

Concierto Didáctico

El amor Brujo

GUÍA DEL PROFESOR

Dirección musical
Óliver Díaz

Presentador
Daniel Bianco

**ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
TITULAR DEL TEATRO DE LA ZARZUELA**

Funciones:
Jueves, 7 de febrero de 2019 · 10:00 h. y 12:00 h.
Viernes, 8 de febrero de 2019 · 10:00 h. y 12:00 h.

EN EL TEATRO DE LA ZARZUELA
Para público infantil a partir de los 6 años de edad



ÍNDICE

Introducción

El Teatro de la Zarzuela invita a un concierto 03

1. La obra

«Amores brujos» 05

Tabla de evolución de la obra de Falla 06

Argumento 07

2. Los autores

El compositor 09

La libretista 10

3. Propuesta escénica

El concierto didáctico 12

Ficha artística 13

4. Propuesta didáctica

Propuesta didáctica 15

Referencias para el profesor 16

Tabla de actividades 17

Actividades 18

Bibliografía 34

*Retrato de Manuel de Falla, Grerorio Martínez Sierra y María Lejárraga,
junto a Nati Lejárraga, en la terraza de los Martínez Sierra en Madrid.*

Fotografía, s. a. (hacia 1916).

© Archivo Manuel de Falla (Granada)



INTRODUCCIÓN

El Teatro de la Zarzuela invita a un concierto

El Teatro de la Zarzuela presenta un nuevo formato, un concierto didáctico inspirado en los conciertos del compositor y director Leonard Bernstein; y la Orquesta de la Comunidad de Madrid, dirigida por Óliver Díaz, será la encargada de hacer sonar la música y acercar a los más pequeños una de las obras más importantes del patrimonio español: *El amor brujo*, en la versión de 1915 para orquesta de cámara. Quizá para algunos sea difícil pensar en esta obra sin acordarse del texto de la *Canción del amor dolido* o la *Canción del fuego fatuo*, o quizá sea el momento de darnos cuenta del poder de la música, de todo lo que es capaz de contarnos Manuel de Falla solo con música.

El *Cuaderno didáctico* que hemos elaborado se organiza en dos partes: la primera, recoge información sobre sus creadores, y el texto; y la segunda, es una propuesta didáctica para trabajar en el aula. Creemos que abordar contenidos desde diversas áreas refuerza el aprendizaje significativo y ayuda a nuestros alumnos a conectar los contenidos con la realidad —porque el mundo no se divide en asignaturas—.

Las actividades se han creado de forma independiente para que puedan realizarse por separado, siguiendo o no el orden propuesto, en función del nivel y de las necesidades de cada grupo de alumnos, antes o después de acudir a la representación. Cada una de ellas presenta varias propuestas de diferente grado de dificultad que nos pueden ayudar a seleccionar aquello que se adapte mejor a nuestro contexto educativo.

Os sugerimos que previamente al concierto comentéis con vuestros alumnos las normas del teatro que aparecen publicadas en la página web o realicéis el apartado «Patio de butacas» de la primera actividad de esta guía, donde se propone un trabajo sobre normas y comportamiento en diferentes tipos de patios.

Tenemos pocas oportunidades de asistir a un espectáculo de estas características, en un lugar tan excepcional como el Teatro de la Zarzuela. Para algunos de nuestros alumnos quizá sea la primera vez que escuchen una orquesta, para muchos la primera vez que están en un espacio único como este. El Proyecto Pedagógico del Teatro de la Zarzuela apuesta por el público escolar, evitando juzgar e infravalorar sus gustos e intereses, conectando en el diseño de sus programas el patrimonio histórico musical con la realidad presente.

Confiamos en que a algunos alumnos les sorprenda el Teatro, el director de la orquesta, el narrador o los músicos y sus instrumentos, y que a otros les fascine la música... ¡Ojalá que a muchos el concierto les provoque preguntas y sobre todo esperamos que todos disfruten de la experiencia!





1

LA OBRA

«Amores brujos»
05

Tabla de evolución de
la obra de Falla
06

Argumento
07



18 / 19

CUADERNOS
DIDÁCTICOS

LA OBRA

«AMORES BRUJOS»

El amor brujo es sin duda una de las obras más conocidas de la música española, aunque habitualmente al hablar de ella nos referimos al ballet de 1925 que es el que alcanzó el éxito definitivo de público y crítica. Sin embargo, la obra original había nacido diez años antes y permaneció escondida hasta 1986 cuando, en el transcurso de la catalogación de la obra de Falla, fue recuperada por el musicólogo Antonio Gallego. Se concibió como un espectáculo musical con cante y baile creado para Pastora Imperio, la bailaora del momento, y debía ceñirse a un objetivo muy concreto: completar las funciones de tarde y noche que se interpretaban en el Teatro Lara de Madrid, alquilado para toda la temporada por los Martínez Sierra, recién llegados de París. El germen de la obra parece encontrarse en unos versos que pertenecían a *Lirio entres espigas*: «¡Ay, madre! / Yo no sé que tengo, / ni sé qué me pasa...», una comedia en un acto estrenada en el Teatro de Apolo, en 1911, y que se convertirían cuatro más tarde en parte de la *Canción del amor dolido*.

Falla y los Martínez Sierra se habían conocido en París y muy pronto surge entre ellos una conexión muy especial que les llevó casi durante una década a compartir proyectos profesionales. La propuesta del matrimonio al compositor se debió también al interés de la propia Pastora Imperio en trabajar con Falla. El contacto con la bailaora y su familia, pero sobre todo con su madre, *La Mejorana*, le ofrecieron la posibilidad de profundizar en sus conocimientos sobre el flamenco. Falla comienza a trabajar a partir de una canción y del argumento que le proporciona María. La obra irá creciendo hasta convertirse más o menos en el formato de una zarzuela del género chico, en torno a unos cuarenta minutos,¹ que se titulará *Gitanería en un acto y dos cuadros*. Sin embargo, en esta obra el hilo conductor va a ser la música y no las partes líricas como ocurre en las zarzuelas. Y esta importancia de la música se hace visible, incluso, en el diseño de la portada de la primera edición de la partitura y en el programa de mano de 1915, donde músico y autor del libreto aparecen en el mismo nivel, y además en este mismo orden.

Uno de los aspectos que hacen que esta obra sea tan especial es la reducida instrumentación, condicionada por la estructura de un teatro sin foso; y, además, la capacidad del compositor para conseguir con ese grupo de cámara múltiples y diversas sonoridades con una gran fuerza expresiva. También sorprende su capacidad para sintetizar sus preocupaciones estéticas, teatrales y musicales después de sus siete años en el París de la *Belle Époque* y los apenas tres meses que dedicó a componerla. *El amor brujo* es una obra compleja, pero a la vez con una raíz popular muy profunda y sincera en la que se suman y se mezclan muchas influencias: el trabajo del compositor a partir de la música que cantaba y tocaba la familia de Pastora Imperio; las enseñanzas de Felipe Pedrell; y, por último, las influencias europeas: las sonoridades de Claude Debussy o el tratamiento rítmico de Ígor Stravinski.²

Otro de los aspectos interesantes de la obra es su evolución, las diferentes versiones que surgen a lo largo de diez años. Sin embargo, teniendo en cuenta palabras del compositor, los efectos instrumentales del ballet ya estaban presentes en la obra original: la «amplificación instrumental en nada modifica el carácter de la primera (versión), en cuanto se refiere a su peculiar colorido y a su evocación de los primitivos instrumentos arábigo-hispanos».

Aunque hay fuentes contradictorias que narran el número de músicos que interpretaron la primera versión en el Teatro Lara, Antonio Gallego considera que fueron catorce: flauta (y piccolo), oboe, trompa, cornetín, piano y quinteto de cuerdas (dos violines primeros, dos violines segundos, dos violas, dos violonchelos y un contrabajo), además de la percusión en el último número (campanólogo). Para la versión de concierto de 1916, que interpretó en el Hotel Ritz la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Enrique Fernández Arbós, se amplió el viento a dos flautas (una de ellas alterna con el piccolo), oboe, dos clarinetes, fagot, dos trompas, dos trompetas y timbal, además del piano, la cuerda de una orquesta de cámara y la percusión.³

Retrato de la bailaora Pastora Imperio con mantón de Manila.
Fotografía, sin año (hacia 1915).
© Archivo Manuel de Falla (Granada)



Las diferencias más notables entre las dos versiones, la de 1915 y el ballet de 1925, tienen que ver no con la música, sino con la forma en que finalmente se ordenan los materiales, su duración y la modificación del argumento.

¹ Tal y como él mismo relata junto con otras observaciones acerca de la instrumentación: «en los cuarenta minutos aproximadamente que dura la obra, he procurado vivirla en gitano, vivirla hondamente». Entrevista del crítico musical Rafael Benedito, publicada en *La Patria*, que recoge Antonio Gallego en su manual: *Manuel de Falla y «El amor brujo»*.

² Michele Dufour. *Manuel de Falla entre lo culto y lo popular*, 2016.

³ Antonio Gallego. *Origen y evolución de «El amor brujo»*, Teatro de la Zarzuela, 2012.

LA OBRA

TABLA DE LA EVOLUCIÓN DE LA OBRA DE FALLA,
SIGUIENDO EL ESTUDIO DE ANTONIO GALLEGO

GITANERÍA EN UN ACTO Y DOS CUADROS 1915	ESCENA GITANA DE ANDALUCÍA BALLET EN UN ACTO 1921-1925
1. Introducción y (1b) escena	1. Introducción y (1b) escena. En la cueva. La noche
2. Canción del amor dolido	2. Canción del amor dolido
3. Sortilegio	(8) 3. El aparecido
4. Danza del fin del día	(10) 4. Danza del terror
*5. Escena (El amor vulgar)	(6) 5. El Círculo mágico. Romance del pescador
6. Romance del pescador	(3) 6. A media noche. Los sortilegios
7. Intermedio	(4) 7. Danza ritual del fuego. Para ahuyentar a los malos espíritus
**8. Introducción (El fuego fatuo)	(11) 8. Escena
9. Escena (El terror)	(12) 9. Canción del fuego fatuo
10. Danza del fuego fatuo	(7) 10. Pantomima
***11. Interludio (Alucinaciones)	(15) 11. Danza del juego del amor
***12. Canción del fuego fatuo	(16) 12. Final. Las campanas del amanecer
*13. Conjuero para reconquistar el amor perdido	
*14. Escena (El amor popular)	
***15. Danza y canción de la bruja fingida	
16. Final (Las campanas del amanecer)	

* escena suprimida
** parcialmente suprimida
*** alguna supresión

LA OBRA

ARGUMENTO

La propia María Lejárraga, autora del libreto, nos explica el argumento con estas palabras:

«Una gitana enamorada y no demasiado bien correspondida acude a sus artes de magia, hechicería o brujería, o como quiera llamarse, para ablandar el corazón del ingrato, y lo logra, después de una noche de encantamientos, conjuros, recitaciones misteriosas y danzas más o menos rituales, a la hora del amanecer, cuando la aurora despierta al amor que, ignorándose a sí mismo, dormitaba cuando las campanas proclaman su triunfo exaltadamente».

