



GENERALITAT
VALENCIANA

ISEACV

El Contrabandista de Óscar Esplà: análisis musical y propuesta de una obertura.

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Samuel Valía Fernández
Director/a del TFG: Alberto Ramírez Martínez
Especialidad: Composición

Grado Superior de Música
Curso académico
2025 – 2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

El siguiente trabajo de fin de grado realiza un análisis profundo del ballet *El contrabandista* (1928) del célebre compositor Óscar Esplá. La investigación examina su lenguaje armónico su estructura formal y la interacción entre los procedimientos tonales y modales característicos de su estilo. A través de este estudio analítico de la partitura original, se profundiza en la asimilación del folclore y las vanguardias de la época. A partir de dichas conclusiones, se aborda el proceso metodológico y compositivo para la elaboración de una nueva creación sinfónica original titulada *Obertura Cincuentenario*. Esta pieza ha sido concebida empleando los recursos técnicos, rítmicos y expresivos extraídos de la obra escénica analizada, uniendo así tradición y creación contemporánea.

Palabras clave

Trabajo de fin de grado; TFG; Análisis; Orquestación; Composición; Ballet; Música escénica; Obertura; El contrabandista; Obertura Cincuentenario; Óscar Esplá.

ABSTRACT

The following final year project provides an in-depth analysis of the ballet *El contrabandista* (1928) by the renowned composer Óscar Esplá. This research examines its harmonic and musical language, its formal structure, and the complex interaction between the tonal and modal procedures characteristic of his style. Through this exhaustive analytical study of the original score, the project delves into the assimilation of folklore and the avant-garde trends of the period. Based on these findings, it addresses the methodological and compositional process for the creation of a new, original symphonic work entitled *Obertura Cincuentenario*. This piece is conceived analogously, utilizing the technical, rhythmic, timbral, and expressive resources extracted directly from the analyzed stage work, thereby bridging tradition and contemporary creation.

Keywords:

Final Degree Project; FDP; Analysis; Orchestration; Composition; Ballet; Stage music; Overture; El contrabandista; Obertura Cincuentenario; Óscar Esplá.

AGRADECIMIENTOS.

Terminar este Trabajo de Fin de Grado representa no solo el cierre de una exigente etapa formativa en el conservatorio, sino también la materialización de un profundo viaje de aprendizaje musical y maduración intelectual. Este logro no habría sido posible sin la guía, el aliento y la generosidad de las personas que me han acompañado a lo largo de este camino.

Expreso mi más sincero agradecimiento a mi tutor, Alberto Ramírez. Su dedicación, rigor conceptual y valiosas orientaciones han sido fundamentales para encauzar esta investigación y potenciar mi vertiente creativa. Gracias por su paciencia infinita, por su constante implicación y por la confianza que depositó en mis capacidades desde el primer momento.

Asimismo, deseo hacer extensible mi gratitud al cuerpo docente del departamento de composición del conservatorio, cuya sabiduría ha enriquecido notablemente mi visión artística. De manera muy especial, agradezco a Juan García, Manuel Mas, Manuel Vidal, Pablo Andrés y Pedro Salinas por transmitirme las herramientas técnicas esenciales para afrontar la composición con solidez y criterio.

A mis amigos, por ser un refugio indispensable de distracción, apoyo y comprensión durante las largas jornadas de reclusión y estudio que exige la disciplina de la música. A mi compañero Ramsés, por haber sido el mejor compañero de viaje a lo largo de estos cuatro años de grado; de manera muy especial, desde aquel segundo curso en el que nos quedamos los dos solos ante la carrera, un punto de inflexión que forjó un apoyo mutuo incondicional en todo lo necesario para superar juntos cada reto de este camino.

Por último, dedico este trabajo a mi madre y a mi pareja. Vuestro amor incondicional, vuestra paciencia diaria y vuestro aliento constante han sostenido mi esfuerzo en los momentos de mayor incertidumbre. Sois el pilar fundamental de mi vida y los principales artífices de que hoy pueda celebrar el éxito de este proyecto.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS.

s: Siglo

M: Mayor

m: menor

c.: compás

cc: compases

b: bemol

♯: sostenido

pp: pianissimo

ff: fortissimo

Picc: Flautín

Fl: Flauta

Ob: Oboe

Cl: Clarinete

Fg: Fagot

Tpa: Trompa

Tpt: Trompeta

Timb: Timbal

Tr: Triángulo

Plat: Plato

B: Bombo

Vln: Violín

Vla: Viola

Cello: Violoncello

Cb: Contrabajo.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	1
1.1	Objeto de estudio y justificación	1
1.2	Estado de la cuestión.	2
1.3	Objetivos.....	4
1.4	Metodología y estructura.	4
1.5	Dificultades y facilidades.	5
2	CONTEXTUALIZACIÓN.....	6
2.1	Óscar Esplá: contexto biográfico y estético.	6
2.1.1	Breve aproximación biográfica.	6
2.1.2	Lenguaje musical y estética compositiva.	7
2.1.3	Influencias, contemporáneos y posicionamiento estético.....	8
2.2	El ballet <i>El contrabandista</i>	9
2.2.1	Contexto histórico y artístico de la obra.	9
2.2.2	Argumento y función dramática de la música	10
2.2.3	Lugar de la obra dentro del catálogo escénico de Esplá.....	11
2.3	El ballet en España en el primer tercio del s. XX.....	11
2.3.1	El modelo europeo: <i>Ballets Russes</i> y la modernidad escénica	11
2.3.2	La danza española estilizada y la figura de Antonia Mercé «La Argentina»	12
2.3.3	Implicaciones musicales: forma, carácter y función de la obertura	14
3	ANÁLISIS DE <i>EL CONTRABANDISTA</i>	15
3.1	Argumento y desarrollo dramático.	15
3.2	Consideraciones estructurales previas al análisis musical.....	16
3.3	Análisis temático y recursos compositivos.....	17
3.3.1	Tema de La Condesita.	18
3.3.2	Temas de La Condesa.....	23
3.3.3	Tema de los Cazadores.	26

3.3.4 Tema de la Danza a la luz de la luna.	28
3.3.5 Tema del Contrabandista.	29
3.3.4 Tema de los Guardias.	30
3.4 Estructura y forma.	31
3.4.1 Preludio (pp. 1-8).....	32
3.4.2 Escena I (páginas 9-19).	32
3.4.3 Escena II (p. 21-63)	33
3.4.4 Escena III (2.1-2.41).....	35
3.4.5 Escena IV (2.41-2.62).....	36
4 PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA <i>OBERTURA CINCUENTENARIO</i>	38
4.1 Breve comentario de la obra.	38
4.2 Análisis de <i>Obertura Cincuentenario</i>	38
5 CONCLUSIONES.	58
BIBLIOGRAFÍA	61
WEBGRAFÍA.....	61
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	64
APÉNDICE DOCUMENTAL	1

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

El presente Trabajo de Fin de Grado se justifica plenamente tanto desde una perspectiva musicológica como compositiva, dada la importancia de *El contrabandista* dentro de la producción escénica de Óscar Esplá y su escasa presencia en estudios analíticos especializados.

En primer lugar, Óscar Esplá y Triay (1886-1976) es considerado uno de los compositores españoles más significativos del primer tercio del siglo XX, con una producción que abarca música sinfónica, música de cámara, ópera y música escénica. Su obra ha sido reconocida por su fusión del lenguaje sinfónico europeo con una sensibilidad arraigada en el folclore levantino y mediterráneo, tal y como recoge la Real Academia de la Historia (s.f.).

A pesar de la existencia de estudios biográficos y generales sobre el compositor, *El contrabandista*, ballet estrenado en 1928 con libreto de Cipriano Rivas Cherif e interpretado por la compañía *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé «La Argentina» en París, ha recibido una atención analítica considerablemente menor en comparación con otras obras escénicas o sinfónicas de Esplá (Les Arts és Dansa, 2024).

La escasa atención académica dedicada a *El Contrabandista* crea una oportunidad importante para aportar conocimiento detallado sobre su lenguaje musical de esta obra concreta. El análisis profundo de su estructura, estilo y recursos compositivos permitirá no solo una comprensión más sólida de la pieza dentro de la evolución estilística de Esplá, sino también una contribución al corpus musicológico sobre el ballet español de la primera mitad del siglo XX, en paralelo a movimientos más estudiados como los de Manuel de Falla o los Ballets Rusos. (Castelló Gómara, 2020)

Además, desarrollar una propuesta de obertura inspirada en los elementos estilísticos, expresivos y estructurales hallados en *El contrabandista* promueve la aplicación creativa y práctica del análisis, incentivando el diálogo entre investigación teórica y creación musical contemporánea. Esta propuesta compositiva, además de reforzar los conocimientos analíticos, contribuye al enriquecimiento de la música escénica con un

lenguaje de autor renovado en el repertorio escénico mediante un acercamiento creativo fundamentado.

1.2 Estado de la cuestión.

El estudio de la figura y la obra de Óscar Esplá ha sido abordado principalmente desde perspectivas biográficas, históricas y estilísticas generales; sin embargo, el análisis detallado de obras concretas de su producción escénica y, en particular, del ballet *El contrabandista* sigue siendo limitado. Entre las investigaciones recientes destaca el trabajo de fin de máster de Peláez Noguera: *El paisaje levantino en la obra pianística de Óscar Esplà* (2021). Este trabajo está centrado en la relación entre el lenguaje pianístico del compositor y la construcción estética del imaginario levantino.

