natural)
- Bajo continuo: la instrumentación del bajo continuo, no aparece explícita en la partitura. Su configuración es decisión de cada director musical. En la grabación que acompaña este trabajo, sería el grupo de instrumentos conformados por 2 clavicembalos, 1 órgano, 1 guitarra barroca, 1 tiorba, 1 violonchelo, 1 violone (contrabajo).
- Percusión: no aparece indicada en la partitura ninguna parte musical escrita específicamente para la percusión. Su uso atiende a cuestiones de tradición dentro de la música teatral (bien documentada por la musicología) y como acompañamiento de danzas. Su utilización se realiza bajo el criterio del director musical. En la grabación discográfica que acompaña este trabajo se han usado los siguientes instrumentos: parche o tambor, cascabeles, castañuelas, pandereta, pandero y crócalos.

La plantilla vocal estaría integrada por 9 voces, distribuidas de la siguiente forma:

- Palante: Mezzosoprano
- Júpiter: Soprano
- Minerva: Soprano
- Hércules: Soprano
- La Fama: Soprano
- El Tiempo: Soprano
- La Inmortalidad: Soprano
- El Silencio: Soprano
- Tenor

EL PRISMA

Hagamos un sencillo ejercicio de abstracción.

Tratemos de imaginar que convertimos la obra en un haz de luz blanco, entendida la obra artística como una entelequia de ideas y realidades que forman parte del proceso creativo de su autor y que posteriormente son codificadas en una partitura musical y en un texto literario. La idea es que el haz de luz blanco - la obra - incida sobre el prisma, de forma que podamos descomponerla en todas sus partes constitutivas.

La obra lo contiene todo, nos habla de todo, de igual forma que un haz de luz blanca contiene todos los colores del espectro lumínico. Podemos descomponerla porque es una obra maestra. En el marco de nuestra obra artística, *La Guerra de los Gigantes* inicialmente se descompone en dos partes. Por un lado, la idea artística que el autor de la música y de los textos nos codifican a través de la partitura y que nos sirven como punto de partida para generar otras obras de arte que la contienen - sus reflejos - (conciertos, representaciones escénicas, grabaciones discográficas, este texto...) y por otro, "cómo" suena la obra. Si en la partitura está toda la música, en el CD que acompaña este trabajo está toda su interpretación.

En óptica, un prisma es un objeto capaz de refractar, reflejar y descomponer la luz en los colores del arcoíris. Hablar de colores, es hablar de longitudes de onda, por tanto de frecuencias y energías. Para las ciencias físicas, el color es una propiedad de la luz emitida por los objetos y sustancias; para la química, es una fórmula que representa una reacción de elementos y para la filosofía, los colores son elementos portadores de expresión, sensaciones y simbolismos que tienen su propio lenguaje y significado.

Los colores

A continuación, vamos a hablar de los colores desde diferentes perspectivas que nos ayudarán a responder a todas las preguntas que esta obra nos provoca. Desde la física del color (de Newton a Maxwell), desde la psicología (a través de las tesis de Eva Heller, basadas en las teorías de los colores de Goethe - *Zur Farbenlehre*, 1810) y desde la teoría de los afectos - *Affektenlehre* - a través de los escritos de Johann Mattheson.

Maxwell - nos explica que la luz no es más que la radiación electromagnética que emite un objeto, bien porque la genera o bien porque la refleja. ¿Esta definición es extrapolable a esta obra escénico-musical?

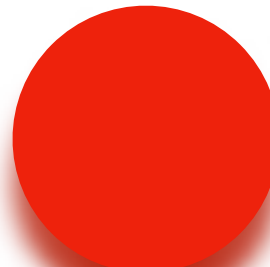
Veamos; en el sistema que hemos ideado, nuestra obra puede someterse a un prisma para ser descompuesta en todas las realidades de las que nos habla. Decíamos también que ésta se descompone, básicamente, en la idea artística del autor codificada en la partitura y por otra, cómo suena su interpretación.

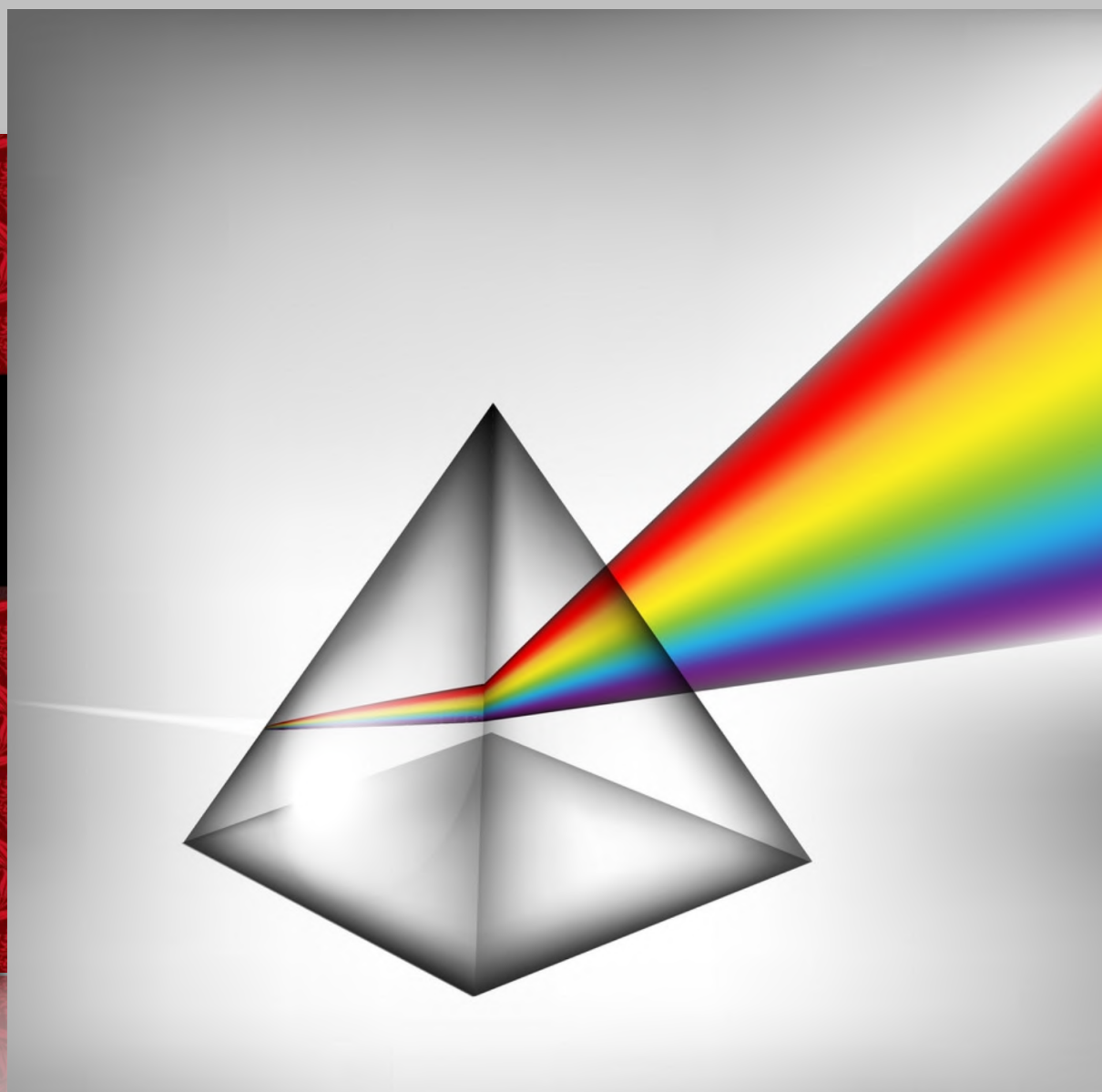
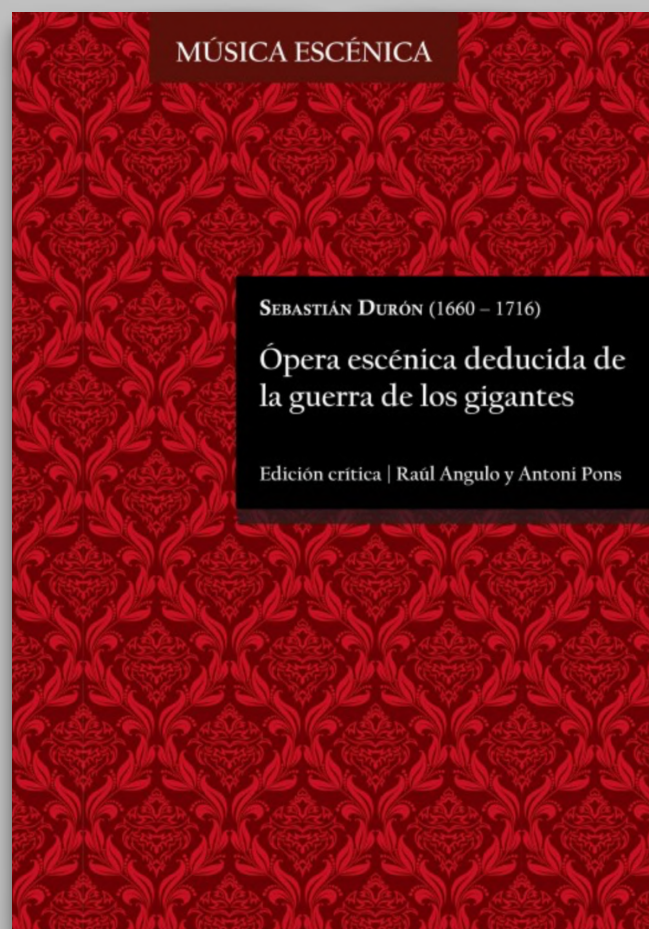
La partitura y su libreto dramático, son la fuente generadora de luz, en cuanto que contiene todas las realidades que están dentro de la obra y como tal, es de color blanco. En este sentido, emite una radiación; una vibración que se puede ver y escuchar. Por otro, la obra refleja todo su contenido (lo refracta al descomponerse) y genera vibraciones electromagnéticas que producen otras obras artísticas que se originan desde ella. Provoca frecuencias y longitudes de onda que se convierten en otras frecuencias y longitudes de onda.