Néstor Martín-Fernández de la Torre.

Decorado de la cueva para el estreno de «El amor brujo» en el Teatro Lara.

Técnica mixta, cartulina, hacia 1915 (Madrid).

© Museo Néstor (Las Palmas de Gran Canaria)





2

LOS AUTORES

El compositor
09

La libretista
10



18 / 19
CUADERNOS
DIDÁCTICOS

LA OBRA

EL COMPOSITOR

MANUEL DE FALLA

(Cádiz, 1876 - Alta Gracia, Argentina, 1946)

Manuel de Falla es uno de los compositores más importantes del siglo XX. En el contexto de esta guía didáctica nos parece importante destacar dos vínculos que están muy presentes en su vida y consideramos son determinantes en su obra: los lugares y los amigos. La influencia de las ciudades en las que vivió; y, por otro lado, los lazos que estableció con sus amigos, con los que compartió muchos proyectos profesionales, y la gratitud hacia sus maestros.

Aunque muchos consideran que el primer contacto de Falla con la música fue a través de la sirvienta de la casa familiar de Cádiz, a la que llamaban Morilla, las primeras clases de música las recibió de Eloísa Galluzo, la profesora de piano a la que sus padres le enviaron siendo aún muy joven. Sabemos que cuando era niño, Falla quería ser escritor y se divertía diseñando revistas manuscritas y que sintió que quería ser músico por primera vez, a los diecisiete años, al acudir a un concierto.⁴

En 1897 tiene que trasladarse a Madrid con su familia y comienza sus estudios de piano y composición en el conservatorio con el profesor José Trago. Gracias a su profundo esfuerzo logra acabar sus estudios en un tiempo récord y con mucho éxito. En entonces cuando un jovencísimo Falla se pone en contacto con uno de los músicos más importantes del momento, Felipe Pedrell. Este será uno de los maestros que más le influyó a lo largo de toda su carrera y que en ese momento fue decisivo para la composición de su ópera *La vida breve* (1905).

⁴ Podéis profundizar sobre la infancia del maestro en este enlace [De niño a músico](#) en la web del Archivo Manuel de Falla. Este texto que formó parte de la exposición de carácter pedagógico *Manuel de Falla: Itinerancias de un músico*, Sevilla, 2017.

⁵ Debió ser muy doloroso sobre todo alejarse de María. Hemos conocido a través de sus cartas, que se conservan en el [Archivo Manuel de Falla](#), que ambas partes se recriminaron duramente por el fracaso del proyecto de colaboración para *Don Juan de España*. http://www.manudefalla.com/pdfs/pdf130409142228_157.pdf

Falla, como muchos otros artistas, decide trasladarse a París en 1907, la capital de las vanguardias históricas. Conoció esta ciudad de la mano del compositor Paul Dukas, y a través de él se encontrará con Isaac Albéniz, con Ricardo Viñes y, más tarde, con Joaquín Turina que le llevará hasta los Martínez Sierra. París le brinda la oportunidad de entrar en contacto también con compositores como Claude Debussy, Maurice Ravel e Ígor Stravinski, a los que pedirá consejo sobre sus composiciones y marcarán una parte importante de sus influencias.

En 1914, con el estallido de la guerra, muchos artistas dejan la ciudad de la luz, y nuestro compositor vuelve a Madrid con el matrimonio Martínez Sierra y un proyecto en conjunto: *El amor brujo* (1915). El año siguiente, 1916, es el año en que Diaguilev y los Ballets Rusos, Picasso y Stravinski visitan España y en este contexto surgirá *El sombrero de tres picos* (1919).

Luego vendrá Granada, la ciudad que había intuido en su ópera y que visitó por primera vez con María Lejárraga, pero que realmente conoció de la mano del guitarrista Ángel Barrios y de su padre «el Polinario», que regentaba una taberna flamenca. Esta ciudad le condujo hasta Federico García Lorca, Miguel Cerón y Hermenegildo Lanz. Y en este momento surge una obra como *El retablo de maese Pedro* (1923). Granada marcará una nueva etapa que coincide en el tiempo con el desencuentro con los Martínez Sierra, motivado por un proyecto compartido que finalmente se estrenó sin su música.⁵

La Guerra Civil, como a tantos otros, obligará finalmente al maestro a abandonar su casa en Granada en 1939. En ese momento decide instalarse con su hermana en Argentina, donde vivirá hasta su muerte en 1946, dejando *Atlántida*, el proyecto al que dedicó sus últimos diez años, sin concluir.

Retrato del compositor Manuel de Falla en un café.

Fotografía, sin año (hacia 1915).

© Archivo Manuel de Falla (Granada)



LA OBRA

LA LIBRETISTA

MARÍA DE LA O LEJÁRRAGA

(San Millán de la Cogolla, 1874 - Buenos Aires, Argentina, 1974)

Durante mucho tiempo figuró como el autor del texto de esta obra y de otras muchas, Gregorio Martínez Sierra, a pesar de que sus contemporáneos sabían que la artífice de los textos y las ideas era siempre su mujer, María de la O Lejárraga, y que él se encargaba de gestionar y, sobre todo, de asumir el éxito de la compañía, a la vez que mantenía una relación con una de sus actrices. En 1930, cuando hacía unos años que se había hecho oficial su separación, Gregorio firmó un documento en el que reconocía la coautoría de María, pero que se mantuvo más o menos escondido hasta que ella lo hizo público en su obra *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración* (1953). Hemos elegido esta ausencia, en este caso consentida por la propia autora —una situación para algunos contradictoria, dado su activismo feminista y su compromiso político—, para diseñar una de las actividades en la que abordamos su biografía y reivindicamos su trabajo.

Retrato de la escritora María de la O Lejárraga.
Fotografía, sin año (hacia 1900).
Archivo Manuel de Falla (Granada)





3

PROPUESTA ESCÉNICA

El concierto didáctico
12

Ficha artística
13



18 / 19

CUADERNOS
DIDÁCTICOS

PROPUESTA ESCÉNICA FICHA ARTÍSTICA

Óliver Díaz Director musical



© Jacobo Medrano

Tras cursar sus estudios de piano en el Peabody Conservatory of the John Hopkins University, fue el primer español premiado con la beca «Bruno Walter» de dirección de orquesta para estudiar en la Juilliard School of Music con maestros de la talla de Otto Werner Mueller, Charles Dutoit o Yuri Temirkanov. En 2002 fundó la Orquesta Sinfónica Ciudad de Gijón y en 2013 la Barbieri Symphony Orchestra, ocupando en ambos casos el puesto de director artístico y titular. A día de hoy tiene en su haber más de una docena de grabaciones realizadas para los sellos discográficos Naxos o Warner Music Spain, entre otros. Su carrera le ha llevado a dirigir orquestas de primera línea como la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo, la Orquesta de la Comunidad Valenciana y la Orquesta Sinfónica de Madrid, por mencionar algunas. Fuera de nuestras fronteras ha colaborado con formaciones como la New Amsterdam Symphony, la Cluj Philharmonic Orchestra, la Orquesta Filarmónica Rusa, la Sibiu Philharmonic Orchestra o la Orquesta Sinfónica Ciudad de Lima. También ha trabajado en importantes teatros de ópera como el Palau de Les Arts, el Teatro Campoamor, el Teatro de la Zarzuela, el Teatro Real, el Gran Teatro del Liceo y el Teatro de la Maestranza. Además, es el primer director de orquesta español en debutar en el foso del prestigioso Teatro Hélikon de Moscú. Desde 2015 ocupa el cargo de Director musical del Teatro de la Zarzuela de Madrid, y es miembro fundador y vicepresidente de la Asociación Española de Directores de Orquesta (AESDO).

Daniel Bianco Presentador



© Laurent Leger-Adame Photography

Daniel Bianco está vinculado al mundo del teatro desde que finalizó sus estudios de Bellas Artes, especialidad en escenografía de teatro y cine. Trabajó como ayudante de escenografía y vestuario en producciones de ópera y teatro. Ha sido director técnico del Centro Dramático Nacional, de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y del Teatro Real, y director artístico adjunto del Teatro Arriaga de Bilbao. Como escenógrafo ha realizado producciones de ópera, zarzuela, ballet y teatro de prosa: *El barberillo de Lavapiés*, *Don Gil de Alcalá*, *Don Giovanni*, *Cyrano de Bergerac*, *Las bicicletas son para el verano*, *Medea*... Ha colaborado con la Compañía de Cristina Hoyos, la Compañía de Sara Baras y con Lluís Pasqual. Junto a Emilio Sagi mantiene una estrecha colaboración que comenzó con *El chanteur de México* en el Teatro Châtelet de París y *La generala*, que se representó en el Teatro de la Zarzuela y el Châtelet. Fue allí donde también estrenaron *The Sound of Music*, y muy recientemente ha presentado *Il Pirata* en el Teatro alla Scala de Milán. Asimismo ha estrenado *Carmen* en el Teatro Colón de Buenos Aires, la Ópera de Roma y la Ópera de Santiago de Chile, *Die Feen* de Wagner en París, *I puritani* y *Linda de Chamounix* en el Gran Teatro del Liceo e *I due Figaro* de Mercadante para el Festival de Rávena, el Festival Pentecostés de Salzburgo y el Teatro Real. También ha preparado *Le nozze di Figaro*, *Il viaggio a Reims*, *Il mondo della luna*, *Tancredi* y *Attila* para la Ópera de Montecarlo. Con Giancarlo del Monaco ha colaborado en *Tosca* y *Madama Butterfly*. Desde noviembre de 2015 ocupa el cargo de director del Teatro de la Zarzuela.