Como se menciona anteriormente, existen diversos artículos que se aproximan al pensamiento estético y a determinados rasgos compositivos de Esplá sin profundizar específicamente en el análisis técnico de su lenguaje musical. En la edición de primavera-verano de 2008 de la revista *Canelobre* se encuentran estudios como *Aproximación al pensamiento estético de Óscar Esplá* de Lourdes González, *La relación entre música y texto en Canciones playeras de Óscar Esplá* de Templin Melka o el trabajo de Castelló Gómara *Don Quijote velando las armas*, en el que se incluye un breve análisis formal de la obra. Estos estudios constituyen aproximaciones relevantes para comprender el universo estético del compositor, aunque todavía persiste una carencia de investigaciones centradas específicamente en los procedimientos analíticos y compositivos de sus obras escénicas.

Desde el punto de vista historiográfico, Óscar Esplá y Triay ha sido reconocido como uno de los compositores españoles más relevantes del siglo XX. Fuentes institucionales como la *Real Academia de la Historia* ofrecen una visión general de su trayectoria vital y profesional, destacando su formación autodidacta, su proyección internacional y su relevancia dentro del panorama musical español contemporáneo (Iglesias Álvarez, 2023). De forma complementaria, el *Ministerio de Cultura* recoge su producción musical y documenta la amplitud de su catálogo, que abarca música sinfónica, música de cámara, ópera y música escénica (Ministerio de Cultura y Deporte, s. f.).

Desde una perspectiva musicológica, según Serracanta (2014) diversos estudios sitúan a Esplá dentro del desarrollo del sinfonismo español del siglo XX. En este contexto, se ha

subrayado su lenguaje personal, caracterizado por una síntesis entre influencias europeas —especialmente del impresionismo francés y del sinfonismo centroeuropeo— y una sensibilidad mediterránea vinculada al Levante español. Estos trabajos se centran principalmente en su producción sinfónica, como *La nochebuena del diablo* o *Sinfonía Aitana*, relegando a un segundo plano su música escénica.

En lo que respecta a esta última, las referencias disponibles permiten identificar las principales obras escénicas de Esplá, entre ellas *Cíclopes de Ifach* (1916), *El ámbito de la danza* (1924), *El contrabandista* (1928), *Fiestas* (1931) y *El pirata cautivo* (1975) (Iglesias Álvarez, 2023). Sin embargo, la mayoría de estas menciones se limitan a datos cronológicos y contextuales, sin desarrollar análisis formales, armónicos o estructurales de las obras.

En relación con la proyección internacional del compositor en el ámbito del ballet, resulta relevante señalar su vinculación con Sergei Diaghilev y la compañía *Ballets Russes*, una de las agrupaciones más influyentes del ballet moderno europeo. *Cíclopes de Ifach* fue concebida¹ como obra escénica para esta compañía, aunque no llegó a representarse. Esta circunstancia sucede en el proceso de la disolución progresiva de los *Ballets Russes*, cuya actividad se desarrolló entre 1909 y 1929 y cesó definitivamente tras el fallecimiento de Diaghilev (Serón, 2023). No obstante, la suite sinfónica derivada de la partitura fue estrenada en el Festival Musical de San Sebastián celebrado entre el 15 y el 27 de septiembre de 1917, bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós (Melis, 2016).

El ballet *El contrabandista* ocupa un lugar especialmente relevante dentro de esta producción escénica. Estrenado en París en 1928, con libreto de Cipriano Rivas e interpretado por los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, la obra se inscribe en un momento de gran proyección internacional de la danza española estilizada. En este sentido, Castelló Gómara (2020), subraya su relevancia dentro del repertorio de La Argentina y su contribución a la consolidación de una estética española moderna en los escenarios europeos. No obstante, como plantea Burgos (2024), estos estudios se centran prioritariamente en el ámbito coreográfico y escénico, prestando escasa atención al lenguaje musical de la partitura. Del mismo modo, Castelló Gómara (2020) aborda el

¹ Se utiliza el término concebida en todas las fuentes bibliográficas consultadas. No dejando claro si fue un encargo o se compuso para su posterior presentación.

contexto cultural de Alicante durante la denominada Edad de Plata alicantina, poniendo de relieve el ambiente intelectual y artístico en el que se formó Óscar Esplá. Sin embargo, estos enfoques, si bien permiten comprender mejor el entorno del compositor, tampoco profundizan en el análisis técnico de sus obras.

El estado de la cuestión revela, por tanto, una clara descompensación entre la relevancia histórica de Óscar Esplá y el escaso número de estudios analíticos dedicados a su música escénica, y muy especialmente a *El contrabandista*. Esta carencia resulta aún más significativa si se tiene en cuenta la riqueza estilística de la obra y su potencial como objeto de estudio tanto musicológico como compositivo.

1.3 Objetivos.

Los objetivos del presente Trabajo de Fin de Grado son los siguientes:

1. Analizar los motivos y temas principales, así como sus transformaciones, en el ballet *El contrabandista* de Óscar Esplá, con el fin de comprender su lenguaje musical y su estructura formal.
2. Identificar los rasgos estilísticos característicos del lenguaje compositivo de Óscar Esplá, especialmente en el tratamiento de la armonía y la influencia del folclore levantino para fundamentar su consideración como compositor mediterráneo y evidenciar el equilibrio entre tradición y modernidad que define su estética.
3. Desarrollar una obertura original inspirada en los principios técnicos y expresivos presentes en *El contrabandista*, como ejercicio creativo basado en el análisis previo de la obra.
4. Contribuir al conocimiento y puesta en valor de la música escénica de Óscar Esplá, especialmente en el ámbito del ballet, desde una perspectiva analítica y compositiva.

1.4 Metodología y estructura.

El presente Trabajo de Fin de Grado se articula a partir de una metodología mixta que combina el análisis musicológico, la contextualización histórica y la práctica compositiva, con el objetivo de establecer un diálogo coherente entre investigación teórica y creación musical.

En una primera fase, se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica y documental centrada en la figura de Óscar Esplá, su contexto histórico y su producción musical, con especial atención a su obra escénica. Esta revisión ha permitido situar el ballet *El contrabandista* dentro del catálogo del compositor y del panorama musical español del primer tercio del siglo XX, así como identificar las principales líneas de investigación existentes y los vacíos analíticos que justifican el presente estudio.

En una segunda fase, se ha realizado un análisis musical de *El contrabandista*, basado en el estudio directo de la partitura. Dicho análisis se centra en los temas principales, así como en los aspectos formales, armónicos y rítmicos con el fin de identificar los rasgos estilísticos más relevantes del lenguaje compositivo de Esplá y los recursos técnicos utilizados en la obra.

A partir de los resultados obtenidos en el análisis, se desarrolla una tercera fase de carácter compositivo, consistente en la elaboración de una obertura original inspirada en los principios técnicos y expresivos presentes en *El contrabandista*. Aunque la obra original cuenta con un preludio, la obertura propuesta no pretende sustituirlo, sino constituirse como una pieza autónoma de carácter concertístico, concebida como una elaboración creativa partiendo del material analizado.

Finalmente, el trabajo se estructura de la siguiente manera: tras el presente capítulo introductorio, el segundo capítulo aborda la contextualización histórica y estética de Óscar Esplá y del ballet *El contrabandista*; el tercer capítulo se dedica al análisis musical de la obra; el cuarto capítulo expone el proceso de composición de la obertura y el comentario analítico de la misma; y el trabajo concluye con un apartado de conclusiones, seguido de la bibliografía y los apéndices, que incluyen la partitura completa de la obra compuesta.

1.5 Dificultades y facilidades.

El desarrollo del presente Trabajo de Fin de Grado ha implicado diversas dificultades relacionadas con la disponibilidad y el acceso a los materiales musicales necesarios para el estudio de la obra. Entre ellas, destaca la escasez de estudios analíticos específicos dedicados al ballet *El contrabandista*, lo que ha limitado la existencia de referencias musicológicas previas y ha requerido un mayor énfasis en el análisis directo de la obra a partir de fuentes primarias.

A estas dificultades se suma la ausencia de grabaciones sonoras comerciales o documentadas del ballet, así como la falta de una partitura digitalizada o de una edición crítica moderna. El acceso a la obra se ha realizado a partir de una impresión fotomecánica de la partitura manuscrita, conservada en el Departamento de Archivo/Biblioteca de Academia Colecciones, bajo la signatura M-1294. Dicha fuente corresponde a una partitura orquestal editada por Max Eschig en París entre 1913 y 1927 procedente del Legado Pérez Casas, que presenta anotaciones manuscritas a lápiz y para la cual no se conservan reducciones ni materiales alternativos que faciliten su consulta. Estas circunstancias han condicionado el proceso analítico y han incrementado la complejidad del trabajo con el material musical.

Por otro lado, el trabajo se ha visto facilitado por la existencia de fuentes institucionales y documentales fiables sobre la figura de Óscar Esplá, así como por la consulta de estudios históricos y contextuales que han permitido situar *El contrabandista* dentro de su marco estético y cultural. Del mismo modo, la inteligibilidad de la partitura y la ayuda de las fuentes analíticas como la de Peláez Noguera (2021) han favorecido un enfoque metodológico coherente, permitiendo abordar el estudio de manera sistemática y estructurada.

2 CONTEXTUALIZACIÓN.

2.1 Óscar Esplá: contexto biográfico y estético.