Una vez que la luz blanca se refracta en el prisma y produce el espectro de colores, podremos ver como entran en vibración las ondas electromagnéticas resultantes, con todas sus frecuencias y longitudes de onda, algunas visibles (los colores del arcoíris) y otras no (rayos infrarrojos y ultravioleta). Siguiendo con nuestra fábula metafórica, trataremos de averiguar de qué color son los sonidos y como suenan los colores.

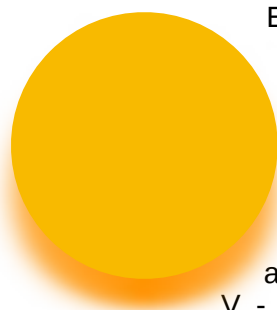
En el caso de *La Guerra de los Gigantes*, relacionaremos los colores (sus longitudes de onda y sus frecuencias) con el argumento, con sus personajes, con los conceptos que encierra la obra, con sus texturas musicales, con la instrumentación de la partitura y con las tonalidades elegidas por el autor para componer cada número.

El color ROJO, es el color con mayor longitud de onda; entre 625-740 nanómetros (nm) y tiene la frecuencia más baja del espectro de luz visible por el ojo humano, de 405-480 Terahertzios (THz). La longitud de onda es por tanto, inversamente proporcional a la frecuencia. Lo podemos relacionar con la guerra, con tensión, con la fuerza. Podríamos decir entonces que el concepto temático de la trama argumental de *La Guerra de los Gigantes* podría ser de color rojo, puesto que el eje conceptual que la vertebra, es la guerra y es una de las refracciones más visibles del prisma. El rojo es el color del personaje de Palante, caudillo de los gigantes, quien inicia la guerra y aspira a conquistar el olimpo de los dioses. Palante representa a su vez la alianza de naciones liderada por Austria aspirante a conquistar el trono de España. Musicalmente - en la grabación que acompaña este trabajo - el personaje de Palante se ha asociado al órgano y a la cuerda pulsada, (instrumentos del acompañamiento o bajo continuo). También se puede escuchar y apreciar el color rojo dentro de los instrumentos de percusión. El parche o tambor se usa para reforzar este carácter



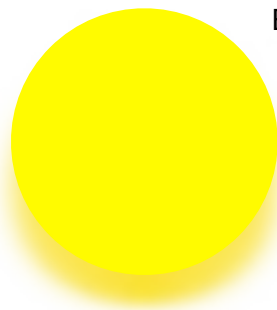


bélico, junto con el clarín, sobre todo en la escena primera (números 1a *Disformes hijos del cielo* y 1c *Al arma, al arma*) y escena cuarta (número 4a *Osados escuadrones*) que es la escena donde se desarrolla la batalla entre dioses y gigantes. En la escena sexta, en cambio, el tambor y el clarín no serán ya de color rojo sino de color naranja (color del poder como concepto), ya que sus sonidos se tornan celebración y victoria. En toda guerra, el poder es el codiciado premio del vencedor.



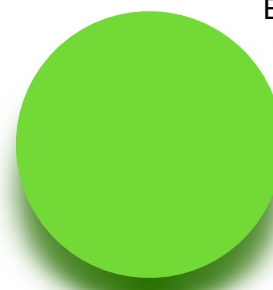
El NARANJA oscila entre 590-625 nm o 480-510 THz. Este color se sitúa entre el rojo y el amarillo y nace de la unión entre ellos. A nivel conceptual, es el color que surge de mezclar el poder, la política y la guerra. De mayor calidez que el amarillo, es un color positivo que simboliza entusiasmo y exaltación. Dentro del marco de *La Guerra de los Gigantes*, podemos asociarlo al personaje de Hércules, mitad humano y mitad Dios. Habíamos dicho antes que Hércules es la representación metafórica de Felipe V - nieto del rey sol (color amarillo). En el argumento, es el guerrero que ayuda a vencer a los gigantes y necesario para inclinar la victoria del lado de los dioses. También podríamos asociarlo con el verde por ser éste el color que lo une a su condición humana; que lo vincula con su naturaleza, con la naturaleza del mundo humano. Instrumentalmente hablando, el naranja encaja dentro de las frecuencias bajas y graves donde se encuentran los instrumentos de bajo continuo: clavecín, guitarra barroca, tiorba, violonchelo y contrabajo. En la interpretación que se ha registrado en este CD, la cuerda pulsada suena siempre. Está presente en diferentes combinaciones con el resto de instrumentos del bajo continuo, dando soporte armónico a la parte instrumental que queda en frecuencias agudas superiores de la orquestación, como el clarín y los violines. También es la base de acompañamiento de todos los personajes. El naranja será el color de la escena sexta en la *Ópera escénica*, una vez los gigantes han sido derrotados y los dioses celebran su victoria. Todo vuelve al equilibrio. Los sonidos bélicos del parche (tambor) y del clarín se transforman en dulces sonidos de trinos, pasajes y fugas. Esto es lo que canta Júpiter en la tonada *Suenen y al dulce hechizo* de la escena sexta:

*Si en la escénica tarea
de la armoniosa lucha,
todo fue horror el clarín que amenaza,
y todo fue estruendos el parche que
asusta,
se ya todo halago,
todo dulzura,
porque trinos, pasajes,
pausas y fugas
pendan hoy del influjo
que los ilustra.*



El AMARILLO oscila entre 565-590 nm o 510-530 THz. Es el color del sol, del poder. Será entonces el que caracterice a Júpiter, que en la ópera escénica es Luis XIV de Francia, el rey sol, abuelo de Felipe V. Como color del poder, se puede asociar a la política, siendo además - la política - el concepto generador de esta obra escénico-musical, de su financiación y de su mensaje dentro del contexto de la Guerra de Sucesión.

Siguiendo este razonamiento la política puede provocar guerras y hace uso del arte para transmitir mensajes propagandísticos e ideológicos a través de su patrocinio y financiación. Nuestra alegoría de la Fama, tomada también como concepto, es un objetivo de la política. Tener un reconocimiento por parte de una gran masa social para perpetuarse en el poder. Todo esto nos lleva a pensar que el color amarillo tenderá a mezclarse con el rojo, ya que la política y la guerra son los ejes conceptuales de nuestra obra. ¿Sería entonces el naranja, como color resultante, el color que refleja *La Guerra de los Gigantes*? En la partitura, los violines son los que realizan más variaciones de color dentro de la obra. Pasando del rojo cuando se combinan a 3 con el tambor y el clarín (*Introducción 1. Cítaras dulces*, escena cuarta 4a *Osados escuadrones*), al Índigo/violeta en las tonadas cantadas por Júpiter (Escena segunda 2a *Águila impaciente*, y al color naranja (Escena tercera 3c *Sacrilego impulso* y escena sexta, cuando Júpiter, tras la muerte de Palante a manos de Minerva, adopta meta-teatralmente el papel de poeta y solicita que el espectáculo cambie de horror a dulzura, de épico y belicoso a festejo y jolgorio, como celebración de la victoria.