4

PROPUESTA DIDÁCTICA

Propuesta didáctica
15

Referencias para el profesor
16

Tabla de actividades
17

Actividades
18

Bibliografía
34



18 / 19

CUADERNOS
DIDÁCTICOS

PROPUESTA DIDÁCTICA

Queremos que esta propuesta didáctica sea un camino para acercarnos a *El amor brujo* y a la vida y obra de Manuel de Falla. Pero es un camino que se puede recorrer de muchas formas distintas, dedicando tiempos y esfuerzos a diferentes contenidos que tendremos que estructurar de la manera que nos resulte más útil. Sois vosotros y vuestros alumnos los que vais a determinar qué queréis descubrir y cómo hacerlo.

Giner de los Ríos, desde la Institución Libre de Enseñanza, señalaba la importancia de salir del aula, de buscar el aprendizaje en la experiencia del hacer. Consideramos que organizar una actividad que implica la salida del aula es un acto de responsabilidad pero sobre todo para nosotros, es un acto de generosidad. Así que desde aquí os damos las gracias por vuestro compromiso y esperamos que esta salida sea un día muy especial. Los alumnos no solo tienen la oportunidad de vivir una experiencia musical, sino de estar en un espacio único como el Teatro de la Zarzuela.

Dependiendo del nivel y del curso, y atendiendo a la diversidad, nos corresponderá a los docentes seleccionar, adaptar, probar, equivocarnos, e inspirarnos para poder hacer nuestras estas y otras muchas actividades. Esperamos que os seduzcan y os sean de utilidad para vuestra práctica docente. Aunque las posibilidades de la obra son infinitas y es un recurso muy valioso para trabajar con alumnos de diferentes etapas educativas, dada la oferta de la actividad, las propuestas son diversas y no se ajustan a contenidos de una etapa concreta. Están diseñadas para que se puedan abordar como proyectos interdisciplinares bien dentro de una área o asignatura o expandiéndolos y compartiendo el trabajo con otros docentes.

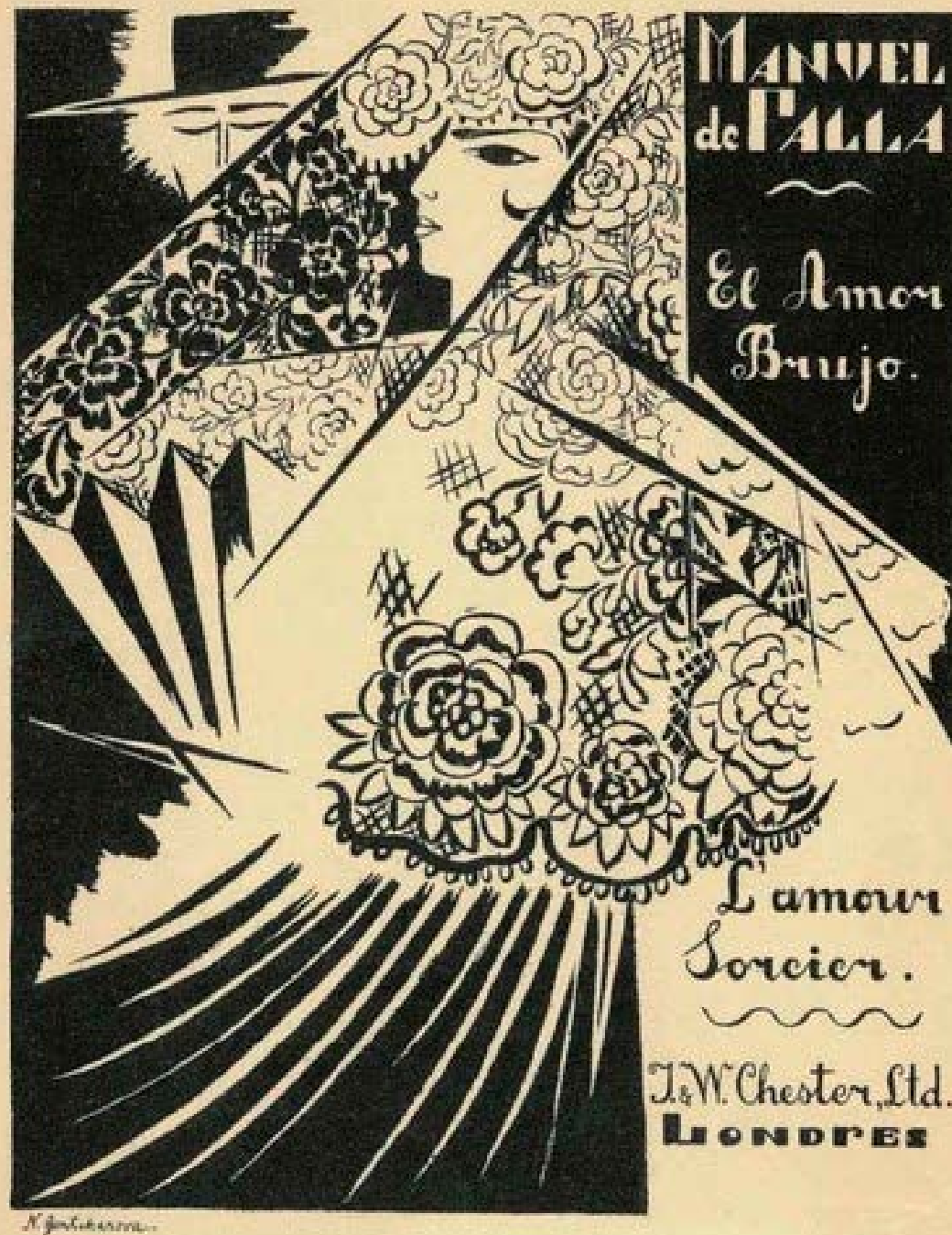
Fomentar la curiosidad, escuchar, jugar, hacernos preguntas, soñar, enseñar a pensar, a ser críticos, descubrir nuestras emociones, respetarnos, crear, hacer música y bailar, son los objetivos generales que creemos deben marcar la práctica docente y en los que nos hemos inspirado a la hora de elaborar esta propuesta didáctica.

Manuel de Falla.

Cubierta de la partitura para canto y piano de «El amor brujo» / «L'amour sorcier».

Dibujo de Natalia Goncharova. Impreso, 1924 (Londres, J.W. Chester, Ltd.).

© Archivo Manuel de Falla (Granada)



PROPUESTA DIDÁCTICA

REFERENCIAS PARA EL PROFESOR

Con las siguientes actividades, y la asistencia al Concierto, os proponemos descubrir diferentes aspectos sobre la obra, y conseguir los siguientes objetivos:

- Disfrutar de una experiencia única en el Teatro de la Zarzuela.
- Conocer *El amor brujo*, una de las obras más importante del patrimonio musical español.
- Conocer las familias de instrumentos y diferenciar distintas tímbricas.
- Utilizar la obra de Falla para conectar contenidos de diferentes áreas curriculares o asignaturas y reflexionar sobre ellos.
- Fomentar la escucha activa.
- Crear espacios y tiempos que, a través de la asamblea y el debate en el aula, nos ayuden a desarrollar la escucha, el respeto, y el sentido crítico.
- Convertir cualquier error en una oportunidad de aprendizaje y fomentar el trabajo en equipo.
- Hacernos muchas preguntas para ser los protagonistas de nuestro aprendizaje.
- Realizar pequeños trabajos de investigación para aprender a estructurar las ideas y a utilizar de forma crítica fuentes originales.
- Analizar nuestros prejuicios y desmontar juntos los estereotipos que aprendemos fuera y dentro de la escuela.
- Fomentar la creatividad y el desarrollo de la expresividad a través de la palabra, las artes plásticas, las nuevas tecnologías, la música y la danza.
- Incluir la educación emocional como una parte fundamental en nuestra práctica docente.

Daniel Vázquez Díaz (pintor).

El compositor Manuel de Falla.

Óleo sobre lienzo, 1925.

© Real Conservatorio Superior de Música (Madrid)



PROPUESTA DIDÁCTICA
TABLA DE
ACTIVIDADES

ACTIVIDADES	LL LENGUA Y LITERATURA	CS CIENCIAS SOCIALES	EA EDUCACIÓN ARTÍSTICA	VSE VALORES SOCIALES Y ÉTICOS
1. Bienvenidos al Teatro		•	•	•
2. Cartas y tarjetas postales: <i>¡Soy el viento en que suspiras!</i>	•	•	•	
3. Conjuros: <i>¡Cabeza de toro, ojos de león!</i>	•		•	•
4. Ser invisible: <i>Yo no sé qué siento ni sé qué me pasa.</i>	•	•	•	•
5. ¿De tal palo...? <i>Cuando el río suena, ¿qué querrá decir?</i>	•	•	•	
6. Los instrumentos sueñan: <i>¡Cantad, campanas, cantad!</i>			•	
7. La Sol Fa Mi: <i>¿Qué hace que una música suene a andaluza o a flamenca?</i>			•	
8. Abecedarios: <i>Er yanto der corasón por er rostro me caía.</i>	•	•	•	•
9. Viajes de ida, o de ida y vuelta: <i>Voy de camino.</i>		•	•	•
10. Gitanería en un acto: <i>Lo que vieron mis sacáis.</i>	•		•	•
11. Fuego: <i>Le buyes y te persigue, le llamas y echa a correr.</i>			•	

ACTIVIDADES

1. BIENVENIDOS AL TEATRO

¿Teatro y palacio?

Quizá no esté de más aclarar el origen de los términos. Aunque nos gustan mucho más los teatros, los medios de comunicación hablan más de lo que pasa en los palacios y nuestros alumnos se pueden despistar. Podemos comenzar preguntando qué conocen ellos sobre estos dos espacios y desde ahí animarlos hacia una pequeña investigación que nos haga reflexionar sobre el origen de las palabras y la historia de sus significados.

Historia de un teatro a la italiana

Como sabéis el Teatro de la Zarzuela es el primer y único teatro dedicado a la lírica española en el mundo. Este teatro ha recorrido un largo y complicado camino desde su inauguración en 1856 hasta la actualidad. Desafortunadamente, en 1909 un incendio destruye parte del recinto y no volverá a abrir sus puertas hasta 1913. A partir de este momento mantendrá una actividad de forma constante hasta los años treinta. Como parte de la ciudad, se verá afectado por la Guerra Civil y, aunque sobrevive y se mantiene en pie, esta circunstancia acelerará el comienzo de una etapa de declive. Cien años después de su inauguración, en 1956, se llevará a cabo una gran remodelación al ser adquirido por la Sociedad General de Autores. En 1994 se declaró Monumento Nacional y, en 1998, tuvo alguna reforma importante. El proyecto original tomó como modelo el Teatro de la Scala de Milán, un edificio en forma de herradura con tres alturas de palcos. Este tipo de teatro comúnmente se conoce como teatro a la italiana y su estructura se establece a partir del Teatro Farnese construido en Parma en 1618. Podemos aprovechar nuestra visita al Teatro para tratar su historia, para explicar su estructura y las diferencias con otros espacios escénicos de nuestra ciudad como, por ejemplo el Auditorio Nacional de Música, o los centros culturales y otros teatros de nuestro barrio.