2.1.1 Breve aproximación biográfica.

Óscar Esplá nació en Alicante en 1886, en el seno de una familia vinculada al ámbito intelectual y científico. Con los estudios de Ingeniería industrial y Filosofía y Letras, su formación musical se desarrolló de manera en gran medida autodidacta, complementada por un contacto constante con los principales focos culturales europeos de su tiempo. Esta doble vertiente –técnica e intelectual, por un lado, y artística, por otro– resulta determinante para comprender el rigor estructural y la solidez formal de su lenguaje compositivo.

Desde comienzos del siglo XX, Esplá se integró activamente en la vida cultural española y europea, manteniendo relación con compositores, intérpretes y pensadores de primer orden e incluso siendo premiado por su *Suite Levantina* en 1909. Su trayectoria se vio

marcada tanto por el reconocimiento institucional como por una notable proyección internacional, especialmente en Francia, donde varias de sus obras fueron estrenadas y publicadas. Según recoge la Real Academia de la Historia, Esplá desempeñó asimismo un papel relevante como ensayista y teórico, reflexionando de manera constante sobre la música, la estética y la identidad cultural española (Iglesias Álvarez, 2023). Entre sus publicaciones, destacamos los escritos recogidos por Antonio Iglesias. Una recopilación de textos en 3 volúmenes, editada por Antonio Iglesias entre 1977 y 1986. Reúne discursos, ensayos y conferencias de Esplá. La recopilación se titula *Escritos de Oscar Esplá / Recopilación, comentarios y traducciones por Antonio Iglesias*. También destaca su discurso *Función musical*, leído en 1955 con motivo de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el cual constituye un texto clave de reflexión estética y musical. Por último, cabe mencionar sus *Ensayos sobre Gabriel Miró*, una serie de textos ensayísticos fundamentales para comprender tanto su pensamiento estético como su estrecha relación con la literatura.

El entorno cultural de Alicante durante las primeras décadas del siglo XX fue conocido como la denominada Edad de Plata Alicantina. Este entorno proporcionó a Esplá un marco intelectual fértil, caracterizado por la convivencia entre tradición y modernidad. Favoreció una concepción de la creación artística alejada tanto de la estética conservadora como del experimentalismo, rasgo que se reflejará de forma constante en su producción musical.

2.1.2 Lenguaje musical y estética compositiva.

Desde el punto de vista estético, la música de Óscar Esplá se caracteriza por una búsqueda de equilibrio entre modernidad y tradición. Según Serracanta (2014), diversos estudios coinciden en señalar que su lenguaje compositivo se fundamenta en una asimilación personal de las corrientes europeas contemporáneas, especialmente el impresionismo francés y determinados aspectos del sinfonismo centroeuropeo, sin renunciar a una identidad sonora propia vinculada al ámbito mediterráneo.

Uno de los rasgos más destacados de su estilo es el tratamiento de la armonía, frecuentemente basada en procedimientos modales y en una ampliación del sistema tonal tradicional. Recuperando de nuevo a Serracanta (2014), esta armonía rica en color pero cuidadosamente controlada, se encuentra siempre subordinada a la claridad formal y al desarrollo coherente del discurso musical. En este sentido, Esplá se distancia tanto del

romanticismo tardío como de las vanguardias radicales del primer tercio del siglo XX, adoptando una posición estética intermedia.

El color orquestal constituye otro elemento central de su lenguaje. Esplá demuestra un conocimiento preciso de las posibilidades tímbricas de la orquesta, utilizando combinaciones instrumentales que refuerzan el carácter expresivo de la música sin caer en el efectismo. Este tratamiento del timbre adquiere especial relevancia en sus obras escénicas, donde la música debe dialogar de manera constante con la acción dramática y coreográfica.

Así mismo, la forma ocupa un lugar primordial en su pensamiento compositivo. Lejos de concebirla como un mero contenedor, Esplá entiende la estructura musical como un elemento expresivo en sí mismo, capaz de articular tensiones, contrastes y procesos de transformación. Este planteamiento resulta especialmente significativo en el contexto del ballet, género en el que la claridad formal y la articulación del tiempo musical desempeñan un papel esencial (Peláez Noguera, 2021).

2.1.3 Influencias, contemporáneos y posicionamiento estético.

La estética de Óscar Esplá se inscribe dentro del amplio debate sobre el nacionalismo musical español del primer tercio del siglo XX, misma época del momento de creación de *El contrabandista*. Durante este periodo, la influencia del Levante español se manifiesta más como una categoría estética que como un recurso temático explícito. El carácter luminoso, la fluidez del discurso y una cierta tendencia a la contemplación sonora constituyen rasgos recurrentes en su obra (Serracanta, 2014).

El posicionamiento de Esplá dentro del panorama musical español del siglo XX puede entenderse, por tanto, como el de un compositor profundamente comprometido con la modernidad, pero reacio a las rupturas radicales. Como menciona Castelló Gómara (2013), su música se construye desde una reflexión intelectual constante, en la que la tradición no es negada, sino reinterpretada a la luz de un lenguaje personal y coherente.

Estos rasgos estéticos adquieren una especial relevancia en su música escénica y, de forma concreta, en el ballet *El contrabandista*, donde el equilibrio entre forma, color orquestal y carácter expresivo resulta fundamental para articular el discurso musical y su relación con la escena.

En el ámbito valenciano del primer tercio del siglo XX se desarrollaron diversas iniciativas orientadas a la modernización del lenguaje musical, entre las que se sitúa el denominado *Grupo de los Jóvenes*, integrado por compositores de una generación posterior. En su *estudio sobre la composición orquestal valenciana*, Hernández Farinós (2010) señala que este colectivo, designado en algunas fuentes como «Grupo de los Cinco» por analogía con otros grupos europeos, no constituyó un movimiento homogéneo ni contó con una estética unitaria claramente definida. En este contexto, Óscar Esplá aparece como una figura externa al grupo, tanto por razones generacionales como por la singularidad de su trayectoria. La citada investigación documenta, además, la existencia de correspondencia entre Esplá y algunos de estos compositores, así como su intervención puntual en la revisión y valoración crítica de determinadas obras, lo que confirma su papel como referente intelectual dentro del panorama musical valenciano, sin que ello implique una pertenencia efectiva al colectivo.

2.2 El ballet *El contrabandista*.

2.2.1 Contexto histórico y artístico de la obra.

El ballet *El contrabandista* fue compuesto por Óscar Esplá en un momento de especial proyección internacional de la música y la danza españolas. Estrenada² en 1928, la obra se inscribe en el contexto cultural del primer tercio del siglo XX, caracterizado por una intensa circulación de ideas estéticas entre España y los principales centros artísticos europeos, especialmente París.

La colaboración con el dramaturgo Cipriano Rivas Cherif, autor del libreto, refuerza la dimensión teatral de la obra. Considerado una figura clave en el desarrollo del ballet español contemporáneo, Rivas Cherif desempeñó un papel fundamental en este ámbito. Como señala Martínez del Fresno en 2018: «Cipriano de Rivas Cherif estuvo directamente implicado en el nacimiento de los ballets españoles de Antonia Mercé [...] Por otra parte, no podemos olvidar los tres libretos escritos por Rivas Cherif para Antonia Mercé: *El fandango de candil*, *El contrabandista* y *La romería de los cornudos*, este último en colaboración con Federico García Lorca».

² En las fuentes consultadas no se ha encontrado ningún dato en referencia a la fecha del proceso compositivo.

2.2.2. Argumento y función dramática de la música

El argumento de *El contrabandista* se articula en torno a una trama de carácter simbólico, ambientada en un entorno de resonancias populares y mediterráneas. Como menciona Iglesias Álvarez (2023), más allá de la narración literal, el ballet propone una sucesión de situaciones dramáticas que exigen una música capaz de caracterizar ambientes, contrastar estados emocionales y sostener el desarrollo escénico. Evita el costumbrismo descriptivo y propone una acción estilizada, en la que los personajes y situaciones adquieren un valor más simbólico que narrativo.

Esta concepción favorece una estructura escénica basada en la sucesión de cuadros contrastantes, lo que otorga a la música un papel esencial en la articulación del discurso dramático. Según recoge la Real Academia de la Historia, *El contrabandista* se inscribe dentro de la producción escénica de Óscar Esplá como una obra en la que la música asume una función estructural y caracterizadora, estrechamente vinculada a la acción coreográfica (Iglesias Álvarez, 2023).

Desde el punto de vista musical, esta organización dramática exige una partitura capaz de definir con claridad los distintos caracteres escénicos. La música no se limita a acompañar la danza, sino que contribuye activamente a la caracterización de los ambientes, articulando contrastes de tempo, ritmo y color orquestal. Los episodios de mayor tensión dramática se apoyan en un tratamiento rítmico más incisivo y en una orquestación de mayor densidad, mientras que las secciones de carácter lírico o contemplativo recurren a texturas más transparentes y a un discurso melódico de mayor fluidez.

Esta concepción funcional de la música resulta especialmente relevante para comprender la lógica interna del ballet. La sucesión de escenas contrastantes convierte a las secciones introductorias y de transición en elementos fundamentales del discurso escénico, ya que permiten anticipar el carácter general de la obra y preparar al espectador para el desarrollo dramático posterior. En este sentido, la presencia de un preludio en la partitura original y la potencial elaboración de una obertura de carácter autónomo responden a una misma necesidad estética: la de condensar, desde el inicio, los principales rasgos expresivos y estructurales de la obra.