El VERDE oscila entre 520-565 nm o 530-580 THz. El color verde es el color de la naturaleza por antonomasia, pero también del equilibrio, la tranquilidad. En oposición al rojo, representa el color de la distensión. Esta asociación con la naturaleza, nos permite relacionarlo con el lado humano de Hércules (Felipe V). La naturaleza humana de Hércules es de color verde y su naturaleza divina es de color naranja, fruto a su vez, de la mezcla del rojo (la guerra) y el amarillo (el poder). Será el color de la escena primera donde el equilibrio y la distensión se verán amenazadas por la rebelión de los gigantes contra los dioses. En la *Ópera escénica*, el concepto de la muerte aparece en la escena quinta (número 5a. *Dónde, cielo divino* y número 5b. *Ay, que el golpe del ceño cruel*) donde, tras la batalla final dentro dioses y gigantes, Minerva da muerte a Palante. Musicalmente, la muerte y el sufrimiento quedan expresados en la escritura de violines, utilizando la simbología de las notas repetidas para expresar el sufrimiento y el dolor. Además de la repetición de notas en los violines, su escritura es descendente de forma cromática:

25. Ay, que el golpe del ceño cruel

[Arieta]

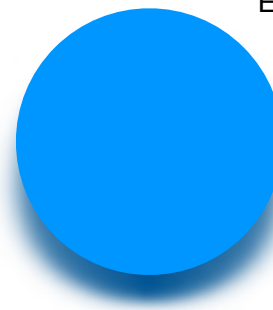
Al unísono

(1)

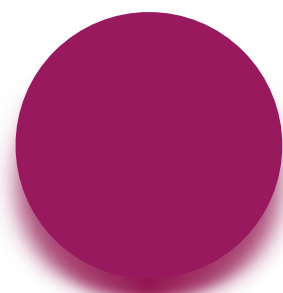
Palante

cor. Ay, in-fe-li-ce.

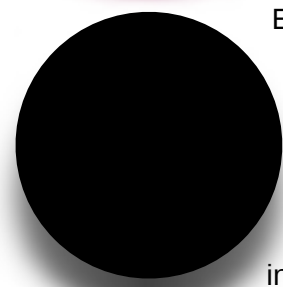
5



El AZUL oscila entre 450-500 nm o 600-670 THz. El azul es un color frío, que vamos a asociar con la inteligencia y el conocimiento, es el color de la sabiduría, el color de Minerva, diosa de la ciencia, si bien es cierto que el azul, en psicología, es asociado también a la Inmortalidad. En la *Introducción* de *La Guerra de los Gigantes*, la *Inmortalidad* es la alegoría que canta la tonada *Quién primero que la Fama* (número 4) y participa en el debate de méritos junto a la *Fama*, *El Tiempo*, *Inmortalidad* y *Silencio*.



El VIOLETA se encuentra entre 380-430 nm o 700-780 THz. Es el color de mayor frecuencia y menor longitud de onda. El violeta es el color de la reflexión, la religión, la templanza. Transmite profundidad, experiencia y está relacionado con lo místico, las emociones y el espíritu. El violeta es el color que representa a la realeza. En el contexto de esta obra, sería el color de los dioses, de los Borbones.



El color NEGRO no aparece dentro de la gama del espectro visible y la ciencia lo define como la ausencia de color. Un objeto que no refleje la luz, que absorbe toda la luz que le llega, es de color negro. A pesar de ello, nos vemos obligados a usarlo como un color más, ya que hay elementos de la obra que podemos asociar a él. Uno de ellos serán los huecos y espacios que la obra contiene. El lugar donde se encuentran los espacios creativos; la creación interpretativa de la que hablaremos a continuación. También, vamos a representar la alegoría del *Silencio* con este color. El silencio en nuestra obra musical, es la ausencia de sonido, aunque también son los huecos que deja sin rellenar el tiempo. En la semiótica musical, es decir, sus signos musicales, hay silencios asociados a una duración concreta. En *La Guerra de los Gigantes* también encontramos espacios vacíos, los huecos que dejan libres los silencios. Algunos de ellos han sido rellenados con sonidos, ritmos, estructuras, con instrumentos, con ornamentaciones, pero también con resonancias y reverberaciones. Vamos a hablar de ellos.

El silencio. Los huecos. Los espacios.

Los huecos que deja nuestra obra son los espacios donde el responsable del sonido final, toma decisiones creativas que dan como fruto la interpretación de la partitura; por ejemplo el director/a musical y artístico, el productor discográfico, el director de escena, pero también son las preguntas que la visión y escucha de esta obra escénica suscita en el público que se acerca a ella. Veamos algunos ejemplos:

En la grabación que acompaña este trabajo, se puede observar el tratamiento que se le ha dado al bajo continuo, escrito en la partitura sólo con una línea musical en clave de fa, con la indicación: *acompañamiento*. Por tanto, la elección de una instrumentación determinada, para la base del acompañamiento, es una decisión de la persona responsable de su interpretación.

Veamos como se han distribuido los instrumentos armónicos de acompañamiento en la grabación:

-Clavecín: se ha asociado a los personajes de *Júpiter*, *Minerva* (dioses) y a las alegorías de la Fama y la Inmortalidad.

-Órgano: instrumento que acompaña a Palante, Hércules, y a la alegoría del Tiempo.

-Cuerda pulsada: acompaña a todos los personajes.

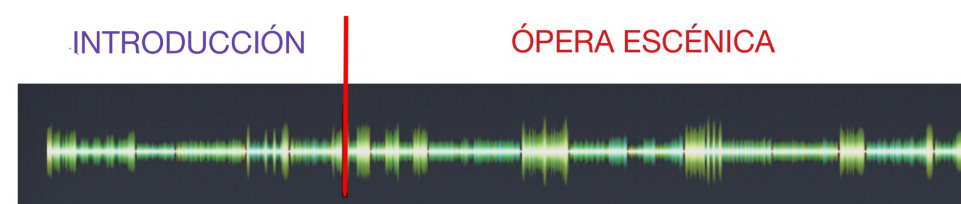
Pongamos como ejemplo la introducción del primer número: "*Cítaras dulces*". En la única partitura que se conserva manuscrita, lujosamente encuadernada, podemos observar que hay partes que probablemente el copista no escribió, al tratarse de

una encuadernación que tenía como función ser un regalo conmemorativo, por lo que no se encuentran especificadas las indicaciones propias de una partitura que se va a usar para ser leída en un atril, en cuanto a la ausencia de secciones musicales para introducir algunos números, falta de signos de repetición y algunos errores en las indicaciones de alteraciones accidentales.

Otra cuestión destacable de la copia manuscrita es que no indica que personajes tienen que cantar en ciertos momentos, por lo que hay que deducirlo del texto cantado. Esto se hace muy patente en el número 1 de la *Yntroducción - Cítaras dulces* - donde no se especifica cuáles son los personajes que cantan (Fama, Tiempo, Inmortalidad y Silencio). Tampoco se conservan *particelle*, de la partitura.

En el número 1 del CD de este trabajo (*Yntroducción*) se ha tomado la decisión de copiar, como comienzo de la obra, la parte final de cada copla en "*Cítaras dulces*", compases (cc) 139 a 160. En otras representaciones y grabaciones, las decisiones a este nivel, serán totalmente diferentes. Cada director musical usará su criterio y quizás su decisión esté relacionada con la escenografía que se quiera realizar. Esto se ha hecho en diferentes números de esta grabación, como en el comienzo de la escena primera, número 1a *Disformes hijos del cielo*. Del mismo modo, en la tonada *Suenen y al dulce hechizo*, número 6b, se han repetido los 8 compases iniciales como introducción para dar paso a la voz de Júpiter. Se ha seguido el mismo criterio en el nº 4a de la escena cuarta *Osados escuadrones*, donde se han insertado cuatro compases de percusión para enfatizar el desfile de los ejércitos que se dirigen a la batalla, así como signos de repetición que han sido añadidos, para alargar la obra o quizás por tener más sentido a nivel escénico de cara a su representación. Si se interpretase la obra tal y como aparece escrita en la única copia manuscrita que se conserva, su duración no sobrepasaría los 40 minutos, mientras que en la grabación de este trabajo, el tiempo total de es 1h 16 minutos.