Patio de Butacas

Os remitimos a esta actividad ([busca en la página 17 del cuaderno didáctico de *Master Chez*](#)) para trabajar sobre las normas que debemos cumplir en los diferentes tipos de patios.



Patio de butacas del Teatro de la Zarzuela
© Neil Becerra

ACTIVIDADES

1. BIENVENIDOS AL TEATRO (cont.)

Este Amor brujo no es una zarzuela ni es un ballet y además no cantan...

El amor brujo de Falla durante mucho tiempo fue el ballet con el que triunfó en París en 1925, pero la partitura original fue creada diez años antes. El éxito de la segunda, hizo que la primera versión cayera en el olvido. *El amor brujo* de 1915, el que escucharemos durante el Concierto, es una obra teatral con partes habladas y cantadas, con danzas y con mucha más música que las zarzuelas que se estrenaban en ese mismo momento. Esta obra se sitúa, tal y cómo explica Antonio Gallego,⁷ en los intentos de renovación que, desde comienzos de siglo, giraban en torno al espectáculo de moda en Madrid: el género chico, o zarzuela en un acto que se representaba varias veces al día, de ahí el término «teatro por horas».

Como actividad de introducción os proponemos que dediquéis, adaptando tiempos y contenidos en función del nivel de vuestros alumnos, alguna de vuestras sesiones a hablar de la zarzuela como género: Recordar el origen, las características, la evolución de la zarzuela desde el sigloXVII hasta la explosión en el XIX y su posterior decadencia. Esto nos servirá, además, para poner en contexto esta obra de Manuel de Falla.⁸

Para preparar el concierto, siguiendo la tabla explicativa de la evolución de la obra y sus versiones, podemos comparar la partitura original de 1915, que rechazó la crítica como obra afrancesada y *fuera de lugar*; y, por otro lado, el ballet, estrenado con gran éxito en París, por Antonia Mercé «La argentina», Vicente Escudero y George Wague en 1925; e insistir en que en el concierto se interpreta una versión sin voz.

Quizá sea también el momento de investigar sobre diferentes versiones o preferiréis hacerlo después de acudir al concierto:

- *El amor brujo* de 1915, con la cantaora Esperanza Fernández en el **Teatro de la Zarzuela** (*¡Ay, Amor!* 2012); con la mezzosoprano **Zlata Khershberg** (2015); o con **Estrella Morente** y la Orquesta Manuel de Falla (2013).
- *El amor brujo* (instrumentación de 1917), versión de **concierto** para pequeña orquesta.
- *El amor brujo* de 1925, con alguna de las grabaciones de **Teresa Berganza**; o con **Rocío Jurado** y la Orquesta Nacional de España (1986), en la célebre banda sonora de la película de Carlos Saura con Antonio Gades y Cristina Hoyos; o con **Carmen Linares** hablando de su experiencia al cantar con una orquesta sinfónica; o las versiones más libres, como el disco en homenaje a Falla de Paco de Lucía (1978); o el ballet **Fuego** de la Compañía Antonio Gades (2014).

Fernando Marcos (fotógrafo).

La cantaora Esperanza Fernández en el espectáculo «¡Ay, Amor!», de Manuel Falla.

Fotografía, 2012 (Madrid, Teatro de la Zarzuela). © Archivo del Teatro de la Zarzuela



⁷ Antonio Gallego. *Origen y evolución de «El amor brujo»*. Madrid, INAEM-Teatro de la Zarzuela, 2012, pp. 20-27.

⁸ *Ibid.*: La mayoría de las obras que habían nacido en el siglo XX explica el musicólogo, «eran muy endeble tanto en su texto como en sus músicas y las dos zarzuelas de Falla que han llegado hasta nosotros —*Los amores de Inés* y *Limosna de amor* (localizada hace tiempo en la Sociedad General de Autores Españoles por el recientemente fallecido don Ángel Sagardía), así como *Prisionero de guerra*, una zarzuela de Falla en colaboración con Amadeo Vives nunca citada hasta ahora, y también encontrada en la Sociedad de Autores por Jorge de Persia— no se libran de este juicio».

Jacinto Benavente, propuso en 1905, como solución al problema la creación de un «género chico artístico» aunque no tuvo éxito.

ACTIVIDADES

2. CARTAS Y TARJETAS POSTALES

¡Soy el viento en que suspiras!

Si ahora alguien quisiera adivinar quiénes son nuestros amigos, algunos rápidamente optarían por rastrear las redes sociales, aunque sabemos que son bastante tramposas porque se mueven con números de dimensiones imposibles. Pero, ¿qué significa tener miles de amigos? ¿Qué significa no tener millones de seguidores? Si insistimos en averiguar, y precisamos que buscamos amigos que se conocen, buscaríamos aquellos que salen en nuestras fotos y, sobre todo, los que se repiten. Para investigar acerca de las amistades en 1915 también tenemos las fotografías,⁹ pero sobre todo tenemos las cartas y las tarjetas postales. La correspondencia es un elemento importantísimo en la configuración de los archivos de artistas porque nos revela una parte del lado más íntimo de las personas.

Nuestra propuesta en este caso, en un mundo que fomenta los privilegios de las pantallas, es que cojamos un lápiz y escribamos una tarjeta postal, un formato que nos obliga a sintetizar y a quedarnos en lo que nos apetezca, sin muchas explicaciones. Queremos que nos contéis qué ha significado para vosotros conocer a Falla, venir al Teatro, escuchar a los músicos, ver al director, el viaje en autobús... Podéis aprovechar y diseñar vuestra propia postal del centro igual que muchas veces hacéis una tarjeta de Navidad. Y queremos, si es posible, que lleguéis hasta el final: poned un sello y llevarlas a un buzón de correos.



Ahora vamos a mostraros algunos fragmentos de cartas escritas por Manuel de Falla. Intentad identificar, con o sin pistas, quiénes pueden ser los protagonistas a los que escribe el maestro:

«Recuerdo muy bien el día –en el Palace [de Madrid]– en que hemos hablado Picasso y yo del Corregidor, y estoy encantado de tenerle con nosotros...»

PISTA: Falla se dirigía al creador de los Ballets Rusos cuando estaban preparando el estreno de *El sombrero de tres picos*, composición de Falla que tiene sus orígenes en la pantomima *El Corregidor y la Molinera*, estrenada por Falla y la Compañía Martínez Sierra en 1917.¹⁰

«Entre tus cartas hubo una en que me decías cosas que correspondían exactamente a lo que yo sentía y pensaba. Fue cuando terminó la guerra en Europa y aunque ni que decir tiene cuán grande fue el alivio que sentimos porque cesaba tanto horror, muerte y destrucción, sin embargo no se tranquilizaba el espíritu ni, por consiguiente, sentía uno aquella radiante alegría del final de la otra guerra. [...] Ahora en cambio parece que pesa sobre el mundo un tan inmenso misterio que a veces llega hasta hacernos temer que estamos muy próximos al fin de la segunda generación (la postdiluviana), porque la humanidad se destruirá a sí misma».

PISTA: Falla escribió esta carta el 26 de enero de 1946, poco antes de su muerte, en Alta Gracia (Argentina) a una de sus familiares favoritas que vivía en Buenos Aires. En este caso no queremos que identifiqués a la destinataria sino los tres momentos de desolación vividos en Europa a los que Falla se refiere en su carta.

⁹ Podéis investigar sobre los amigos que repiten en las fotos primero sin leer el pie de foto en la página web del archivo de la Fundación Manuel de Falla: <http://www.manueldefalla.com/es/imagenes/galeria-cadiz-1876-1897>

¹⁰ Este fragmento aparece recogido en el artículo de Rafael del Pino: «Guerra y vida eterna en cartas a una joven», publicado el 16 de septiembre en el *Diario de Granada*: http://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf130316120755_132.pdf

ACTIVIDADES

2. CARTAS Y TARJETAS POSTALES (cont.)

¡Soy el viento en que suspiras!

La última propuesta es más complicada. Os invitamos a que trabajéis como los historiadores con una carta manuscrita, en este caso de su amigo Federico García Lorca, con el que compartió muchos momentos durante su residencia en Granada. El poeta tenía en común con el compositor su amor por la música, los títeres, y el cante jondo. ¿Qué cuenta Federico? ¿Qué otras personas aparecen nombradas en la carta? ¿Qué personajes históricos se nombran y por qué razón? ¿De qué obra que va a publicar próximamente habla el poeta?



Federico García Lorca. Carta a Manuel de Falla.
Texto manuscrito a tinta y dibujo a color (agosto de 1923)
© Archivo Manuel de Falla (Granada)

ACTIVIDADES

3. CONJUROS

¡Cabeza de toro, ojos de león!

Ser *brujo* como el amor de Falla, cuando se utiliza como adjetivo, significa que algo nos atrae de forma irresistible. Cuando hablamos de brujos o brujas nos podemos referir a personas que realizan magia o hechicería para adivinar el futuro y modificar el presente, o que invocan a los espíritus y ejercen prácticas curativas utilizando sus poderes ocultos. Desde la perspectiva judeocristiana las brujas eran por definición solo mujeres asociadas con el diablo por lo que debían morir en la hoguera. Los estudios feministas reivindican a esas mujeres estigmatizadas por estar solas, y por poseer el poder del conocimiento y la capacidad de resistirse al poder del Estado y de la Iglesia. En la ficción, en el mundo de la magia hay personajes que son buenos y otros especialmente malvados, feos, viejos...

Sería interesante reflexionar en el aula sobre qué imaginarios sociales ha creado la televisión y sobre todo el cine, puesto que muchas de las más famosas brujas son personajes de cuentos y películas infantiles. Aquí podéis ver la serie *31 Days of Witches* (2015) en la que la ilustradora Sarah Hedlund ha recopilado a algunas míticas hechiceras, protagonistas de historias literarias y cómics que han tenido su desarrollo en películas o series. Podemos jugar a descubrir a quiénes conocen nuestros alumnos y quiénes no están. Asusta un poco fijarse en las brujas de Disney y compararlas con la construcción de grandes brujos sabios y salvadores de personajes como Merlín o Albús Dumbledore de la saga Harry Potter.