2.2.3. Lugar de la obra dentro del catálogo escénico de Esplá

Dentro del catálogo escénico de Óscar Esplá, *El contrabandista* ocupa una posición destacada, tanto por su proyección internacional como por su madurez estilística. La obra se sitúa cronológicamente entre otras composiciones escénicas significativas del autor, como *Cíclopes de Ifach* (1916) o *El ámbito de la danza* (1924).

A diferencia de *Cíclopes de Ifach*, que no llegó a materializarse escénicamente, *El contrabandista* sí alcanza una realización en escena, lo que permite observar de manera directa la interacción entre música y danza en el pensamiento compositivo de Esplá (Iglesias Álvarez, 2023). Esta circunstancia convierte al ballet en un referente fundamental para el estudio de su música escénica, así como en un modelo de influencia para los compositores.

La importancia de *El contrabandista* dentro del conjunto de la obra de Esplá radica, por tanto, en su capacidad para sintetizar los principales rasgos de su lenguaje musical en un contexto dramático concreto. Esta síntesis justifica plenamente su elección como objeto de análisis en el presente trabajo y fundamenta la elaboración de una obertura inspirada en sus principios técnicos y expresivos, concebida como una pieza autónoma que condense el universo sonoro del ballet.

2.3 El ballet en España en el primer tercio del s. XX.

2.3.1. El modelo europeo: *Ballets Russes* y la modernidad escénica

El desarrollo del ballet europeo durante las primeras décadas del siglo XX estuvo profundamente marcado por la actividad de los *Ballets Russes*, dirigidos por Sergei Diaghilev. Entre 1909 y 1929, esta compañía transformó de manera decisiva la concepción del ballet, entendiéndolo como una forma de arte total en la que música, danza y artes plásticas se integraban en un proyecto estético unitario.

En el ámbito musical, los *Ballets Russes* impulsaron una renovación del lenguaje compositivo aplicado a la escena, favoreciendo partituras caracterizadas por la claridad formal, el contraste de caracteres y un especial cuidado por el color orquestal. La música dejó de concebirse como mero acompañamiento de la danza para convertirse en un elemento estructural del discurso escénico. Este modelo ejerció una influencia

determinante sobre numerosos compositores europeos, incluidos aquellos vinculados al ámbito español.

Aunque *El contrabandista* no fue concebido para los *Ballets Russes*, la vinculación de Óscar Esplá con este entorno resulta significativa. Su obra *Cíclopes de Ifach* fue proyectada para la compañía de Diaghilev, lo que evidencia el conocimiento directo del compositor del nuevo paradigma del ballet moderno y de sus exigencias musicales y formales (Martínez del Fresno, 2018).

2.3.2. La danza española estilizada y la figura de Antonia Mercé «La Argentina»

En paralelo al impacto del modelo ruso, durante el primer tercio del siglo XX se consolida una corriente de danza española estilizada que busca proyectar una imagen moderna del folclore y de la identidad nacional en los escenarios internacionales. En este contexto destaca de manera singular la figura de Antonia Mercé, conocida como La Argentina, cuya labor artística fue fundamental para la internacionalización del ballet español.

La denominada danza española estilizada constituyó uno de los fenómenos artísticos más relevantes del panorama escénico español durante las primeras décadas del siglo XX. Lejos de limitarse a una mera reproducción del folclore tradicional, esta corriente aspiró a transformar los materiales procedentes de las danzas regionales y de la escuela bolera en un lenguaje escénico moderno capaz de integrarse en los grandes circuitos internacionales. Como ha señalado la historiografía reciente, la estilización no implicaba el abandono de las raíces populares, sino su reelaboración mediante procedimientos coreográficos, musicales y escénicos que permitieran adaptar dichos elementos a las exigencias de los teatros modernos y de los públicos cosmopolitas (Murga Castro y Coello Hernández, 2023).

La figura que mejor encarnó este proyecto fue Antonia Mercé y Luque (1890-1936), conocida artísticamente como La Argentina. Hija de bailarines españoles establecidos temporalmente en Argentina, desarrolló desde muy joven una intensa actividad artística que la llevó a convertirse en una de las intérpretes más prestigiosas de su tiempo. Diversos estudios han destacado que su importancia no radica únicamente en sus cualidades técnicas como bailarina, sino también en su capacidad para redefinir los fundamentos estéticos de la danza española contemporánea. Su trabajo contribuyó decisivamente a que

manifestaciones tradicionalmente asociadas al ámbito popular adquirieran reconocimiento dentro de los espacios culturales más prestigiosos de Europa y América.

Uno de los aspectos más innovadores de su propuesta artística fue la integración de distintas tradiciones dancísticas españolas en un discurso unitario. La Argentina combinó recursos procedentes de la escuela bolera, del flamenco y de diversas danzas regionales, sometiénolos a un proceso de depuración formal que eliminaba los elementos considerados anecdóticos o excesivamente pintorescos. El resultado fue un lenguaje coreográfico caracterizado por la precisión técnica, la claridad expresiva y un elevado grado de elaboración artística. Esta síntesis permitía conservar los rasgos identificativos de la tradición española al tiempo que respondía a los criterios de modernidad imperantes en los principales centros culturales europeos (Murga Castro y Coello Hernández, 2023).

El estreno en 1928 de *El contrabandista* por la compañía *Ballets Espagnols* de La Argentina sitúa la obra de Esplá en el núcleo de este movimiento. La música debía responder, por tanto, a unas exigencias muy concretas: claridad rítmica, capacidad de caracterización, eficacia dramática y una estrecha adecuación a la acción coreográfica. Estas condiciones influyen de manera directa en la concepción formal y expresiva de la partitura.

París desempeñó un papel fundamental en este proceso. Durante las décadas de 1920 y 1930 la capital francesa constituía uno de los principales focos de innovación artística del continente, concentrando buena parte de las vanguardias musicales, plásticas y escénicas. La Argentina desarrolló allí una parte importante de su carrera y obtuvo un reconocimiento que trascendió ampliamente el ámbito de la danza. Su presencia en los escenarios parisinos contribuyó a modificar la percepción internacional de la cultura española, alejándola de ciertos estereotipos decimonónicos y presentándola como una manifestación artística plenamente integrada en los debates estéticos de la modernidad (Murga Castro y Marinero Labrador, 2021).

La relevancia alcanzada por la bailarina favoreció asimismo la creación de proyectos escénicos de mayor envergadura. Entre ellos destaca la fundación de los *Ballets Espagnols*, compañía concebida con el objetivo de ofrecer una versión moderna y artística de la danza española. La iniciativa se inspiraba en parte en el modelo de los *Ballets Russes* de Serguéi Diáguilev, cuya influencia sobre la escena europea había demostrado la

viabilidad de compañías nacionales capaces de combinar identidad cultural y experimentación artística. Sin embargo, los Ballets Espagnols no constituyeron una simple imitación del modelo ruso, sino una propuesta con personalidad propia centrada en la valorización de los repertorios españoles y en la colaboración entre compositores, coreógrafos, escenógrafos e intérpretes. (Murga Castro y Coello Hernández, 2023)

Dentro de este contexto, la música adquiriría una importancia estructural. Las producciones impulsadas por La Argentina exigían partituras capaces de sostener el desarrollo dramático de la acción coreográfica y de proporcionar materiales musicales claramente identificables para cada situación escénica. La relación entre danza y música dejaba de ser meramente funcional para convertirse en uno de los ejes fundamentales de la construcción artística del espectáculo. Este planteamiento favoreció la participación de compositores interesados en explorar nuevas posibilidades expresivas a partir de elementos vinculados a la tradición española.

2.3.3. Implicaciones musicales: forma, carácter y función de la obertura

El contexto del ballet español de la época de Esplá condiciona de forma decisiva el tratamiento musical de las obras escénicas. Frente a la lógica del desarrollo temático propio de la música sinfónica absoluta, el ballet exige una organización basada en la sucesión de bloques contrastantes, claramente definidos desde el punto de vista rítmico, tímbrico y expresivo. La música debe ser inmediatamente comprensible en términos de carácter y funcionalidad escénica. Como señala Gutsche-Miller (2015), la música de ballet se configura en estrecha relación con las exigencias dramáticas y coreográficas de la obra, articulándose mediante secciones diferenciadas que acompañan la acción, caracterizan a los personajes y sustentan el movimiento escénico.

En este marco, las secciones introductorias adquieren una relevancia particular. La obertura o el preludio cumplen la función de establecer el clima general de la obra, presentar los principales contrastes expresivos y preparar al espectador para el desarrollo dramático posterior. No se trata de resumir narrativamente la acción, sino de condensar los elementos estilísticos fundamentales que articularán el discurso musical y coreográfico (Grout, 2003).

Esta concepción resulta plenamente coherente con el lenguaje de Óscar Esplá y con su aproximación a la música escénica. La claridad formal, el cuidado del color orquestal y

el equilibrio entre tensión y lirismo responden tanto a su estética personal como a las exigencias del ballet moderno. En consecuencia, la elaboración de una obertura inspirada en *El contrabandista* se inscribe dentro de una práctica histórica y estilística plenamente justificada, entendida como una síntesis expresiva del universo sonoro del ballet y como una pieza autónoma de concierto.