La forma de onda extraída del CD de nuestra obra (dividida en las dos partes que componen la *Ópera escénica deducida de La Guerra de los Gigantes: Yntroducción de la Ópera y Ópera Escénica*), sería la siguiente:



FORMA DE ONDA DE LA OBRA

Los huecos también son ocupados por la reverb registrada en la grabación y su duración ha sido tomada en cuenta para ser integrada dentro de la música. La reverberación está estrechamente relacionada con el espacio y con el tiempo. Con el lugar donde se represente la obra. En cada interpretación, la sala será diferente, por lo que a una variación *espacio-tiempo* provocará una distinta reflexión de los sonidos y sus rebotes. Esta propiedad del movimiento de propagación de las ondas sonoras y sus reflexiones, hacen que los instrumentos y las voces se mezclen como los colores, creando sensaciones lumínicas y emociones. La primera parte de nuestra obra -

Yntroducción - tiene unas tonalidades donde prevalecen los colores naranjas (anuncio de una *boda real*), que son el resultado de mezclar rojos (conceptos fuerza, poder) y amarillos (concepto de política y color de la alegoría de la *Fama*). También se mezclan - con menos longitud de onda - azules (*alegoría del Tiempo* y de la *Inmortalidad*) y negros (*alegoría del silencio*) .

Las ornamentaciones son otro recurso musical que podemos encontrar en los huecos que deja la obra. Apreciables en las repeticiones de las coplas como elemento de renovación melódica, que en la tradición de la música española del barroco se denominaban *glosas*.

Las tonalidades.

Si utilizamos las tesis de María Luisa Lopez Sardá, reflejadas en *Acordes Arquitectónicos* (Universidad Alfonso X el Sábio, 2011), sobre las frecuencias y las proporciones pitagóricas de la octava musical, podemos establecer los colores de las tonalidades principales que conforman la partitura de nuestra obra.

Según este trabajo, se puede determinar una gama de color a partir de las notas de la escala diatónica, tomando valores promedio en sus frecuencias de la siguiente forma:

Primera o DO (420THz) - ROJO - proporción 2/1
Segunda o RE (472THz) - NARANJA - proporción 9/8
Tercera o MI (525THz) - AMARILLO - proporción 5/4
Cuarta o FA (560THz) - VERDE - proporción 4/3
Quinta o SOL (630THz) - AZUL - proporción 3/2
Sexta o LA (700THz) - ÍNDIGO - proporción 5/3
Séptima o SI (787THz) - VIOLETA - 15/8

Si relacionamos estos valores con las tonalidades que la obra proyecta al descomponerse por el prisma, tendríamos la siguiente paleta cromática:

1-TONALIDAD DO MAYOR

La encontramos en los siguientes números:

-*Yntroducción* .

Cítaras Dulces y coplas.

Tiempo, Eternidad y Fama (Tonada del Silencio)

-*Ópera escénica*.

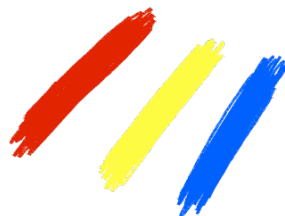
Escena primera 1c. Yo racionales monstruos.

Escena primera 1d. *Al arma, al arma*.

Escena cuarta 4a. *Osados escuadrones*.

Escena cuarta 4b. *Más que es esto*.

Tomando frecuencias promedio, el acorde de Do mayor está formado por la tríada do (420THz), mi (524THz) y sol (630THz), es decir, tendríamos los colores rojo, amarillo y azul.



Tal como hablamos anteriormente, esta tonalidad implicaría entonces los conceptos de la guerra (rojo), la política (amarillo), la sabiduría y la inmortalidad (color azul). Es la tonalidad usada por el autor de la obra para el anuncio de la boda real en el número que abre la *Yntroducción - Cítaras Dulces* - número más extenso de toda la obra. Es en la primera copla, cantada por la alegoría de la Fama, donde se da la noticia:

De Melisa (contracción de María Luisa) *en alabanza*
cultos el viento respire,
y prónuba junto en él,
te asprenda y velos rice

Tras cantar las cuatro alegorías en este número inicial, se da paso a las tonadas *que abren el debate de méritos*; la Fama (número 2), el Tiempo (3), la Inmortalidad (4) y el Silencio (5). La *Yntroducción de la ópera finaliza con la repetición del número inicial Cítaras dulces*.

Si seguimos las afirmaciones de Johann Mattheson tomadas del capítulo segundo de su *Von der musikalischen Thone Eigenschaft und Würckung in Ausdrückung ser Affecten* de su libro *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713), Do mayor tiene un carácter algo rudo y audaz (escena primera y cuarta de la *Ópera escénica*), pero no es impropio para expresar la alegría y dar rienda suelta a la felicidad (*Cítaras dulces* en la *Yntroducción*: anuncio de una boda real).

2- TONALIDAD DE FA MAYOR

-*Ópera escénica*.

Escena primera 1a. *Disformes hijos del cielo*.

Escena primera 1b. *Pues al airado acento*.

Escena segunda 2a. *Águila impaciente*.

Escena quinta 5a. *Dónde, cielo divino*.

Escena quinta 5b. *Ay, que el golpe del ceño cruel*.

El acorde de Fa mayor contiene las notas fa (560THz) - VERDE - proporción 4/3, la (700THz) - ÍNDIGO - proporción 5/3 y do (420THz) - ROJO - proporción 2/1.



En nuestro sistema, implicaría los conceptos de equilibrio, sabiduría y fuerza. En la escena primera, estos calificativos serían la aspiración de Palante. No puede haber equilibrio si no vence a los dioses, si no demuestra su sabiduría y ser más poderoso aún que ellos. A nivel musical, el color verde - como tónica de esta tonalidad (FA) - supone reposo, distensión. Después irá aumentando su longitud de onda hasta transformarse en rojo (DO) - tensión (declaración de guerra a los dioses). En la escena primera, la tonalidad de Fa mayor tiene un sentido de equilibrio, marcado por el verde, que se verá amenazado por un aumento de frecuencias (menor longitud de onda) hacia el color índigo.

La variación cromática continuará hasta llegar al rojo, con un aumento de la longitud de onda y una menor frecuencia, en tanto nos refleja la rebelión de los gigantes y la amenaza de guerra.

En la escena quinta, la tonalidad de Fa mayor recorre un sentido inverso, moviéndose desde su dominante (DO) - color rojo - hasta su tónica (FA). Esto se observa cuando Minerva, diosa de la ciencia, da muerte al caudillo de los gigantes, trayendo de nuevo el equilibrio. En un sentido musical, sería como representar la estructura V - I, dominante - tónica, tensión - distensión.

Fa mayor para Mattheson, es una tonalidad clara, capaz de expresar los más bellos sentimientos y todo aquello que ocupa un lugar más elevado en la escala de cualidades. Durón hace un tratamiento de FA mayor con la doble pretensión arriba explicada. En la escena primera, con un carácter de pérdida del equilibrio y en la escena quinta, como una vuelta a él.

3- TONALIDAD DE SOL MAYOR

-Introducción.

Número 4. *Quién primero que la Fama*. Tonada de la Inmortalidad.

El acorde de Sol mayor consta de las notas sol, si y re:

SOL (630THz) - AZUL - proporción 3/2
SI (787THz) - VIOLETA - 15/8
RE (472THz) - NARANJA - proporción 9/8



Esta es una de las tonalidades que aparece con menor frecuencia a lo largo de la obra; tan solo en un número. El prisma nos revela los conceptos de sabiduría, templanza, realeza y el color naranja (como mezcla del amarillo y el rojo), simboliza en nuestro sistema a la política y la guerra. El color con mayor frecuencia dentro del acorde de Sol mayor corresponde al violeta, que hemos relacionado con la realeza. Más adelante, además, demostraremos que es la Inmortalidad, la alegoría que se impone en el debate de méritos.

Según la teoría de los afectos de Mattheson, Sol mayor sería una tonalidad que tiene mucho de sugestivo y retórico, válida tanto para expresar alegría, como seriedad. Podemos decir entonces que es una tonalidad versátil. La física nos dice que es una tonalidad intensa y violeta, que cuando funciona como dominante, es de un color inestable. En nuestra obra, la alegoría de la Inmortalidad, canta una tonada de carácter heroico, de bravura, cuyos colores expresan los valores de la realeza y cuyo significado alegórico tiene relación con lo eterno.