En nuestro *Amor brujo*, el amor es brujo porque tiene el poder de hechizar a la protagonista, que a su vez es «medio bruja porque es gitana», haciendo referencia a un marcado estereotipo y, por tanto, será capaz de cambiar los acontecimientos a través de un conjuro. Nos parece muy interesante señalar el poder que otorga la obra a Candela, porque aunque en un principio ella va en busca de una bruja a una cueva, una vez allí, se da cuenta de que no hay nadie más, y de que solo ella tiene el poder para cambiar su vida. Nosotros queremos ser brujas y brujos, capaces de responder a nuestras propias preguntas, atrevernos a tomar decisiones, y abandonar los miedos: con o sin conjuros.

Pero para empezar a ejercer nos gustaría que nuestros jóvenes *aprendices de brujos* comiencen su entrenamiento recitando el conjuro que escribió María Lejárraga o cualquier otro que vuestros alumnos propongan. Quizá entre vosotros tengáis algún experto en los hechizos de Harry Potter, o en otros conjuros, no desaprovechéis la oportunidad de hacerles protagonistas. Desde aquí, nos apetecería escribir un conjuro para... acabar con una clase aburrida, para combatir la falta de empatía, para encontrar la llave de la alegría, para que llueva más que café en el campo, para no recibir solo cartas de los bancos, para que todos los *profes* sonrían, para poder ir despacio, para querernos y respetarnos...



Néstor Martín-Fernández de la Torre.
Decorado del paisaje para el estreno de «El amor brujo» en el Teatro Lara.
Técnica mixta, cartulina, hacia 1915 (Madrid).
© Museo Néstor (Las Palmas de Gran Canaria)

ACTIVIDADES

3. CONJUROS (cont.)

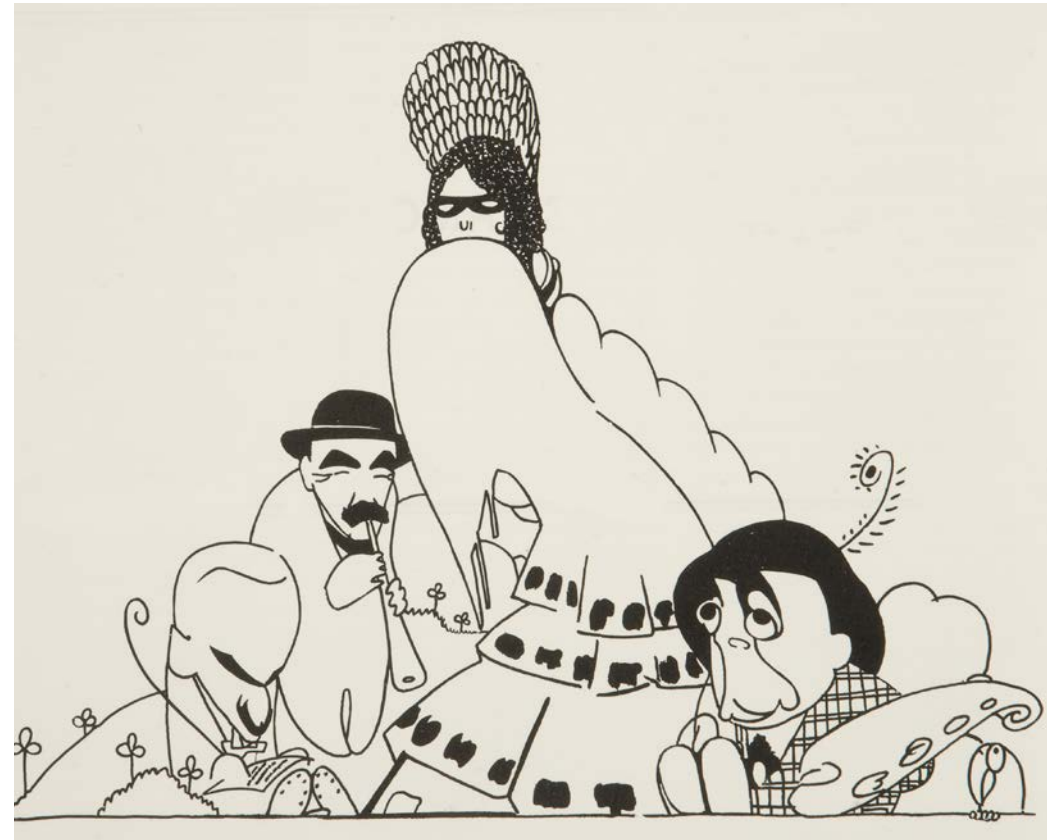
¡Cabeza de toro, ojos de león!

El siguiente paso será analizar la métrica y las sílabas, transcribir la prosodia y convertirla en figuras rítmicas con sus acentos. Podemos empezar estableciendo la equivalencia de sílaba igual a un pulso y más tarde buscar la posibilidad de introducir valores distintos, ¿los acentos se corresponden con la acentuación de algún compás concreto?

CONJURO PARA RECONQUISTAR EL AMOR PERDIDO

¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!
 ¡Quiero que er hombre que me ha orvidao
 me venga a buscar!
 ¡Cabeza de toro,
 ojos de león!...
 ¡Mi amor está lejos...
 que escuche mi voz!
 ¡Que venga, que venga!...
 ¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!
 ¡Quiero que er hombre que me quería
 me venga a buscar!
 ¡Elena, Elena,
 hija de rey y reina!...
 ¡Que no pueda parar
 ni sosegar,
 ni en cama acostao,
 ni en silla sentao...
 hasta que a mi poder
 venga a parar!
 ¡Que venga, que venga!...

¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!
 ¡Quiero que er hombre que me ha engañao
 me venga a buscar!
 Me asomé a la puerta
 al salir er sol...
 Un hombre vestío de colorao pasó...
 Le he preguntao
 y me ha contestao
 que iba con los cordeles de los siete
 ahorcaos...
 Y yo le he dicho:
 ¡Que venga, que venga!
 ¡Pajarito blanco
 que en er viento viene volando!...
 ¡Que venga, que venga!
 ¡Entro y convengo en el pacto!
 ¡Pa que venga! ¡Pa que venga! ¡Pa que venga!
 ¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!
 ¡Quiero que er hombre que era mi vía
 me venga a buscar!



Lluís Bagalía (dibujante).

Caricatura del escritor, el compositor, la bailaora y el escenógrafo de «El amor brujo»

[Gregorio Martínez Sierra, Manuel de Falla, Pastora Imperio y Néstor Martín-Fernández de la Torre].

Impreso, 16 de abril de 1915 (*El Sol*, Madrid)

© Archivo Manuel de Falla (Granada)

ACTIVIDADES

4. SER INVISIBLE

Yo no sé qué siento ni sé qué me pasa.

Muchas mujeres habitan la historia y los libros como si hubieran sido y siguieran siendo fantasmas, espectros. Y esta situación agita nuestro corazón y nuestro estómago porque ellas *nos faltan*. Una de estas maravillosas mujeres que vivieron a la sombra del apellido de su matrimonio fue María de la O Lejárraga, la mujer de Gregorio Martínez Sierra.

Maestra, novelista, dramaturga, ensayista y traductora destacó además por su activismo dentro del movimiento feminista y por la crítica hacia el amor romántico muy presente ya en toda la producción teatral de la Compañía Martínez Sierra. Su vida adquiere un gran compromiso político, después de que su marido la abandonase definitivamente para instalarse con su amante en Hollywood al nacer su hija en 1931. Luchará contra la pena de muerte, contra la guerra y contra el fascismo. Fue militante del partido socialista y diputada por Granada en las Cortes de la Segunda República. Tras la muerte de su marido en 1947, ya desde el exilio, adoptará como seudónimo María Martínez Sierra y retomará su faceta como escritora, haciendo pública la coautoría de sus obras. Comentad con vuestros alumnos qué aspectos de su vida os parecen más interesantes.¹¹



Retrato de María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra en su despacho.
Fotografía, 1915 (Madrid)
© Archivo Manuel de Falla (Granada)

Nos gustaría que el caso de María en *El amor brujo* no solo fuera una acción puntual sino que nos cuestionásemos a diario en las aulas los libros de texto o incluso nuestros propios materiales, o desde qué punto de vista articulamos nuestro discurso y cómo podríamos transformar esta realidad a partir de pequeñas acciones en nuestra práctica docente. Nuestra escuela hoy más que nunca es diversa y necesitamos referentes diversos.

Os proponemos que hagáis visible a los alumnos que hay muchas historias que no son contadas por nuestra Historia. Que se puede mentir cuando se falsean los datos y los hechos, pero que también se miente cuando se dejan de contar cosas, cuando deliberadamente se callan o se invita a algunas voces a estar, pero escondidas. Manejar las fuentes es una tarea muy difícil, que se vuelve contradictoria sobre todo en los tiempos de internet, donde conviven documentos reales con otros falsos, mezclados con estudios académicos y con trabajos sin ningún rigor científico. Si os interesa, a pesar de la dificultad y el riesgo que supone, os animamos a que los alumnos protagonicen un debate y reflexión sobre todas esas «otras historias de la Historia».

En la actualidad, la historiografía reconoce que María Lejárraga es la autora de todos los textos que firmó su marido, sin embargo, todavía hay documentos que mantienen la autoría de Gregorio Martínez Sierra. Podríamos intervenir todos los artículos o partituras que encontremos en internet, en los que aparezca Gregorio Martínez Sierra como autor del texto de *El amor brujo*. Podéis proponer tachar y corregir por encima como en algunos exámenes, o no tachar, dibujar o poner una foto, recortar y dejar un hueco vacío... Si hay posibilidad, los alumnos se podrían poner en contacto con las páginas web en las que han encontrado la información errónea para que la historia de María esté contada con más rigor desde más lugares. También podéis revisar libros de biblioteca y de texto.

¹¹ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/mujeres-en-la-historia/mujeres-historia-maria-lejarraga/838011/>

El programa sobre su vida y su obra, disponible en la web de RTVE, presenta la siguiente sinopsis: «[...] la escritora María de la O Lejárraga, también conocida como María Martínez Sierra. Estudió magisterio y ejerció como maestra. Participó en el movimiento feminista español, fue elegida diputada a Cortes por el Partido Socialista Obrero Español en 1923. Perteneció al comité nacional de mujeres contra la guerra y el fascismo. María estuvo casada con Gregorio Martínez Sierra, autor teatral que gozó de notable fama y cuyo nombre está ligado a importantes obras musicales de autores como Falla o Turina. Muchos sabían, otros sospechaban, que María colaboraba en la obra de su marido, aunque nunca apareciera su nombre. Hoy existe la certeza de que María fue la auténtica autora de la mayor parte de la obra de Martínez Sierra».