3 ANÁLISIS DE *EL CONTRABANDISTA*.

3.1 Argumento y desarrollo dramático.

El resumen argumental que se expone a continuación se ha elaborado a partir de dos fuentes que se complementan entre sí. Por un lado, la reconstrucción general de la trama procede del artículo publicado en el portal web especializado Madrid Teatro. Por otro, las indicaciones escénicas detalladas han sido extraídas de las anotaciones presentes en la partitura orquestal consultada en Galería Colecciones constituyendo esta última una fuente primaria para la descripción del desarrollo dramático.

Escena I.

La acción se sitúa en el patio de un cortijo andaluz. Los criados ultiman los preparativos para la llegada de los cazadores mientras los mozos y las mozas bailan en presencia de la condesa madre, situada a un lado del escenario. Esta escena cumple una función introductoria: presenta el espacio escénico, el ambiente festivo y el marco social en el que se desarrollará la acción.

Escena II.

Se anuncia la inminente llegada de los cazadores mediante el sonido cercano de trompas. Entra la condesita vestida con traje andaluz de montar, evocando la conocida iconografía de Eugenia de Montijo cuando era condesa de Teba. La acompañan Monsieur de Mérimée –huésped francés de la condesa– y varios caballeros españoles.

Los cazadores depositan las piezas cobradas que son retiradas por los mozos del cortijo. Aparece entonces un grupo grotesco de cazadores que, exhaustos, avanzan al compás de una marcha lenta, gesticulando de forma ridícula. Finalmente, vencidos por el cansancio y el tedio, se duermen en medio de la escena.

La condesita propone iniciar el baile nocturno. Los mozos retiran discretamente a los cazadores dormidos para evitar interrupciones. Comienza así un baile a la luz de la luna, reforzando el tono lírico y aristocrático del episodio.

Escena III.

Un disparo lejano introduce un giro dramático. Aparece el contrabandista huyendo y solicita protección a la condesita ante la persecución de los guardias. Aunque inicialmente duda, finalmente accede a ayudarlo, escondiéndolo entre las voluminosas faldas de su madre.

Los guardias irrumpen en escena con carácter grotesco. Para distraerlos, los mozos les ofrecen vino añejo. Se inicia una mazurca durante la cual los guardias bailan ridículamente con las mozas. La condesita propone entonces el baile del tema del contrabandista, integrando simbólicamente al fugitivo en el ambiente festivo.

Tras reanudar la búsqueda, los guardias abandonan el cortijo siguiendo una pista falsa indicada por las muchachas.

Escena IV y final.

El contrabandista sale cautelosamente de su escondite y se despide emocionado de la condesita. Tras su marcha, las mozas persuaden a la joven para que lo llame de nuevo. Ella accede.

En el tempo de danza final, la condesita y el contrabandista bailan juntos. Monsieur de Mérimée toma notas a la luz de un farolillo, subrayando el carácter meta-literario del episodio. El telón cae tras esta danza conjunta, cerrando la obra en un tono de idealización romántica.

3.2 Consideraciones estructurales previas al análisis musical

Desde el punto de vista estructural, *El contrabandista* se articula como una sucesión de números claramente diferenciados: preludio, escenas narrativas y danzas, entre ellas la mazurca o el fandango final. La alternancia entre episodios líricos, momentos grotescos y danzas estilizadas configura una arquitectura basada en el contraste expresivo.

La presencia de formas de danza no responde únicamente a una función ornamental, sino que actúa como elemento organizador del discurso dramático y musical. Asimismo, el contraste entre lo grotesco –cazadores y guardias– y lo lírico-romántico –relación entre la condesita y el contrabandista– anticipa una diferenciación temática y tímbrica que deberá ser examinada desde el punto de vista musical.

Una vez delimitado el marco escénico, dramático y estructural de la obra, procede abordar el análisis estrictamente musical, con el objetivo de examinar cómo Óscar Esplá traduce estos elementos argumentales en recursos formales, armónicos y rítmicos.

El presente análisis se centra fundamentalmente en dos dimensiones: la forma y la melodía-armonía. No obstante, esta última no será entendida desde una perspectiva exclusivamente tonal, sino como el resultado de una interacción entre procedimientos modales y tonales. Este planteamiento responde a una concepción ampliamente señalada en la música española del siglo XX, donde la coexistencia e incluso la fusión de ambos sistemas constituye un rasgo estilístico recurrente. En esta línea, Peláez Noguera (2021), en su trabajo *El paisaje levantino en la obra pianística de Óscar Esplá*, señala que en la obra del compositor confluyen la armonía tradicional tonal y la modalidad, generando pasajes de cierta ambigüedad armónica, lo que refuerza la pertinencia del enfoque adoptado.

3.3 Análisis temático y recursos compositivos.

Con el fin de facilitar la identificación y el seguimiento de los distintos temas a lo largo de la obra, se realizará una transcripción íntegra de cada uno de ellos en su primera aparición. Esta decisión metodológica responde a la necesidad de presentar de forma clara el material temático de referencia, especialmente teniendo en cuenta que dichos temas reaparecen posteriormente distribuidos entre diferentes instrumentos, doblados por varias voces o transferidos de una sección instrumental a otra.

Por el contrario, en las sucesivas reapariciones, variaciones o transformaciones de estos materiales no se incluirá una nueva transcripción completa. En estos casos, se remitirá directamente a los pasajes correspondientes de la partitura, con el objetivo de evidenciar la presencia efectiva del tema en el discurso musical y evitar reconstrucciones o simplificaciones analíticas que puedan alejarse del texto original. De este modo, el análisis se fundamenta siempre en la fuente primaria y permite observar con precisión los

procedimientos compositivos empleados por el autor en el tratamiento y desarrollo del material temático.

Es importante tener en cuenta que a partir de la escena III, la partitura consultada reinicia el conteo de páginas, por lo que se hará referencia a estas con un índice 2. Por ejemplo, para referirnos a la página 7 de este segundo conteo de páginas, utilizaremos el número 2.7.

Por último, debemos añadir la plantilla orquestal que utiliza Óscar Esplá en su obra:

Dos flautas–flauta 1 muta a flautín–, dos oboes–oboe 2 muta a corno inglés–, dos clarinetes en *si*, dos fagotes, dos trompas en *fa*, dos trompetas en *do*, timbales, Set de percusión con: platos, caja, triángulo, castañuelas y xilófono; arpa, piano y orquesta de cuerdas.

3.3.1 Tema de La Condesita.



Ilustración 1. Transcripción del tema de la Condesita.

El tema de la Condesita es el primer tema que aparece en la obra. Comienza con trompas a dúo y en el compás 3 aparece el tema repartido entre flautas y oboes con intervenciones del piano.

La melodía presenta un centro tonal en Sol, con una tendencia a proyectarse hacia la dominante. Sin embargo, dicha direccionalidad no se consolida de forma inequívoca. Esta ambigüedad tonal se ve reforzada por la omisión del cuarto grado *do*, lo que impide

discriminar con claridad entre un contexto de Sol M con la nota *do* y uno de Re M con *do#*. En consecuencia, el discurso melódico se sitúa en un espacio de indefinición funcional, donde la ausencia de este grado debilita las referencias tonales tradicionales y favorece una lectura más próxima a planteamientos modales.

A pesar de esta ambigüedad, es posible observar cómo Óscar Esplá recurre a procedimientos cadenciales con el fin de articular el fraseo melódico. No obstante, estos no responden al modelo prototípico de la práctica común I_4^6 -V-I, sino que se construyen mediante el uso de armonías alteradas y disposiciones invertidas de la tónica poco habituales en el sistema tonal tradicional.

En el c. 6 se configura una cadencia suspensiva a través de la siguiente sucesión: Sol m, tónica menor con séptima diatónica en tercera inversión, Mi M con séptima menor – dominante secundaria de La, entendida como II grado en el contexto de Sol– y Re M – dominante de Sol–. Esta progresión puede reinterpretarse desde una perspectiva funcional como una progresión en la región de la dominante IV_m -V/V-I, lo que refuerza su carácter suspensivo al no producir una resolución inmediata sobre la tónica.

Posteriormente, en el c. 8, se presenta un proceso cadencial que resuelve sobre la tónica. No obstante, su resolución se ve matizada por el tratamiento armónico empleado: se inicia el proceso desde un acorde de Sol menor con séptima diatónica en tercera inversión, seguido de un acorde de Si bemol aumentado. Este último puede interpretarse, en un primer nivel, como el tercer grado de Sol menor con quinta aumentada, resultado de la presencia de la sensible *si $\flat$ -fa#*. Sin embargo, si se plantea una reinterpretación enarmónica del *si $\flat$* como *la#*, el acorde pasa a entenderse como un Re aumentado; es decir, un acorde de dominante con la quinta alterada. Esta lectura enarmónica se ve reforzada en la resolución, donde el *si $\flat$* evoluciona hacia *si*, comportamiento característico en la conducción de voces de acordes de dominante con quinta aumentada. Este acorde conduce finalmente a Sol M destacando el movimiento de semitono sobre la tercera *la#-si* en paralelo al movimiento de semitono sobre la sensible *fa#-sol*.

De este modo, el tratamiento armónico prolonga la inestabilidad y pone de manifiesto un uso flexible del sistema tonal, en el que la función cadencial queda parcialmente difuminada por la riqueza interválica y el recurso sistemático a la alteración.