4- TONALIDAD DE RE MAYOR

-Ópera escénica.

Escena tercera 3a. *Animoso denuedo*.

Escena tercera 3d. *Ahora si, si*.

Escena tercera 3e. *Pues guía mis pasos*.

Escena sexta (completa) 6a. *Ah de la tierra*.

6b. *Suenen, y al dulce hechizo*.

6c. *Minuete: Cómo hoy no ha de ser trofeo*.

6d. *Suenen, suenen confusas*.

El acorde de re mayor implica las notas re, fa# y la.

En este caso nos encontramos la nota fa# con una frecuencia promedio de 590THz y proporción 11/8 con un color verde que tiende al azul.

En este sentido, tal y como venimos haciendo, sus frecuencias nos dicen que en este caso los colores serían naranja, verde oscuro e índigo.



Es una tonalidad muy presente en la segunda parte de nuestra obra, tanto en la escena tercera como en la sexta. Tal como ocurría anteriormente, sus colores forman tonalidades más oscuras en la escena tercera - naranja intenso, verde oscuro y casi violeta, (excepto en el número 3d, cuando Hércules ya ha sido convencido por Minerva para participar en la batalla junto a los dioses) y tonos más claros en la escena sexta (amarillo, verde claro y azul), donde el color que prevalece es el naranja (Re), como reflejo de la victoria y del poder.

Mattheson nos dice que Re mayor es una tonalidad apropiada para expresar, tanto situaciones felices como bélicas, idóneo para tañidos. Este carácter bélico lo encontramos en los números 3a y 3c de la tercera escena, mientras que en el número 3d y en la escena seis, adquiere un carácter alegre.

El número 3d de la tercera escena *Ahora si, si*, es una excepción, en cuanto a que las frecuencias se hacen más bajas y los colores más claros. En el argumento, es un número en el que Minerva (color azul), usando su inteligencia, seduce a Hércules (color verde) y le persuade de comandar los ejércitos de los dioses, ya que solo con su ayuda, podrán alzarse con la victoria y aplastar la rebelión de los gigantes. Esta seducción para formar una alianza entre Hércules y los dioses tiene un objetivo meramente estratégico y podría representar, de forma metafórica, la naturaleza de las nupcias entre Felipe V y María Luisa de Saboya. Según estos razonamientos, el color predominante en este número sería el amarillo (política) que encontraríamos dentro del color naranja.

La escena sexta está íntegramente representada por el color naranja, con los conceptos de poder y fuerza. La guerra ha acabado con la victoria de los dioses sobre los gigantes y lo celebran con un ballet; un minuete en el palacio del olimpo en una escena de júbilo. Este minuete es uno de los elementos musicales que Durón integra dentro de la obra y que habíamos denominado como modernismos.

La inclusión de esta danza supone un guiño al estilo francés, del gusto del nuevo monarca Felipe V, nacido en Versalles y nieto de Luis XIV. La obra finaliza con un coro a 4 *Suenen, suenen confusas*, que representa la alegría y el júbilo de los vencedores.

5- TONALIDAD DE SI BEMOL MAYOR

La podemos encontrar en los siguientes números:

-Ópera escénica

Escena segunda 2c. *Que si yo de las ciencias.*

Escena segunda 2d. *En él cóncavo profundo.*

Escena segunda 2e. *Ya en mi oído - Seguidillas partidas.*

Escena segunda 2f. *Bucentoro de plumas.*

En el acorde de Si bemol mayor tenemos los sonidos sib, re y fa.

La nota sib, con una frecuencia media más baja que la nota si natural, en torno a 750THz y proporción 14/8, se convierte en un color violeta claro. La nota re correspondería al naranja y la nota fa al verde.



Tenemos, en esta combinación de colores, los conceptos de realeza (violeta), la política y la guerra (naranja) y el equilibrio (verde). En la escena segunda 2c, 2d, 2e y 2f, Minerva trata de convencer a Júpiter de la necesidad de contar con Hércules para luchar al lado de los dioses, pero Júpiter le muestra sus reservas por tener que recurrir a la ayuda de un humano. Aquí las frecuencias disminuyen desde el violeta hasta el naranja y vuelven a aumentar hacia el verde. Si consideramos que el violeta es la suma del rojo con el azul y lo trasladamos a nuestro argumento, entenderemos que Durón ha tratado de vincular esta tonalidad (violeta) con la suma del poder (rojo) y la sabiduría (azul) que ellos ostentan para aplacar la rebelión, pero no lo conseguirán sin la intervención de Hércules (verde).

Según la teoría de los afectos, la tonalidad de Si bemol mayor expresa delicadeza y majestuosidad. En nuestra obra, aparece siempre representada con una orquestación mínima, formada tan solo por el bajo continuo (clave, órgano, cuerda pulsada, violonchelo y contrabajo), de color naranja en nuestro sistema y las voces de Júpiter y Minerva (amarillo y azul), que nos revelan el color verde.

6- TONALIDAD DE LA MENOR

La encontramos en los siguientes números:

- Número 2 de la Yntroducción - *Si numen y voz*. Es la tonada cantada por la alegoría de la Fama (amarillo).

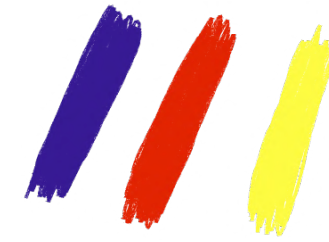
-Ópera escénica

Escena cuarta 4c. *Y pues ya es ocasión.*

Escena cuarta 4d. Más, ay cielos.

Escena cuarta 4e. *Ya emprendiendo cobardes.*

El acorde de La menor se compone del la, el do y el mi y nos arroja los colores índigo, rojo y amarillo.



Mattheson dice que es una tonalidad, en cierto modo enojosa y que se suele utilizar especialmente en la música de tecla e instrumental. En la tonada *Si numen y voz*, la parte instrumental esta reservada al bajo continuo (clave, violonchelo y guitarra barroca), acompañando la voz de la Fama. Tal como comentamos anteriormente, esta alegoría se relaciona con el concepto de la política y con el poder.

También es la tonalidad elegida por el autor, para las partes musicales donde se desarrolla la batalla entre dioses y gigantes, localizada en la escena cuarta. Al igual que en la tonada de la Fama, hace uso únicamente del bajo continuo para sostener el acompañamiento vocal de Júpiter, Hércules, Palante y muy brevemente de Minerva, que canta al final del número 4e. Por tanto, Durón emplea esta tonalidad con un marcado sentido bélico y enojoso.

7- TONALIDAD DE MI MENOR

Esta tonalidad solo aparece en la tonada que canta la alegoría del Tiempo en el número 3 de la *Introducción*, *Aunque más vuela*, y no vuelve a ser empleada por Durón en toda la obra.

El acorde de Mi menor relaciona las notas mi, sol y si, cuyas frecuencias y proporciones nos arrojan los colores amarillo, azul y violeta.



Nuestro prisma nos revela que la alegoría del Tiempo es de color azul. Nos refleja sabiduría e inteligencia y conceptualmente se mezcla con la política y el poder (color amarillo) y el violeta (color de la realeza, de lo místico). La tonalidad de Mi menor, difícilmente se puede asociar a lo alegre, puesto que es, por lo común, una tonalidad pensativa, profunda, desolada y triste, que encierra cierta aspiración al consuelo. (Mattheson).

Así es; en la grabación de la obra que acompaña este trabajo, podemos escuchar que el *Tiempo* canta su tonada acompañada de violines y de un bajo continuo protagonizado por el órgano, junto a la tiorba y al violonchelo. El sonido de sus tubos impregna todo este número y hace que la línea del canto tenga una emotiva carga de tristeza y melancolía. En las partes instrumentales de esta sección, la unión del contrabajo y el órgano, produce una sonoridad de mayor profundidad.

8- TONALIDAD DE SI MENOR

Aparece en:

Escena tercera 3b. *Quién eres divina.*
Escena tercera 3c. *Sacrílego impulso.*

El acorde de Si menor se forma con los sonidos si, re y fa# y nos arroja los colores violeta, naranja y verde oscuro.



En la escena tercera números 3b y 3c los personajes implicados son Hércules (verde) y Minerva (azul). Instrumentalmente, Hércules está acompañado por el órgano y Minerva por el clave, identificando así a cada personaje con un instrumento diferente del bajo continuo.