En este video del archivo de Canal Sur se recuerda la exposición dedicada a María Lejárraga en Granada en 1995; primera mujer que representó a la provincia en un parlamento democrático: *María Lejárraga, escritora, feminista y diputada en la II República*.

ACTIVIDADES

5. DE TAL PALO

Cuando el río suena, ¿qué querrá decir?

Un palo o cante es el nombre dado en flamenco para las diferentes formas musicales tradicionales.

Para identificarlos, tenemos que fijarnos en el compás y en el lugar que ocupan sus acentos, en el tono y la melodía de la guitarra; y en lo que nos cuentan las letras.

De tal palo, nos sitúa –haciendo un juego de palabras tan habitual en el lenguaje en la zarzuela–, en la música tradicional o en el flamenco y hace un guiño al texto de la autora cuando la protagonista se pregunta sobre el significado de «cuando el río suena». Os proponemos un juego de palabras polisémicas que tengan relación con cualquier tipo de música como por ejemplo: palo, escala, nota, figura, compás, modo, etc.

Para hacer hincapié en el valor del saber popular de los más mayores (abuelos, vecinos, amigos) queremos que investiguéis sobre refranes o dichos que nos hablen de los beneficios o el poder de la música.¹² Nosotros hemos seleccionado tres: «quien canta su mal espanta», «la música amansa a las fieras» y «coser y cantar todo es empezar». Transcribir la métrica a figuras rítmicas y jugar a identificarlos a través del ritmo. Podemos pedir información a los compañeros que enseñan otros idiomas para saber si existen sus correspondientes en otras lenguas.

Hayáis elegido nuestras propuestas, o cualquier otra, podrías establecer un debate sobre los significados y su vinculación con nuestras propias experiencias: ¿La música es capaz de cambiar nuestro estado de ánimo? ¿Alguna canción especial para escuchar cuando estamos desanimados o contrariados? ¿Alguien ha sentido que la música puede calmar su ira, o simplemente le ayuda a relajarse? Podríamos compartir listas abiertas de canciones que configuremos con las propuestas que surjan en este momento o que vayan surgiendo a lo largo del curso: para sentirnos bien, para relajarnos, para motivarnos, etc. ¿Nos cuesta cantar aunque nos guste? ¿Si vencemos el miedo o la vergüenza y no cantamos solos, es más fácil? ¿Por qué nos cuesta empezar?

Existen más de cincuenta palos diferentes que, dependiendo de los expertos, aparecen agrupados por su procedencia, por su métrica, o por si van acompañados o no de guitarra o baile. En nuestra pequeña aproximación al mundo del flamenco nos parece útil trabajar solo siete palos que hemos agrupado según el tipo de compás que utilizan:

¹² En la siguiente página web aparece una recopilación que os puede servir de ayuda para desarrollar la actividad en clase: <http://platea.pntic.mec.es/~jgarc1/musrefra.htm>

COMPÁS BINARIO	COMPÁS TERNARIO	COMPÁS DE 12 TIEMPOS
Tangos	Fandangos	<u>Soleás</u> (modo flamenco)
Rumbas	Sevillanas	<u>Alegrías</u> + Tirititrán (mayor)
		<u>Bulerías</u> (modo flamenco) y repiqueteo de palmas

ACTIVIDADES

5. DE TAL PALO (cont.)

Cuando el río suena, ¿qué querrá decir?

Propuestas de audiciones para distinguir compás binario de compás ternario, en este caso no nos vamos a fijar en la forma, solamente en el tipo de acentuación:

Ejemplo 1 Miguel Poveda Real, Triana, puente y aparte (Tangos de Triana)

Ejemplo 2 Chano Lobato, La bailaora (Tanguillos de Cádiz)

Ejemplo 3 Paco de Lucía, Entre dos aguas (Rumba flamenca)

Ejemplo 4 Arcángel (Fandangos)

Ejemplo 5 Merche Esmeralda, Manolo Sanlúcar (Sevillanas flamenca)

Escuchamos tres ejemplos de compases de doce tiempos y en función del tempo los clasificaremos como soleá, alegrías o bulerías:

Ejemplo 1 Duquende (Soleá)

Ejemplo 2 Camarón de la Isla (Alegrías)

Ejemplo 3 Rocio Jurado y Tomatito (Bulerías)

Para introducir las palmas flamencas en el aula os proponemos comenzar con los tangos. Podéis utilizar un patrón o combinar varios y ensayar el cierre. Los mismos nos sirven para acompañar la rumba flamenca pero casi se dobla la velocidad. En estos patrones rítmicos característicos se pierde el acento principal y es habitual marcarlo con el pie.

Tango flamenco

Patrones rítmicos para acompañar con palmas

♩ = 120

Palmas

Pie

Cierre

ACTIVIDADES

6. LOS INSTRUMENTOS SUEÑAN

¡Cantad, campanas, cantad!

Esta actividad pretende descubrir la agrupación instrumental que eligió Falla para escribir esta obra. Sabemos que el grupo de cámara al que recurrió Falla estuvo condicionado por las características del teatro para el que la realizó. El Teatro Lara era, en 1915, un escenario de comedias habladas y por tanto desprovisto de foso, lo que determinó una instrumentalización «demasiado reducida» en palabras del propio compositor.¹³ La agrupación es la siguiente: flauta (y piccolo), oboe, trompa, cornetín, piano y quinteto de cuerdas, además de la percusión para el número final. Para la versión de concierto¹⁴ de 1916 se amplió y se configuró con dos flautas (una de ellas alterna con el piccolo), oboe, dos clarinetes, fagot, dos trompas, dos trompetas, piano, la cuerda de una orquesta de cámara, timbal y campanas.

Para empezar vamos a escuchar cómo suenan los instrumentos que eligió el compositor. Los clasificamos por familias y mostramos pequeños fragmentos de solos para que los alumnos vayan identificando sus timbres. Una tarea que podrán retomar el día del concierto, con los motivos de la obra y otros ejemplos que nos proponga el director. ¿Los podéis reconocer también si no los veis?

Ahora vamos a explorar cómo pueden sonar las cuerdas. El día del concierto deberíamos reconocer inmediatamente cómo es el sonido si hay arco, si hay *pizzicatos* o si se utilizan con técnica de guitarra. ¿Qué efectos podemos escuchar a lo largo de la obra y para qué los utiliza el compositor? ¿Qué imágenes nos evocan y qué sensaciones nos producen? ¿A qué instrumentos pensáis se refiere el compositor cuando nos habla de «evocación de los primitivos instrumentos arábigo-hispanos»?

Nos queda una cuerda muy importante, la cuerda percutida: el piano, al que el compositor le atribuye un carácter muy rítmico. El piano es un instrumento melódico, armónico y rítmico. Podemos aprovechar este momento para hablar de la historia de este instrumento y analizar en qué momentos de la obra adquiere un mayor protagonismo.

¹³ Antonio Gallego en el ya citado manual *Manuel de Falla y El Amor brujo*, explica que «En una de las críticas del estreno se elogia la maestría de la instrumentalización a pesar de estar conseguida solamente con catorce instrumentistas. Dado que de ellos cuatro los consume el viento y uno el piano, quedan nueve para el quinteto de cuerdas; y como la partitura exige «solos» al violonchelo y a la viola, podemos deducir que la cuerda de esta primera versión estuvo formada por 2 violines primeros, 2 violines segundos, 2 violas, 2 violonchelos y 1 contrabajo. Hubo, además, un percusionista que sólo actuó en el episodio final con el campanólogo.»

¹⁴ En la misma fuente citada anteriormente se expone que esta versión se interpretó en la Sociedad Nacional de Música, en el Hotel Ritz, el 28 de marzo, con la Orquesta Sinfónica de Madrid, y un director no especificado en el programa de mano, pero que con certeza fue Enrique Fernández Arbós.

Ahora nos gustaría acercarnos a la obra por el principio, la introducción exaltada que nos pone en alerta y que Falla mantiene en el mismo lugar en el ballet, diez años después de su composición. Con muy pocas notas compone uno de los fragmentos más conocidos de sus obras. Podemos trabajar la melodía pero nos interesa sobre todo el tratamiento rítmico:



Podéis trabajar con la melodía completa que juega con las notas del modo frigio y un si bemol en un giro muy flamenco en esta **partitura interactiva**. Os proponemos que mientras unos alumnos tocan la melodía con placas o con flauta –adaptando la tesitura– otros refuercen con pequeña percusión la acentuación que aparece señalada en la partitura.

Y para acabar nos vamos al número final subtítulo «Las campanas del amanecer» y en este caso nos vamos a fijar en los instrumentos de percusión. En la primera versión Falla utilizó únicamente un percusionista que aparecía solo en este número tocando el campanólogo, en su versión de concierto del año siguiente, añadió un timbal. Os animamos a que utilizéis los metalófonos para, sobre una grabación, tocar las notas de las campanas. Solo hay dos ostinatos diferentes:

Motivo 1

Versión 1925 (Cuatro primeros compases resolviendo en el quinto compás con un *la*)



Versión 1915



Motivo 2 (Los últimos tres compases)



ACTIVIDADES

7. LA SOL FA MI

¿Qué hace que una música suene a andaluza o a flamenca?

La **cadencia andaluza** o **cadencia frigia** es, en la teoría musical, una progresión armónica o sucesión de cuatro acordes, muy utilizada en la música flamenca. Es uno de los pocos términos que hacen referencia a la geografía que se utilizan en la teoría musical, como el caso de «acorde de sexta napolitana». Aunque no es exclusiva del flamenco y podemos reconocer ya la estructura en formas del Renacimiento español, su utilización en la música culta y su popularidad a lo largo de los siglos la ha convertido en una de las sonoridades más efectivas de la música española y andaluza.

A pesar de su nombre, las cadencias andaluzas no suelen utilizarse como su propio término para finalizar una frase musical sino que son empleadas como una estructura de *ostinato*.

Los grados de los acordes que componen la cadencia son I - VII - VI - V7 de la escala menor natural o modo eólico, exceptuando el V7, del que la escala-acorde correspondiente sería la escala menor armónica: La menor, Sol mayor, Fa mayor y Mi mayor. Aunque esta es la estructura más sencilla y habitual la cadencia andaluza cobra una sonoridad diferente según se use el «toque por arriba» (Mi frigio), «por medio» (La frigio) o «por granaínas» (Si frigio) en la guitarra.