En cuanto a la forma de este tema, cabe destacar que el reposo estructural se alcanza en el c. 9. Desde el punto de vista formal, puede proponerse una división en dos partes: una primera de dos compases, a modo de presentación, y una segunda de seis compases, subdividida a su vez en dos segmentos de tres compases, siguiendo el criterio armónico expuesto anteriormente.



Ilustración 2. Análisis fraseológico del tema de La condesita.

Podemos encontrar similitudes con el concepto de frase de Caplin que encontramos en su *Teoría de la forma clásica* (2001). La frase es una estructura de 8 compases, dividida en dos partes: una presentación que expone la idea básica y su repetición, y una continuación que desarrolla y cierra con una cadencia.

Destaca también la presencia de un constante cambio de compás: se contabilizan siete variaciones métricas en un total de nueve compases. Este recurso puede interpretarse como una estrategia destinada a generar inestabilidad métrica y flexibilidad en el discurso rítmico. Este tipo de escritura presenta paralelismos con diversas obras del repertorio del siglo XX. Así, en *El amor brujo* de Manuel de Falla se observan frecuentes modificaciones de compás que responden a la adaptación del discurso musical al gesto dramático y a modelos rítmicos de raíz popular. Del mismo modo, Igor Stravinsky, en *La consagración de la primavera*, recurre sistemáticamente a cambios métricos muy próximos entre sí como elemento estructural de su lenguaje rítmico.

En conclusión, el carácter de este primer tema puede definirse como delicado y evocador, resultado del tempo empleado, de la figuración rítmica y del tratamiento armónico. La

combinación de estos elementos, junto con la ambigüedad tonal y la flexibilidad métrica descritas, contribuye a generar una atmósfera de ensoñación y refinamiento expresivo.

El tema se asocia, por tanto, al personaje de la Condesita en la obra de Óscar Esplá, en la medida en que su perfil musical refleja una figura caracterizada por la elegancia y la delicadeza. La ligereza del discurso, unida a la sutileza armónica y a la inestabilidad métrica, puede interpretarse como una proyección sonora de su carácter evocador y etéreo dentro del conjunto dramático.

Otras variaciones e intervenciones del tema de La Condesita

El tema de la condesita reaparece al final de la escena I en Sib M (c. 94).



Ilustración 3. Tema de la condesita en oboes. Cc 94-95.

En la Escena II (c. 96) también aparece manteniendo la misma tonalidad y características que en el preludio.

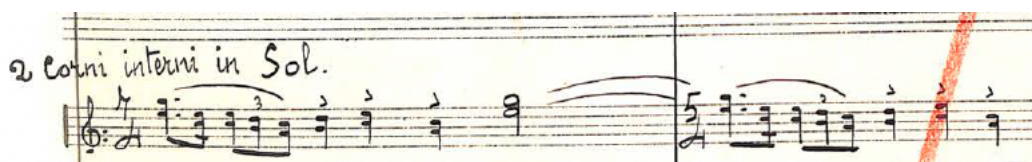


Ilustración 4. Tema de la condesita en trompas. Cc 96-97.

Esto confirma la asociación del personaje con este tema en dicho punto de la obra. Esto se debe a que el preludio ya expone este motivo, pero la ausencia de bailarines y el telón bajado impiden una referencia visual. No es posible determinar con certeza que el tema se vincule con el personaje de la Condesita solo con el preludio. Por este motivo, se confirma la asociación tema-personaje en este punto de la obra.

Posteriormente, el tema aparece de nuevo en la Escena IV con una transposición de tercera mayor descendente, iniciando la sección en la tonalidad de Mib Mayor.



Ilustración 5. Tema de la condesita en trompas. Cc 662-665.

Esta intervención acontece en el momento en que El Contrabandista abandona su escondite para expresar su gratitud a la condesa y a La Condesita por la ayuda brindada. Finalmente, el motivo se manifiesta de forma conclusiva en los cc. 669-701, sección en la que el grupo de mozas pide el permiso de la condesita para la vuelta del contrabandista e iniciar la danza final. Por tanto, estamos ante la introducción del último número del ballet.

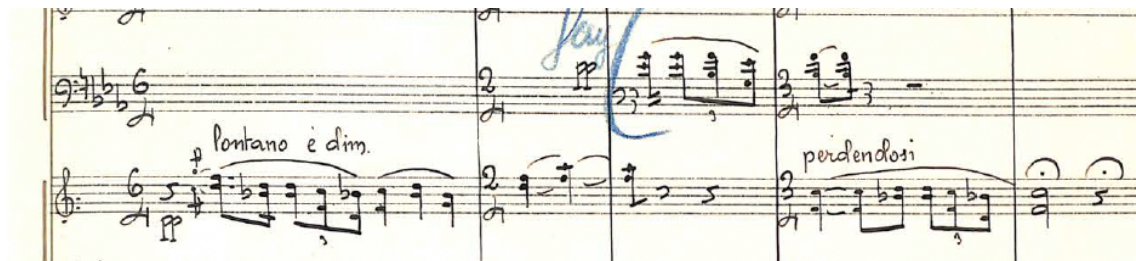


Ilustración 6. Tema de la condesita en fagotes y trompas. Cc. 697-701.

3.3.2 Temas de La Condesa.

Condesa 1.



Ilustración 7. Tema 1 de La Condesa.

El tema de la Condesa inaugura el inicio de la primera escena. La danza se abre con cuatro acordes en movimiento paralelo sobre la relación V-V/V en los graves. Este desplazamiento genera acordes con notas añadidas que alcanzan la novena, como sucede en el segundo acorde *fa2 - sol4*³.

En el segundo compás aparece por primera vez la tónica Mib, aunque la sensación de resolución se diluye rápidamente debido al ostinato de tónica y dominante en los graves mib-sib. Si se atiende al acorde que se forma en los contratiempos, pueden distinguirse dos estructuras: por un lado, un acorde de Sib mayor –formado por *sib - re - fa-* y, por otro, un acorde de Mib menor –formado por *mib - solb - sib-*. De este modo, Esplá plantea una sonoridad de tónica sobre dominante mediante la superposición de ambos acordes completos.

³ El sistema de notación utilizado para la numeración de octavas es el sistema internacional.

Sobre este ostinato, la melodía se desarrolla con un carácter melismático, rasgo habitual tanto en el folclore español como en el flamenco. La escala empleada en este pasaje puede interpretarse como Sib menor natural o, de manera equivalente debido a las alteraciones utilizadas—*sib, mib, lab, reb, solb*—, como Fa frigio.

Tras estos compases de carácter melismático, se accede a la siguiente progresión armónica: V-IV-V-VII-I-VII-VI —correspondientes, respectivamente, a Sib menor, Lab M, Sib menor, Re disminuido, Mib menor, Reb M y Dob M—, seguida de una reiteración del patrón VII-VI que prepara la llegada al V mediante un enlace descendente por semitono, característico de la cadencia andaluza —Dob M-Sib M—.

Condesa 2.

En el tema de la Condesa aparece un segundo elemento melódico. La anacrusa de este motivo remite al tema de la Condesita, aunque presenta una figuración rítmica desarrollada por disminución. Así, donde anteriormente, en el espacio de una blanca, se articulaban cuatro semicorcheas y un tresillo de corcheas, ahora, en el tiempo de una negra, encontramos cuatro fusas y un tresillo de semicorcheas.

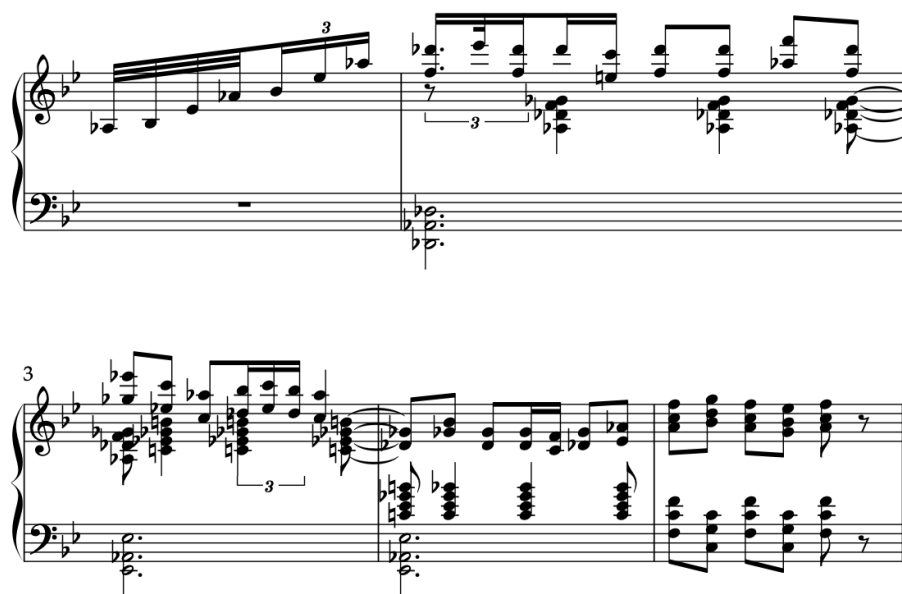


Ilustración 8. Tema 2 de la Condesa.

Desde el punto de vista interválico, el diseño se reduce a un único arpeggio formado por *lab, sib y mib*, manteniendo, por tanto, relaciones de quinta –Lab, Mib, Sib–.