La instrumentación que aparece en la partitura de estos dos números, está conformada por los violines y el bajo continuo; órgano, clave, cuerda pulsada (tiorba en esta ocasión), violonchelo y en las secciones instrumentales sumando el contrabajo. Argumentalmente hablando, Minerva usa su inteligencia con el fin de persuadir a Hércules para que luche a su lado, ya que sin él, no podrán vencer nunca a los gigantes. El número 3b. es de gran profundidad y el 3c es un número de furia. Mattheson en esta ocasión nos habla de la tonalidad de si menor como bizarra, sombría y melancólica.

9- TONALIDAD DE RE MENOR

El uso de esta tonalidad, se reduce al recitado de la escena segunda 2b. Y ya que *varado el vuelo*, donde Júpiter reclama a Minerva que le informe de lo que está sucediendo: *En cuyas cavernas, estremeciendo los riscos, marciales ecos resuenan*. Será pues Minerva quien informe a Júpiter de la rebelión de los gigantes y de sus intenciones de ir a la guerra.

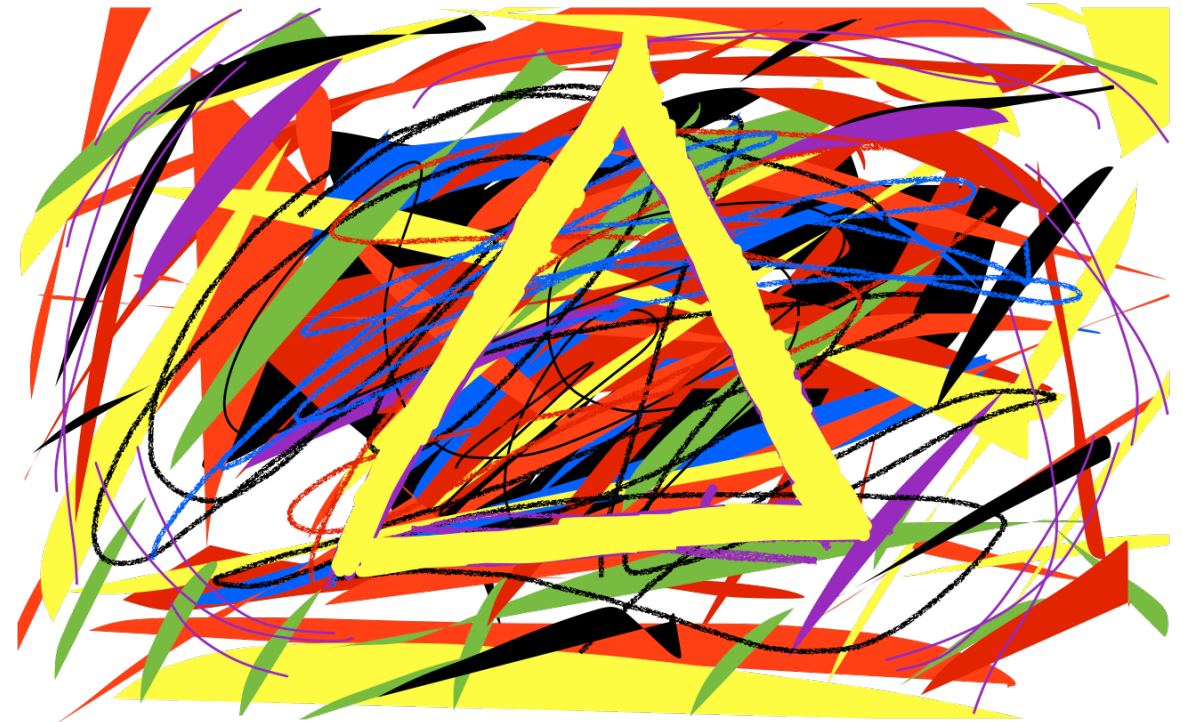
El acorde de Re menor consta de las notas re, fa y la y el prisma nos dice que le corresponden los colores naranja, verde e índigo.



Mattheson en este caso nos habla de una tonalidad que tiene algo de devoto, tranquilo y parece acorde con algo grande y convincente. En nuestra trama argumental hace referencia a una situación de frágil equilibrio (verde), que se ve amenazado tras la llamada de Júpiter a Minerva (color azul) para que informe de lo que está ocurriendo (color naranja), resultante de la mezcla del rojo (guerra) y el amarillo (Política).

Este recitado (solo aparece uno en toda la ópera) es otro de los modernismos adoptados por Durón del *dramma per musica* italiano (binomio recitativo-aria) que incluye en la obra, aunque mezclado con la tradicional división de tonada-copla de la música teatral española de la época.

Vistos los colores de las armonías sobre las que está construida la obra, *La Guerra de los Gigantes* se podría ver así:



Colores por centros tonales

Una vez vistos los colores que proyectan las armonías, podemos saber de qué color son las diferentes secciones de la obra atendiendo al color de sus centros tonales.

Yntroducción

Do mayor:

1. *Cítaras Dulces* - I grado o tónica - centro tonal DO - color ROJO.
2. *Si numen y voz* - VI grado de Do mayor - función tonal de tónica.
3. *Aunque más vuele* - III grado de Do mayor - función de tónica.
4. *Quién primero que la Fama* - V grado de Do mayor - función de dominante.

Color AZUL.

5. *Tiempo, Eternidad y Fama* - I grado o tónica.
6. *Cítaras dulces* - I grado o tónica.

La Yntroducción tendría entonces la siguiente estructura armónica:

I - VI - III - V - I

Si tenemos en cuenta que los grados VI y III son sustituciones del acorde de tónica ya que tienen idéntica función tonal, podríamos decir que la estructura armónica de la introducción de la obra queda resumida en:

I - V - I

Esto nos sugiere una pregunta. ¿Es la inmortalidad la alegoría que gana el debate de méritos ya que, a nivel tonal, éste queda reducido a la tonada que tiene función de dominante - *Tiempo, eternidad y Fama* - escrita en tono de Sol mayor?.

Tras este razonamiento, podemos observar que el ROJO (I) varía su frecuencia hasta llegar al AZUL (V), para volver otra vez al ROJO. Si mezclamos ambos colores, tenemos como resultado el color VIOLETA, asociado, como dijimos, a la realeza y a la inmortalidad; conceptos reflejados por el prisma (junto al poder y la política), en la sección dedicada al debate de méritos entre nuestras cuatro alegorías y al anuncio de la boda real entre Felipe V y Maria Luisa de Saboya. Sabemos además que política y poder, dentro del contexto de la realeza, son los motivos que dieron lugar al patrocinio de la obra.

Ópera escénica

Escena primera - I grado o tónica - centro tonal FA- color VERDE.
- V grado de Fa mayor - función tonal de dominante.

Simplificando, tendríamos la estructura: I - V , terminando la escena primera en una semicadencia sobre la dominante. Esto crea una gran inestabilidad (Rebelión de los gigantes) al no resolver sobre la tónica. En esta escena, el equilibrio es amenazado.

Escena segunda - V grado de Sib mayor - función tonal de dominante - centro tonal SI BEMOL - color ÍNDIGO/VIOLETA.
- III grado de Sib mayor - función de tónica.
- I grado o tónica.

Podemos simplificar la estructura en V - I ya que el grado III tiene función tonal de tónica.

Hemos modulado de FA mayor en la primera escena a Sib mayor en la segunda. Del color VERDE hemos pasado al ÍNDIGO/VIOLETA. Hay una ruptura del equilibrio (verde) por la declaración de guerra de los gigantes. Una tensión que provoca la subida de la frecuencia hacia el violeta.

Escena tercera - I grado o tónica - centro tonal RE - color NARANJA.
- VI grado de Re mayor - función tonal de tónica.
- I grado o tónica.

Vemos que los números que conforman esta escena comienzan en el acorde de tónica (RE mayor); les siguen dos números en la tonalidad de su sexto grado (SI menor) y finaliza la escena nuevamente en RE mayor. La estructura sería ahora I - V - I

Podemos afirmar que ésta es la escena de mayor equilibrio en su arquitectura, junto con la *Yntroducción* de la ópera. Son totalmente simétricas y siguen las leyes de proporción y equilibrio.

El color NARANJA (Re) modula sus frecuencias hacia el VIOLETA (Si), para volver de nuevo al NARANJA. Este color sabemos que es la suma del rojo y del amarillo y contiene conceptos que hemos asociado a la guerra y al poder. Aquí es donde Hércules queda persuadido por Minerva; solo con él será posible obtener la victoria y conservar el poder.