Esta cadencia se ha convertido en un tópico fácil a la vez que efectivo dentro de la música popular urbana. Os proponemos hacer un recorrido e intentar reconocer la secuencia armónica en algunos de estos fragmentos siguiendo los ejemplos que recoge el artículo *La imagen de Andalucía en la teoría de la música: la cadencia andaluza*, de Cristóbal L. García Gallardo.¹⁵ Primero en el estribillo de dos *bits* muy similares como *El Porompompero* y en el del *Aserejé* de Las Ketchup, donde se hace eterna la progresión armónica repitiendo el texto imposible tres veces sobre cada uno de los tres primeros acordes. A veces esta estructura armónica se utiliza sugiriendo ambientes andaluces, españoles o incluso hispanoamericano como en *April* de Deep Purple, *Innuendo* de Queen, *Objection* de Shakira, *Bailamos* de Enrique Iglesias o en muchos de los temas de Triana como *Abre la puerta*. Y otros grandes éxitos sin vinculación con lo español como *Wild world* de Cat Stevens, *One more cup of coffee* de Bob Dylan, *Sultans of swing* de Dire Straits, o en la *intro* de *Good Vibrations* de The Beach Boys, en la que de paso podemos escuchar un theremin.

El modo frigio, y su variante el modo flamenca, es junto con la cadencia andaluza, la clave para que una melodía nos suene a algo andaluz. Os proponemos improvisar moviéndonos por grados conjuntos e imitando los melismas del cante en modo frigio. Si nos lo permiten nuestros recursos y niveles en el aula podemos probar a introducir el sol sostenido y pasar al modo andaluz.

¹⁵ Cristóbal L. García Gallardo. «La imagen de Andalucía en la teoría de la música: la cadencia andaluza», *Andalucía en la Música. Expresión de Comunidad, construcción de identidad*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2014, pp.107-121.

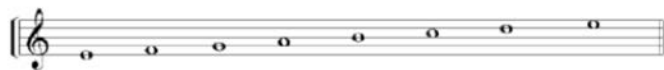
ACTIVIDADES

7. LA SOL FA MI (cont.)

¿Qué hace que una música suene a andaluza o a flamenca?

No debemos olvidar que tanto el flamenco como la música popular andaluza utilizan el modo frigio en muchas de sus piezas, pero otras melodías son mayores o menores y también es habitual oscilar entre las dos tonalidades, la bimodalidad. Y os lanzamos una pregunta: ¿Todos los instrumentos son flamencos? ¿Algunos más y otros menos? Debate abierto.

Modo frigio o modo de mi



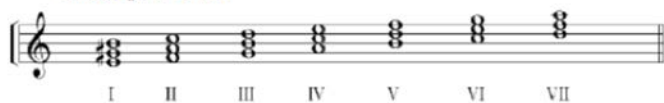
Modo frigio mayorizado (con la 3ª mayor):



Modo frigio armonizado



Modo flamenco



Probar a tocar y cantar esta melodía (que puedes escuchar y descargar a través de esta [partitura interactiva](#)) en modo andaluz, como está escrita con el sol sostenido en la parte del xilófono, y en modo frigio, sin el sol sostenido. Seguramente a muchos de nuestros alumnos les suene porque la interpretó **Amaya de OT 17**, pero ella no solo canta la melodía sino que la mezcla con una pieza para piano: *Rumores de la Caleta* de Isaac Albéniz (cosas increíbles que a veces tiene la televisión).

Zorongo

Popular andaluza
Pequeño arreglo para placas

♩ = 120

cga2018

Y, siguiendo con referencias a la actualidad, las canciones de Rosalía, ¿os suenan flamencas? ¿Que les da esa sonoridad tan especial? ¿Es el ritmo? ¿Es la voz? ¿Las palmas? ¿Los instrumentos? Os proponemos escuchar cualquiera de sus canciones como: *De plata*, *Malamente* o *Pienso en tu mirá*; y aprovechar para tratar la temática de sus letras, temas también presentes en la obra del concierto, como la imagen de la mujer, el amor romántico o los celos. También podemos establecer una relación con la obra de Falla si nos fijamos en la utilización de elementos que provienen de distintos estilos musicales. Consideramos especialmente indicada esta actividad para trabajar en el aula con alumnos de Secundaria o último curso de Primaria.

ACTIVIDADES

8. ABECEDARIOS

Er yanto der corasón por er rostro me caía.

¿Cómo suenan las palabras cuando las cantan en Cádiz? ¿Y en el español de América?

Ortografía y fonemas. Con esta actividad os proponemos un ejercicio de escucha: para detenernos en los sonidos de las palabras, en su historia, en su geografía, en los matices de los distintos fonemas; para escucharnos sin juzgarnos desde el punto de vista de nuestra ortografía;¹⁶ para valorar la música de los diferentes acentos; y para investigar sobre las consonantes.

María escribió las canciones y los textos de *El amor brujo* tal y cómo quería que se pronunciasen, haciendo protagonista al lenguaje de los gitanos andaluces que en algunos libros se califica como léxico o dialecto andaluz.¹⁷ Os invitamos a que leáis o cantéis en clase, por ejemplo, la canción del Fuego fatuo con la ortografía original y que os detengáis en aquellas palabras que vosotros no pronuncias así habitualmente.

¡Ah!
Lo mismo que er fuego fatuo,
lo mismito es er queré.
Le huyes y te persigue,
le yamas y echa a corré.
¡Lo mismo que er fuego fatuo,
lo mismito es er queré!
Nace en las noches de agosto,
cuando aprieta la calor.
Va corriendo por los campos
en busca de un corazón...
¡Lo mismo que er fuego fatuo,
lo mismito es el amor!
¡Malhaya los ojos negros
que le alcanzaron a ver!
¡Malhaya er corazón triste
que en su yama quiso arder!
¡Lo mismo que er fuego fatuo
se desvanece er queré!

(Terminada la canción del Fuego fatuo, adelanta y dice:)

¡Er fuego fatuo desapareció!
¡En la luz de la luna se desvaneció!
¡La cueva es mía!
¡Vamos a ver si venso la mala suerte
con la brujería!

Son homófonas las palabras que se pronuncian igual, pero su escritura es diferente. Así, en las regiones con seseo son homófonas pares de palabras como: siento / ciento; abrazar / abrazar; coser / cocer; asesine / hace cine... Jugar a encontrar las vuestras.

Investigad primero sobre los diferentes acentos que podéis escuchar en vuestro aula. Después podéis acercaros a vuestro entorno familiar seguro que muchos de vuestros padres, abuelos no han perdido su acento. Podemos empezar por los continentes, diferentes países, regiones o comunidades, ciudades, barrios... Ningún acento es mejor y todos con o sin mezclas suenan: queremos que los *sientan*.

Y además os proponemos que escuchéis en silencio y con los ojos cerrados: Pensad: ¿Cómo suenan las palabras cuando existe cariño? ¿Cuando tengo miedo? ¿Cuando estoy contento? ¿Cuando estoy cansado? ¿Cuando no me quiero?

¹⁶ Nos parece muy importante que en este de ejercicio de escucha que reivindicamos el valor del lenguaje oral, de lo sonoro, deteniéndonos justo, en esas consonantes que de un modo implacable son corregidas desde la norma ortográfica.

¹⁷ En la partitura que publicó Antonio Gallego en Chester Music en 1996, aparece un nota explicativa sobre la pronunciación andaluza del idioma español: la supresión de las s al final; terminaciones en *-ado* se vuelve *-a*; confusión entre la z y la s; la *h* por *j*, *l* delante de consonante se convierte en *r*, y abusos de los diminutos, entre otras.

ACTIVIDADES

9. VIAJES DE IDA, O DE IDA Y VUELTA

Voy de camino.

A partir de las ciudades en las que vivió nuestro compositor proponemos que el grupo realice un pequeño trabajo de investigación para profundizar sobre el contexto en el que vivió Falla. Podéis elegir solo un aspecto, abordarlo todo, repartir diferentes propuestas a cada grupo. Los alumnos deberán detenerse en averiguar qué hechos destacados ocurrieron en esas ciudades durante los años que vivió Falla en ellas. ¿Qué edificios singulares de esas ciudades se podrían visitar en esos años? ¿Qué personas están vinculadas a Falla en esas ciudades? ¿Cuáles son las obras más significativas que escribió el maestro?

Cádiz (1876-1897) **Madrid** (1897-1907) **París** (1907-1914) **Madrid** (1914-1919)
Granada (1919-1939) **Argentina** (1939-1946)



El minador «Marte» atraca en el Puerto de Cádiz con los restos mortales de Manuel de Falla.
Fotografía (Cádiz, 9 de enero de 1947). © Archivo Manuel de Falla (Granada)

Podemos aprovechar para repasar geografía, establecer la ruta de la vida de Manuel de Falla, teniendo en cuenta que volvió al mar de Cádiz, a su catedral. ¿Y si comparáramos nuestras biografías? ¿En cuántos lugares diferentes hemos vivido sin contar las vacaciones?

Ahora os proponemos que animéis a los alumnos a crear un *mapa* de recuerdos situando personas, objetos y lugares, de los momentos que consideren más importantes de su biografía. Para algunos, podrá ser un mapa del barrio, o de una sola ciudad, de un país, o de varios continentes... Podemos construir la imagen del mapa como nosotros queramos, cambiar de escalas, las formas, los tamaños, es **nuestro** mapa de recuerdos. Esta actividad es un ejercicio de *cartografía emocional* que no pretende descubrir donde están nuestras ciudades o pueblos, sino establecer una conexión con lo que somos y a veces no nos dejamos ser, con nuestra identidad. Quizá sea un ejercicio doloroso para alguien, deberemos intentar acompañar este momento. Llorar no es peor que reír, pero muy pocas veces nos permitimos hacerlo sin pedir perdón. El resultado de este trabajo no es obligatorio compartirlo con el resto del grupo.

Podemos después del trabajo previo reflexionar y cuestionar el concepto de migración que han construido últimamente algunos programas que se denominan informativos de televisión. ¿Quiénes no somos migrantes? ¿Por qué Falla se exilió en Argentina? ¿Qué otras guerras obligan hoy a personas a abandonar sus casas? ¿Por qué se fue el compositor a París y vivió allí durante siete años? ¿Qué motivos nos animan o nos obligan en la actualidad a cambiar de ciudad, país o continente? Necesitamos conocer nuestra propia Historia y por supuesto, no perder la *memoria*.