A continuación, el discurso desemboca en un acorde de Reb mayor. En este punto, la progresión armónica se articula como I -V-II –correspondientes a Reb M, Lab M y Mib menor, respectivamente—, enlazando seguidamente con la progresión inicial mediante una modulación diatónica en la que el II pasa a funcionar como nueva tónica: II = I.

Apariciones del tema de la Condesa.

En la danza final, como podemos ver en las ilustraciones 9 y 10, reaparecen ambos temas tal y como lo hacen en su primera aparición. Esto permite construir un final más apropiado para la danza grupal y que funcione como coda final del ballet.

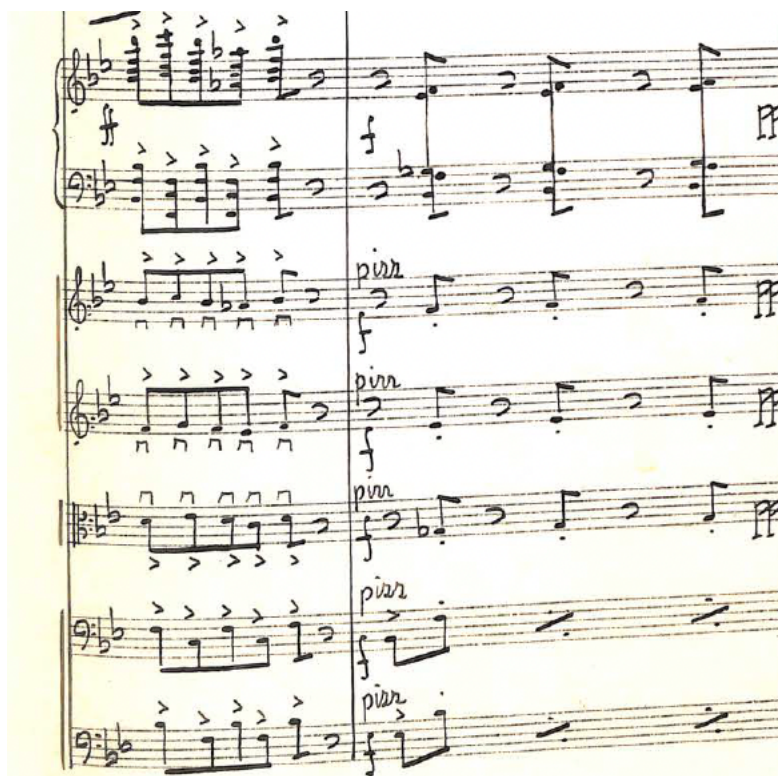


Ilustración 9. tema de la condesa 1. Sección de cuerdas. Cc. 707-708.



Ilustración 10. Tema 2 de la Condesa. Sección de vientos. Cc 719-721.

3.3.3 Tema de los Cazadores.



Ilustración 11. Tema de los cazadores.

El tema de los cazadores se inicia nuevamente con una figuración rítmica basada en cuatro semicorcheas y un tresillo de corcheas. En este caso, puede reconocerse de forma implícita el tema de la Condesa, integrado dentro del propio discurso melódico.

El rasgo más destacado de este tema es el uso de la escala frigia, que aparece como un elemento contrapuntístico dentro de la melodía principal. Esta se articula sobre el acorde de Fa $\sharp$ mayor, generando una superposición de gran interés tímbrico y modal.

En el c. 3 se presenta el primer tetracordo de la escala frigia de La $\sharp$ —formada por: *la $\sharp$ -si-do $\sharp$ -re $\sharp$* . En el c. 4, el correspondiente a la escala frigia de Fa $\sharp$ —formada por: *fa $\sharp$ -sol-la-si-*. Por último, en el c. 5, el de la escala frigia de Do $\sharp$ —formada por: *do $\sharp$ -re-mi-fa $\sharp$* . Este

tratamiento escalístico refuerza el carácter modal del pasaje y contribuye a enriquecer la textura contrapuntística del conjunto.

Apariciones del tema de los cazadores.

En la página 32, c. 162, después del texto «Tiéndense por fin los cazadores en actitudes indolentes, aburridísimos en medio de la escena. Se duermen», podemos apreciar un cambio en el lenguaje, el ritmo y la armonía utilizados por Óscar Esplá.



Ilustración 12. Cambio de lenguaje en el tema de los cazadores. Cc 162-168.

3.3.4 Tema de la Danza a la luz de la luna.



Ilustración 13. Tema de la Danza a la luz de la luna.

El tema de la Danza a la luz de la luna presenta un lenguaje armónico en el que se integran la tradición tonal-funcional y el empleo del modo frigio. Esta combinación da lugar a sonoridades híbridas, como los acordes de dominante con quinta disminuida, tal como se observa en el c. 4—*mib-sol-sibb*—. En este caso, el *sibb* procede de la escala frigia de Lab.

En este tema resulta especialmente relevante la presencia del modo frigio o flamenco en la línea melódica, así como la alternancia entre tónica mayor y menor. Ambos recursos contribuyen a generar una ambigüedad modal característica, enriqueciendo el discurso y aportando una sonoridad de gran sutileza expresiva.

3.3.5 Tema del Contrabandista.



Ilustración 14. Tema del Contrabandista.

El tema del contrabandista aparece por primera vez interpretado en solo por el corno inglés. En los compases iniciales se emplea la escala frigia de Re.

En los cuatro compases siguientes se sugiere la tonalidad de Sol mayor; sin embargo, el contorno melódico permite identificar con mayor claridad el modo flamenco de Re, lo que introduce una ambigüedad modal característica en el pasaje.

Apariciones del tema del contrabandista

En la página 2.20, cc.498-502 aparece el tema del contrabandista en un tempo *animato subito*. En la partitura original puede observarse cómo Óscar Esplá introduce escalas con elementos frigios mientras suena la melodía principal del tema. Esta aparición tiene lugar después de que el contrabandista consiga que la condesita lo esconda de los guardias.



Ilustración 15. Inicio del tema del Contrabandista. Flautas y Oboes cc. 498-502.

3.3.4 Tema de los Guardias.

Allegretto moderato

(8)-----

Ilustración 16. Tema de los guardias.

El tema de los guardias se sitúa en Sol mayor y se inicia con un ritmo de danza de carácter cercano a la mazurca. Destaca especialmente el movimiento conjunto entre el bajo y la línea melódica *–sol-la-si-la–*, que aporta cohesión al inicio del tema.

En la segunda semifrase, en el compás 5, aparece un acorde disminuido de Sol# que desempeña la función de vii/V/V, resolviendo posteriormente en la progresión V/V-V-I.

Resultan particularmente llamativas las intervenciones de los cc. 4 y 6. En el c. 4, las notas empleadas no se ajustan plenamente a la armonía del acorde correspondiente: dentro de Sol mayor, sobre el acorde de La7, aparece un *fa*, ajeno a la estructura diatónica esperada. En el c. 6, vuelve a aparecer el acorde de La7, esta vez con un *sol*, que sí puede integrarse dentro de la sonoridad del acorde como séptima.

Por último, cabe señalar la sonoridad del acorde final en el reposo de Sol mayor, donde emergen ciertas disonancias. Si se observa con detalle, la disposición interválica de quinta más segunda más quinta ya aparecía en el tema de la Condesa, a partir del segundo compás, donde se interpretaba como una tónica sobre dominante. En este caso, aunque no puede justificarse exactamente del mismo modo, una posible lectura surge al

enarmonizar el *sib*, lo que permite entender el acorde como una extensión del acorde de Sol, concretamente como un G7 con novena aumentada y oncenava aumentada G7#9#11.

Apariciones del tema de los guardias.

Después de que el contrabandista logra esconderse gracias a la condesa de los guardias, estos vuelven a la escena para buscarlo de nuevo (p. 2. 36 c. 635). Sin embargo, tal y como se indica en la partitura, las muchachas les indican una pista falsa, por lo que terminan abandonando la escena.

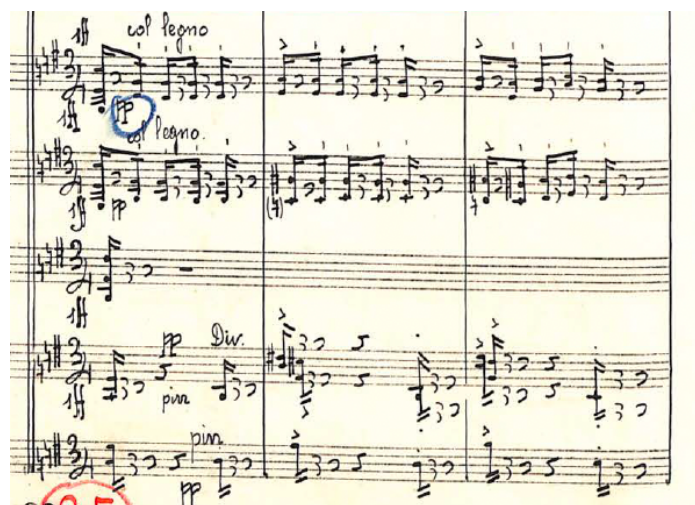


Ilustración 17. Tema de los guardias. Sección de cuerdas. Cc 635-637.

3.4 Estructura y forma.

Una vez conocemos el argumento y los temas sobre los que la obra desarrolla su discurso musical. A partir del siguiente subapartado, se establece una estructura basada en temas y tonalidades.

Después del análisis de cada sección se mostrará un plan tonal. En los pasajes en los que la música elabora material basado en modos flamencos, las cabezas de las notas aparecen en forma de diamante sobre la nota cuya tonalidad mayor comparte armadura con este modo. Por ejemplo, el modo flamenco de Mi comparte armadura con Do M.