Escena cuarta - I grado o tónica - centro tonal DO - color ROJO
- VI grado de Do mayor - función tonal de tónica

Su estructura será I - VI pero teniendo en cuenta que el VI grado tiene función de tónica, toda la escena se puede reducir a I.

El primer número *Osados escuadrones*, está en Do mayor y es el centro tonal que rige toda la escena. Durón elige esta tonalidad para reforzar el carácter bélico que nos cuenta la trama argumental en este punto del libreto. Es justo en esta parte de la obra donde los ejércitos marchan a enfrentarse en la lucha y donde se desarrolla la guerra.

Escena quinta - I grado o tónica - centro tonal FA - color VERDE

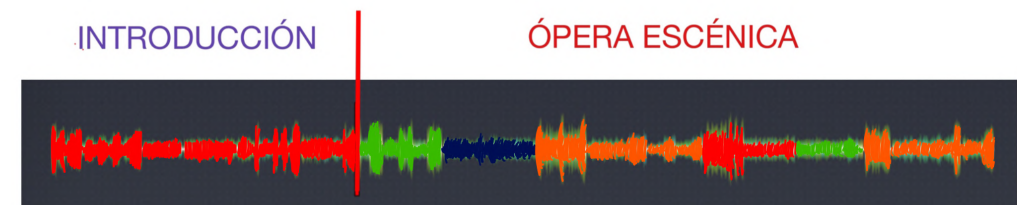
Los dos números que la completan están en la tonalidad de FA mayor. Los gigantes han sido derrotados y es aquí donde Palante, gravemente herido en la batalla, muere bajo el puñal de Minerva. El color verde, aquí, nos está hablando de equilibrio y paz; conseguido tras la muerte del caudillo de los gigantes.

Escena sexta - I grado o tónica - centro tonal RE - color NARANJA

En los números que componen la última escena de la ópera, encontramos siempre la tonalidad de RE mayor y tras la vuelta al equilibrio, con la muerte de Palante, el argumento nos habla de la celebración de la victoria de los dioses cantada con un minuet entre Minerva, Hércules y Júpiter. Timbal y clarín se tornan trinos pasajes y fugas y todos cantan en júbilo y alegría.

El color naranja nos dice que los dioses han defendido el poder gracias a su fuerza. Nadie puede vencer a los dioses. En este sentido la obra concluye con un aviso, que a raíz del desenlace posterior de la guerra de sucesión, años después, bien podríamos decir que fue del todo premonitorio.

La onda resultante de la Guerra de los Gigantes quedaría entonces con los siguientes colores:



Analizando el resultado, observamos que los colores rojos y naranjas prevalecen en la onda sonora de la obra y tal y como adelantábamos al principio de este trabajo, la guerra es el concepto que abraza la historia argumental. El naranja es al mismo tiempo, la suma del color amarillo y del rojo, es decir, que entra en juego también la política y el poder.

Podríamos resumir entonces esta obra, en tres conceptos fundamentales que encierra y que nos ha desvelado el prisma de nuestro sistema. Tres vértices de un triángulo equilátero: La Guerra, el poder y la política. Rojos, naranjas y amarillos.

Un triángulo es un prisma en dos dimensiones. La portada de esta grabación alude al prisma, representado por múltiples triángulos, como iconografías que representan al poder y sus tensiones. ¿Es una ópera, en si misma, un símbolo del poder?



Una propuesta escenográfica

Llegados a este punto, hemos hablado de la *Ópera escénica deducida de La Guerra de los Gigantes*, a través del análisis de colores que resultan al incidir la obra en el prisma y lo hemos puesto en relación con conceptos, armonías, instrumentación, argumento, personajes, escenas, tomando como referencia la grabación discográfica que acompaña este trabajo

Pero... ¿podríamos imaginar una posible escenografía para este espectáculo? La idea es que quien se acerque con interés a conocer *La Guerra de los Gigantes*, se haga esta pregunta una vez reveladas todas las realidades que la obra encierra tras su escucha.

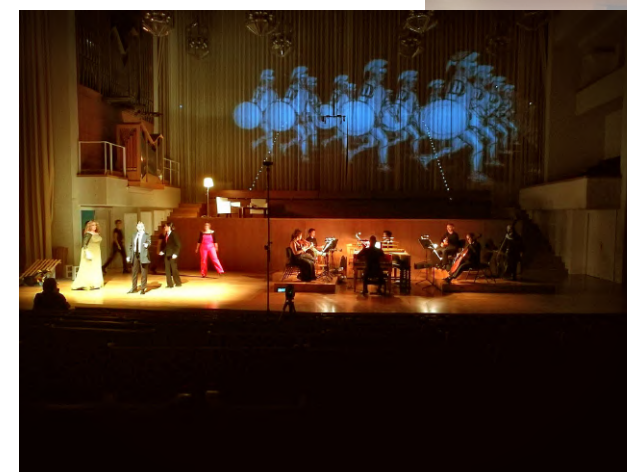
¿Quiénes serían los gigantes? ¿Y los dioses? ¿Que metáforas podríamos utilizar para trasladar esta obra a nuestro tiempo? ¿Como poner en escena las preguntas que la obra suscita?

Una propuesta escénica que se llevó a cabo, en la representación de *La Guerra de los Gigantes* que tuvo lugar en octubre de 2017 en el auditorio Manuel de Falla de Granada, por la Orquesta Barroca de Granada & Íliber Ensemble, fue la de invertir los roles de los personajes, de manera que los gigantes, hacían referencia al pueblo, a la gente llana y los dioses, a las grandes corporaciones financieras que provocaron la crisis económica de 2008.

Los gigantes iban caracterizados con un vestuario basado en la ropa de trabajo usada por los obreros de un taller y los dioses, con traje, corbata y maletín. Al mismo tiempo se proyectaban imágenes creadas con animación 3D sobre la cortina trasera del escenario, en las que se representaba la misma historia de forma simultánea, pero tal como aparece en la gigantomáquia; con los personajes mitológicos protagonistas de esta obra.

De esta forma, se transformó una historia del pasado, donde el concepto de guerra adquiere un sentido político y estratégico, en una historia actual. Ahora la lucha se libra en otro campo de batalla y usa otras armas, pero igualmente deja en el camino numerosas bajas y persigue conseguir idénticos objetivos.

La puesta en escena será uno de los huecos de los que hablábamos anteriormente, donde directores artísticos, musicales y escénicos encuentran sus espacios creativos. Esto hace que la *Guerra de los Gigantes* se reconvierta, se reinterprete una y otra vez en cada representación, en cada grabación; produciendo nuevos reflejos que la obra original proyecta a lo largo del tiempo.



Los ritmos y compases en la obra

Uno de los elementos musicales más interesantes de esta partitura es el concerniente al ritmo, donde el uso de la hemiola es constante. No es un recurso nuevo, que no esté ya presente en otras obras de compositores españoles de la época y es habitual encontrarlas, tanto en la música barroca italiana, como francesa, pero la novedad - en el caso de Durón - es la complejidad rítmica que plantea su interpretación.

La Guerra de los Gigantes, en concreto, utiliza esta fórmula a lo largo de todas sus páginas y revela la influencia que la música popular castellana de finales del XVII y principios del XVIII, ejerció en las obras de Durón y otros compositores del círculo de la corte madrileña.

La hemiola consiste en un patrón rítmico en el que dos compases ternarios (3/4) se miden como si fueran tres compases de un compás binario (2/4). Escrito en música, sería:



En el número inicial, *Cítaras dulces*, las podemos encontrar en los compases 34, 35 y 36:

También en el comienzo de la ópera escénica, en el número *Disformes hijos del cielo*, nos encontramos con cuatro hemiolias (cc 3, 8-9, 12-13 y 13-14):

La hemiola es un elemento rítmico habitual y reconocible en estilos como el flamenco, donde la combinación de la fórmula 2 - 2 -3 (dos compases ternarios y tres binarios) sirve para construir palos como la bulería, la soleá y las seguidillas.

En el número 2e de la segunda escena - *Ya en mi oído. Seguidillas partidas*. - Durón hace un uso de la hemiola, en el que rompe el tradicional ritmo de seguidilla del flamenco, tal y como lo conocemos. En lugar de usar la métrica 2 - 2 -3 para cada estrofa del texto, lo hace con la secuencia 2 - 2 - 2 - 3, es decir: añade un compás ternario más. ¿Podría ser ésta la razón de la denominación “partidas”? Lo podemos ver en el ejemplo:

14. Ya en mi oído

Seguidilla[s Partidas

[§] Júpiter

De Cu pi - do las fle - chas su sa - ña hu - mi - llen.
 Pues, ¿a quién mi ven - gan - zas quie - ña res que en - car - gue?
 En su bus - ca, del vien - to fa - ti - ga el gol - fo.