ACTIVIDADES

10. GITANERÍA EN DOS ACTOS

Lo que vieron mis sacais.

La definición del término «gitanería» que se incluye actualmente en el *Diccionario* de la Real Academia Española nos ofrece tres significados: 1. carácter gitano; 2. reunión o conjunto de gitanos; y 3. dicho o hecho propio y peculiar de los gitanos. Se ha perdido «caricia y halago hecho con zalamería y gracia, al modo de las gitanas». ¹⁸ El novedoso subtítulo ¹⁹ que Falla eligió para su obra hace referencia a la forma en que surge la idea para crearla, *El amor brujo* es en su origen, una propuesta individualizada para una bailaora gitana y su familia.

Os proponemos una reflexión sobre los estereotipos que existen sobre la etnia gitana y os animamos a que, si tenéis alumnos gitanos en el aula, sean ellos quienes guíen la actividad. ¿Todos los gitanos cantan, o bailan, tocan la guitarra o el cajón? ¿Cómo son los gitanos del siglo XXI? ¿Qué imagen nos muestra la televisión con programas como *Los Gipsy King* de Cuatro? También podemos señalar que hay muchos músicos que hacen flamenco que no son gitanos y otros que no son españoles. ¿Somos mejores o peores por el lugar donde hemos nacido?

Si seguimos hablando de estereotipos y de prejuicios, nos interesa señalar cómo el mundo del flamenco se ha resistido durante mucho tiempo a que las mujeres tocasen la guitarra, considerando que este lugar era por definición masculino y reservando para nosotras las funciones del cante y sobre todo del baile. Sin embargo, hoy ya podemos hablar de grandes guitarristas flamencas ²⁰ como **Antonia Jiménez**, **Elena San Román**, **Afra Rubino**, **Laura González**, o **Kati Golenko**.

Y nosotros ¿cómo distribuimos los instrumentos y las tareas en el aula? A veces tenemos tan poco tiempo que se nos escapa la posibilidad de hacernos preguntas y reflexionar sobre nuestra práctica.

¹⁸ En la edición de 1992 del *Diccionario de la lengua española* aún se mantenía la primera acepción del término tal y como aparece en la edición de 1817 que puedes consultar en este enlace: gitanería.

¹⁹ Tanto en las tonadillas del siglo XVIII como en muchas zarzuelas del XIX era habitual introducir cantes y bailes de gitanos, pero nunca se le había dado esta dimensión al conjunto de una obra, lo que despidió a parte del público que pensó que iba a un espectáculo flamenco al uso.

²⁰ «**Ellas tocan**» artículo publicado en *El País*: https://elpais.com/elpais/2017/11/17/eps/1510943032_203059.html

²¹ Para elaborar esta actividad nos hemos basado en: **Presencia del caló en el léxico marginal español**, de Javier Fuentes Cañizares, y **Vidas gitanas** de Miguel Roperó, el apartado de lengua de la web **del Museo virtual gitano de Cataluña**; y **La agonía de una lengua. Voces y campos semánticos más conocidos**.

Hay términos en caló ²¹ que nos resultan conocidos por haber sido utilizados en algunas canciones; como por ejemplo, «Como ronea, delante de su novio, pa que la vea», «tú me camelas, me lo han dicho, primo, tus (s)acais», «maldito parné», «orobroy»; quizá la expresión que más veces podamos escuchar en un aula sea «no profe, que me da lache» (me da vergüenza) pero suenan muchas otras palabras, aunque no seamos conscientes, que proceden de la lengua de los gitanos españoles.

¿Todavía solemos relacionar las palabras en caló y, en general, toda la cultura gitana con ambientes marginales y delictivos?

A continuación os mostramos un listado de palabras que, aunque ya están perfectamente integradas en nuestro día a día, tienen su origen en la lengua caló. La mayoría de ellas aparecen etiquetadas con el término «coloquial» en el *Diccionario* de la RAE, pero en otros casos se señala explícitamente su origen etimológico, son las que aparecen enlazadas. Hemos seleccionado solo las que forman parte de nuestro vocabulario, quizá las vuestras sean otras pero, ¿quién no ha dicho al menos una vez...

buló (mentira)	paripé (fingimiento)
chaval (chico)	piltra (cama)
menda (yo)	achantar (amedrentar)
chungo (malo)	camelar (seducir, adular, enamorar)
napias (narices)	chinarse (enfadarse, ponerse nervioso)
chivato (soplón)	pirarse (irse)
tasca (taberna)	pirado (loco)
pureta (viejo)	apoquinar (pagar)
canguete (miedo)	currar (trabajar)
pinrel (pie)	sobar (dormir)
queli (casa)	molar (gustar)
nanay (no)	chachi (genial, guay)
fetén (guay).	debuten o dabuten..

ACTIVIDADES

11. FUEGO

Le huyes y te persigue, le llamas y echa a correr.

Inspirándonos en el trabajo de Antonio Gades, en la coreografía que hizo para la película de Carlos Saura y posteriormente en *Fuego*, su segundo acercamiento a la obra de Falla, os proponemos coreografiar un fuego. Podemos utilizar todo el cuerpo y el espacio o permanecer estáticos y movernos sin desplazarnos, o quizá decidir que nuestra coreografía sea solo para brazos y manos. Para que el efecto sea más poderoso podríamos utilizar técnicas del teatro de sombras. El siguiente paso podría ser grabarlo en vídeo y luego sonorizarlo con objetos (diferentes tipos de papel, papel de aluminio, piedras, palos, etc.)



Imagen de la película «El amor brujo», de Carlos Saura, con Cristina Hoyos. Fotograma, 1986 (Coreografía de Antonio Gades) © Emiliano Piedra / Filmayer (Madrid)

La danza ritual del fuego, que en la obra de 1915 se corresponde con *La danza del fin del día*, se convierte en una ceremonia mística que nos recuerda mucho a *La danza de los adolescentes* de *La consagración de la Primavera* de Stravinski. Podemos establecer conexiones entre estas dos danzas y en general entre las dos obras, aprovechando el **magnífico recurso** que nos ofrece M. Tilson Thomas y la San Francisco Symphony. Musicalmente, ¿qué elementos tienen en común? ¿Qué sensación nos producen? ¿Qué relación une a ambos compositores? ¿Hay alguna relación más entre las personas que están implicadas en estos dos proyectos? También podemos tratar aspectos sobre la historia de estas dos obras, ambas fueron muy criticadas en su estreno con muy poca diferencia en el tiempo y hoy son reconocidas como dos de las obras más importantes de la Historia de la Música del siglo XX.

En esta danza especialmente, la orquesta adquiere un papel descriptivo muy marcado, en la que Falla representa los sonidos de la fragua. Os proponemos interpretar con instrumentos de placas el motivo que compuso Falla para los instrumentos de cuerda que representa **el crepitar del fuego**. Hemos eliminado los adornos a partir del compás octavo, para hacer la práctica más sencilla, pero hemos mantenido la partitura, la clave original para el instrumento que fue escrito, la viola, para repasar por qué existen diferentes claves.



Podríamos empezar el ejercicio trabajando algunos conceptos musicales como trémolos y dinámicas, indistintamente sobre instrumentos de parches o placas y, finalmente, practicar los trinos leyendo estas dos notas en clave de *do* en tercera.

Y, ¿por qué no? componer nuestra propia versión. A partir de las sonorización con objetos y diferentes tipos de papel, y añadiendo algunos de los elementos que propone el compositor os invitamos a que penséis cómo suena vuestro fuego.

Como última actividad os invitamos a que realicéis una audición activa en la que podáis deteneros también en otros elementos musicales con los que el compositor articula la danza en sus dos versiones. Además del motivo de la cuerda y sus dinámicas, fijaos en el motivo rítmico percetivo del piano que evoca el sonido de la fragua, el sonido sobre el yunque, y en los dos temas de la melodía:

El solo enérgico del **oboe**, que más tarde será repetido por violines y flautas:



Y el **segundo tema misterioso** de notas más largas que presentan las cuerdas y luego repiten las flautas:



PROPUESTA DIDÁCTICA

BIBLIOGRAFÍA

Leonard Bernstein. *El maestro invita a un concierto*. Madrid, Siruela, 2002.

Lola Fernández. *Teoría musical del Flamenco*. Madrid, Acordes Concert, 2004.

Javier Fuentes Cañizares. *Presencia del caló en el léxico marginal español*

Antonio Gallego. *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid, Alianza, 1990.

Cristóbal L. García Galardo. *La imagen de Andalucía en la teoría de la música: la cadencia andaluza*.

Gonzalo Roldán. *Me llamo Manuel de Falla*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2009.

Miguel Roper. *Vidas gitanas*

Elena Torres. *Manuel de Falla*. Málaga, Arguval, 2014.

VVAA. Francisco José García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez (coordinación) *Andalucía en la Música. Expresión de Comunidad, construcción de identidad*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2014.

VVAA (edición a cargo de Elena Torres, Francisco J. Giménez, Cristina Aguilar y Dácil González). *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la Música Española del siglo XX*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, Fundación Archivo Manuel de Falla, 2017.

Recursos en línea:

<http://teatrodelazarzuela.mcu.es/>

<http://www.manuelfalla.com/>

[Museo virtual gitano de Cataluña](#)

<https://www.gitanos.org/madrid/>

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centroandaluzflamenco/RecursosEducativos/index.htm>

<http://www.rtve.es/television/20140107/amor-brujo-manuel-falla/841061.shtml>

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/mujeres-en-la-historia/mujeres-historia-maria-lejarraga/838011/>

[Fragmento de la película de Saura](#)

<http://www.lamusicafiamenca.es/>

<https://antoniogades.com/>



Coordinación

Departamento de actividades pedagógicas

Textos:

Cristina Gutiérrez Andérez

Imágenes de la Propuesta didáctica:

Archivo Manuel de Falla (Granada)

Museo Néstor (Las Palmas de Gran Canaria)

Biblioteca Nacional de España (Madrid)

Real Conservatorio Superior de Música (Madrid)

Imágenes de los instrumentos:

Shutterstock (Nueva York)

Coordinación editorial: Víctor Pagán

Diseño y Maquetación:

Fernando Aparicio Tapia y Javier Díaz Garrido

Los textos y las imágenes contenidos en este cuaderno pueden reproducirse libremente, citando la procedencia y los autores de los mismos.

NIPO: 827-18-003-2

teatrodelazarzuela.mcu.es