Acompañamiento]

Acompañamiento]

No es pretensión de este trabajo hacer un estudio sobre los orígenes rítmicos que han servido de base al estilo flamenco, pero en tanto éste se desarrolla como un crisol de culturas con un origen muy antiguo, sí nos llama la atención, la semejanza rítmica existente entre conocidos “palos” del flamenco y el empleo de la hemiolia en ésta y otras obras escénicas de los albores del XVIII en España.

En el número concreto del que hablamos, *Ya en mi oído*, las castañuelas aportan una sonoridad más cercana a la danza y al folclore popular español.

Igualmente, podemos escuchar una introducción de dos compases en 6/4 y uno de bulería escrito en 3/2, que ha sido añadidos por el director musical del CD que acompaña este trabajo, a modo de imitación rítmica del propio material que Durón utiliza durante todo este número. Los interpreta el parche (tambor) a modo de “solo” y abre la parte central de la obra; la *Ópera escénica*.

Hay muchas fuentes que indican que, aunque no era costumbre escribir en la partitura una parte específica para la percusión, esto no quiere decir que en la práctica musical de la época no fuera habitual adornar, con estos instrumentos, la interpretación de las obras escénicas que incluían números de danzas y también, para acompañar obras de temática bélica.

En la *Yntroducción* - número 1, *Cítaras dulces*, ocurre la misma cosa. Se han insertado nuevamente 6 compases en 3/4 (“solo” de parche) como si de una obertura se tratase; uniéndosele después el sonido de los cascabeles y ayudando a realzar el carácter solemne que supone el anuncio de una boda real.

Encontramos, también en *Cítaras dulces* y en sus coplas, el sonido del crótalo; instrumento asociado al sentimiento de júbilo, de alegría y celebración. Funciona del mismo modo en la escena seis de la *Ópera escénica*, donde crótalo y timbal - otra vez juntos - *Suenen, suenen confusos*, en el número musical que cierra la obra.

CODA. Escena final.

A lo largo de este ensayo crítico, presentado como una suerte de programa de mano -acompañado de una grabación en formato CD - hemos tratado de hacernos preguntas en cuanto a las realidades que está obra artística contiene. En realidad, son las preguntas que podríamos formularnos ante cualquier obra de arte. El trabajo reflejado en este texto adquiere un mayor sentido si escuchamos la obra, sea en directo o grabada; si disfrutamos de su música, de sus colores, de su interpretación, situándonos quizás frente al escenario, dentro de él, en un atril o en la cuerda de un violín; trasladándonos a una época histórica o bien trayendo una historia a nuestra época. En definitiva, si su escucha nos provoca emociones y hace preguntarnos acerca de nosotros mismos.

¿De qué nos habla la Guerra de los Gigantes? ¿Los conceptos que esta obra músico-teatral encierra, son extrapolables a nuestro tiempo? ¿Las circunstancias que generaron su creación guardan alguna relación con las que han propiciado este trabajo? ¿Tiene esta ópera cualidades que la hagan interesante a nivel didáctico? ¿Podría ser la metáfora del prisma una forma de hablar de ella, de conocerla y transmitir un conocimiento basado en la experiencia, en un aula? ¿En un conservatorio? ¿Podría ser una metodología en sí misma que se pudiera utilizar como herramienta dentro del currículo de un conservatorio de forma transversal, relacionando diferentes asignaturas? ¿Es la interpretación de una obra escénico-musical, la forma más natural de entender un currículo integrado? ¿En este sentido, podríamos incitar a nuestros alumnos a acercarse al conocimiento de una obra musical, a través de su análisis crítico? ¿De su descomposición?

En nuestra opinión, el montaje e interpretación de una obra escénico-musical (una ópera o un musical) es, a nivel didáctico, una de las mejores opciones para realizar un trabajo artístico colaborativo, que puede tener su reflejo en el aula y en un centro educativo. Esto implica aprender a enfrentarse al acto cultural a través de su gestión, tanto a nivel de recursos, como de organización, en la que se relacionan múltiples disciplinas artísticas.

Una obra escénico-musical, da cabida a disciplinas diversas que se interrelacionan en su producción, como el teatro - reflejado en un texto literario o libreto - la escenografía: movimiento de personajes, danza o ballet, confección de un vestuario, diseño de una iluminación, decorados, maquillaje, estilismo... - uso de nuevas tecnologías: software audiovisual, mesas digitales programables, edición de sonido, grabación... - la música: interpretación colectiva (orquesta), cantantes, estética musical. Analizar de forma crítica una obra como *La Guerra de los Gigantes*, permite el acto de su interpretación desde un sentido conceptual y unificador, donde todos los elementos artísticos necesarios para llevar a cabo una producción cultural de estas características, estén estrechamente relacionados.

Por otra parte, el uso de un juego retórico (la metáfora del prisma), como sistema para descomponer una partitura a partir de las preguntas que nos plantea, puede ser una metodología de aplicación didáctica muy útil para conocer, no solo todas las realidades que una obra artística contiene - a nivel musical, estético, estilístico, conceptual, argumental... - sino que, además, en el caso concreto de *La Guerra de los Gigantes*, también para descubrir obras de nuestro patrimonio cultural a través de su estudio, interpretación y difusión, valiéndonos de las últimas investigaciones y ediciones críticas que nos aporta la musicología. Aprender a valorar la importancia de acercarse al conocimiento de una obra antigua, como una metáfora que puede ser trasladada a nuestro tiempo. Educar a nuestros alumnos en esta idea, relacionándose con una partitura en base a las preguntas que ésta les suscita, es uno de los mejores baluartes para llegar a una interpretación consciente.

Si observamos con atención los colores que se ven al trasluz en un CD - en nuestro CD - vemos que son exactamente los mismos colores de los que hemos estado hablando en este trabajo. Son los mismos colores que ha refractado el prisma. En este caso, necesitamos que entren en movimiento a unas determinadas revoluciones por minuto para que los colores del arco iris, grabados con láser en los surcos de este disco, comiencen a vibrar, a emitir frecuencias, a producir ondas electromagnéticas. Esas frecuencias se convertirán en sonidos. En los sonidos de nuestra obra. De hecho, al girar a una determinada velocidad, los colores comienzan a mezclarse entre si, provocando que el CD se vea blanco. Esta metáfora nos sirve para decir que la grabación contiene toda su interpretación; del mismo modo que la partitura contiene toda la música. Ambas contienen la obra; ambas son blancas; la suma de todos sus colores.

Este trabajo ha supuesto una lucha contra la obra; de la obra contra nosotros. Una batalla que ha desvelado conceptos que *La Guerra de los Gigantes* guardaba en su interior y que reflejan metáforas que podemos trasladar a nuestra realidad; que contiene emociones que hablan de nosotros mismos. Conceptos que continúan inalterables y de plena actualidad. El poder (sus intrigas, la política) funciona en la postmodernidad de la misma manera que hace 250 años, con los mismos objetivos; las mismas estrategias. Los marcos donde conviven estos sistemas de poder, transformados a nuestro tiempo, implican idénticas tensiones por obtenerlo. y perpetuarlo. Una guerra de gigantes que vemos reflejada en la política, pero que también se libra en las instituciones, entre países, entre organismos educativos para imponer sus modelos, entre grupos sociales, ideológicos... Podemos ver como, también ahora, al igual que en tiempos de Durón, los sistemas de poder político financian producciones artísticas, no con un verdadero interés por el arte *per-sé*, sino con el objetivo de conseguir un reconocimiento a través del uso propagandístico e ideológico que su financiación le permite.

Llegados a este punto cabría preguntarse: ¿qué significa esta metáfora?, ¿qué es el prisma, verdaderamente?
O quizás la pregunta adecuada sería :

¿Quién es el prisma?

El prisma soy yo...

... El prisma eres tu.

El prisma sois vosotros

Apéndice de imágenes

Algunas imágenes del proceso de ensayos y grabación del CD *La Guerra de los Gigantes* por la Orquesta Barroca de Granada & Íliber Ensemble, realizada entre el 30 de julio y 1 de agosto de 2018 en el granadino Auditorio Manuel de Falla para el sello discográfico IBS















**Gigantomáquia - Ánfora de figuras rojas, 400-390 a.C.
Museo del Louvre, París**