Las notas que están entre paréntesis marcan una tonalidad que no llega a confirmarse. Esto puede suceder, por ejemplo, en un pedal de dominante que resolverá más adelante en otra escena o bien en intervenciones de otros modos sobre una tonalidad presente.

Cabe recordar que a partir de la escena III, la partitura consultada reinicia el conteo de páginas, por lo que se hará referencia a estas con un índice 2. Por ejemplo, para referirnos a la página 12 de este segundo conteo de páginas, utilizaremos el número 2.12.

Por último, para facilitar la lectura, todas las referencias de páginas se harán sobre la partitura orquestal editada por Max Eschig en París entre 1913 y 1927 procedente del legado Pérez Casas.

3.4.1 Preludio (pp. 1-8).

Como hemos mencionado en el apartado anterior, el preludio comienza con el tema de *La Condesita* en la tonalidad de Sol M y se repite dos veces, cambiando la orquestación. La primera aparición se presenta en las trompetas y la segunda en las trompas (p. 3).

Posteriormente, encontramos de nuevo el tema de *La Condesita* en la (p. 5) aunque ahora en Sib Mayor, y también repetido dos veces: la primera en las trompetas y la segunda en los oboes. El tema volverá a aparecer una vez más en las trompas, todavía en Sib M; sin embargo, a partir del segundo compás el tema se modifica y aparece un motivo muy similar al del tema de *La Condesa*. Por ello, podemos afirmar que en este punto de la obra nos acercamos al final del preludio y que esta coda sirve de introducción a la primera escena. Además, se crea una relación dominante-tónica, ya que la primera escena comienza en Mib M y el preludio concluye sobre un pedal de Sib en segunda inversión, con intervenciones de la escala andaluza de Sib, como el uso del *Dob*.

A continuación, encontramos el plan tonal del preludio esquematizado.



Ilustración 18. Plan tonal. Preludio

3.4.2 Escena I (páginas 9-19).

Comienza con el tema de la Condesa en Mib M. Las intervenciones motílicas que se emplean aparecen en el modo flamenco de Mib (p. 10) y de Lab (p. 12). Posteriormente, se repite el tema principal en Mib M y comienza una modulación que conduce hasta la

página 16, donde encontramos la cabeza del tema en Sib M, la cual nos llevará hacia el segundo tema de la Condesa en Reb M o Lab en modo flamenco.

Antes de continuar, debemos aclarar lo que llamamos modo flamenco. Para ello nos basamos en la afirmación de Román (2014):

El modo más extendido es el modo frigio (modo de mi), con la peculiaridad de que, generalmente, se emplea como primer acorde del sistema, un acorde mayor, que “choca” con la tercera menor de la escala frigia (algo similar a lo que ocurre en el Blues). En este último caso emplearemos el término modo flamenco, también llamado escala española o andaluza (p. 3).

Para cerrar la primera escena, reaparece el tema principal sin resolver sobre Mib, lo que en los compases siguientes genera una cierta ambigüedad, ya que la escala sobre la que se escriben los motivos que intervienen en el tema es modo flamenco de Sib (p. 20). El último motivo que aparece en esta escena es el motivo de la Condesita en Sib M, que despide la escena I e introduce la escena II.

A continuación, encontramos el plan tonal de la escena I esquematizado.

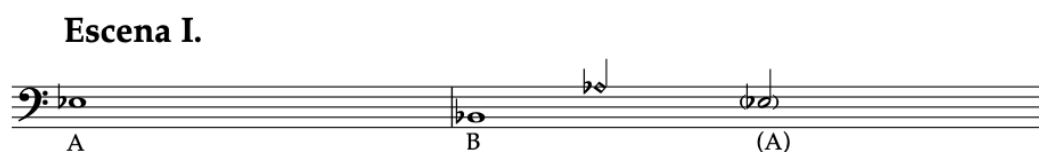


Ilustración 19. Plan tonal. Escena I.

3.4.3 Escena II (p. 21-63)

En la escena II encontramos diferentes cambios de tempo, tema y estética, por lo que dividiremos esta escena en tres secciones.

1.ª sección (pp. 21-26)

En la escena II volvemos a encontrar el tema de la Condesita en Sol M, al igual que en el preludio. En la página 25 encontramos una resolución a Si M. A partir de ese momento, el compositor elabora el material temático mediante procedimientos de reducción y utiliza otros enlaces cadenciales (pp. 23 y 24). Llegamos así a la página 26, donde aparece un material que veremos repetido en las codas de las distintas secciones de esta escena.

2.ª sección (pp. 27-34)

En la página 27 encontramos el tema de los cazadores en el modo flamenco de Fa $\sharp$ –armadura de Si M–. Durante esta sección encontramos, como se ha explicado en el apartado anterior, modulaciones abruptas dominadas por la repetición del motivo o de las escalas que se emplean como contrapunto al tema. Aparecen centrados en Sol (p. 28 en trompas), Mib (p. 29 en violines), Sib (p. 30 en violines) y en la página 31 volvemos a encontrar Fa $\sharp$.

En este punto aparece la intervención más calmada del tema de los cazadores mencionada anteriormente (p. 32). Por último, en la página 34 encontramos de nuevo el mismo material que en la página 26, con la misma función de coda e introducción.

3.ª sección (pp. 35-62)

En esta sección encontramos un desarrollo motivico que actúa como introducción a la *Danza a la luz de la luna* (pp. 35-37) y que nos lleva desde la tonalidad de Fa $\sharp$ menor a Lab M o al modo flamenco de Mib. En la página 40 encontramos el comienzo de una modulación hacia la tonalidad de Mi M, que se verá afianzada en la página 42 con la introducción de un tema secundario, el cual se utilizará para modular hacia la tonalidad de Sol M (p. 43).

En la página 45 encontramos una transición hacia el tema principal del baile a la luz de la luna, que resuelve en Lab M en la página 46. En la página 47 aparece una modulación a Si M para comenzar en esta tonalidad un nuevo elemento temático secundario.

En la página 55 reaparece de nuevo el tema secundario del *Baile a la luz de la luna* en Mi M y, mediante repeticiones transportadas del tema en Fa $\sharp$ M y Mi M, se llega a Sol M en la página 56. En este punto aparece una transición para ir a Lab M. Posteriormente, en la página 59, aparece el tema principal del *Baile a la luz de la luna*, hasta finalizar en la página 62.

A continuación, encontramos el plan tonal de la escena II esquematizado.

Escena II.
Sección 1.



Sección 2.



Sección 3.



Ilustración 20. Plan tonal. Escena II.

3.4.4 Escena III (2.1-2.41).

Igual que en la escena anterior, se realiza una división por secciones.

1ª Sección (p. 2.1-2.9):

La escena comienza con un motivo de tresillos de corchea (p. 2.1) en un tempo vivo agitato. La armonía empleada genera una gran tensión, que se asocia con los disparos que se escuchan, y llega a su resolución con el tema del contrabandista (p. 2.4).

El tema del contrabandista aparece en modo flamenco de Re o en la tonalidad de Sib M y se desarrolla, modulando hacia Sol M hasta la página 2.9, donde aparece el tema de los guardias en esta nueva tonalidad.

2ª Sección (p.2.9-2.17):

Aparece el tema de los guardias en Sol M (p. 2.9), repetido dos veces seguidas. En la página 2.14 encontramos un tema *cantábile* al ritmo de mazurca. Este actuará como un segundo tema dentro de esta sección en Lab M. No se destaca su desarrollo en la partitura, ya que apenas aparece dos veces.

3ª Sección (p.2.18-2.41):

En la página 2.18 aparece una nueva intervención del tema del contrabandista, ahora utilizando el modo flamenco de Do, en un carácter íntimo que poco a poco va aumentando hasta la página 2.20, en la que la danza del contrabandista aparece con una orquestación más completa en el modo flamenco de Re. La danza del contrabandista suena completa dos veces seguidas.

En la página 2.36 vuelve el tema de los guardias en Sol M para cerrar la escena hasta la página 2.41.

A continuación, encontramos el plan tonal de la escena III esquematizado.



Ilustración 21. Plan tonal. Escena III.

3.4.5 Escena IV (2.41-2.62)

Sección 1 (pp. 2.41–2.47).

Comienza con el tema de la Condesita en Mib M (p. 2.41) y se repite en Solb M (p. 2.42). En la página 2.43 encontramos una modulación a Si M. En la página 2.45 podemos ver Re M y en la 2.46 Sol M. Finalmente, en la página 2.47 encontramos de nuevo el tema de la Condesita en Mib M.

Sección 2 (pp. 2.48–2.61)

El baile final comienza con una introducción en la página 2.48. Una página después comienza el tema de la Condesa en Mib M. En la página 2.53 encontramos una modulación a Do# M, en la que aparece la cola del tema de la Condesa. Después, en la página 2.55 reaparece el tema principal de la Condesa en Sib M. Se repite el mismo proceso: en la página 2.59 encontramos una modulación con la cola del tema de la Condesa, ahora en Sol# M, manteniendo la relación de tercera disminuida.

Para finalizar la obra, en la página 2.61 volvemos a Mib M y al tema principal de la Condesa. La obra concluye exactamente en la misma tonalidad que la Escena I.

A continuación, encontramos el plan tonal de la escena IV esquematizado.

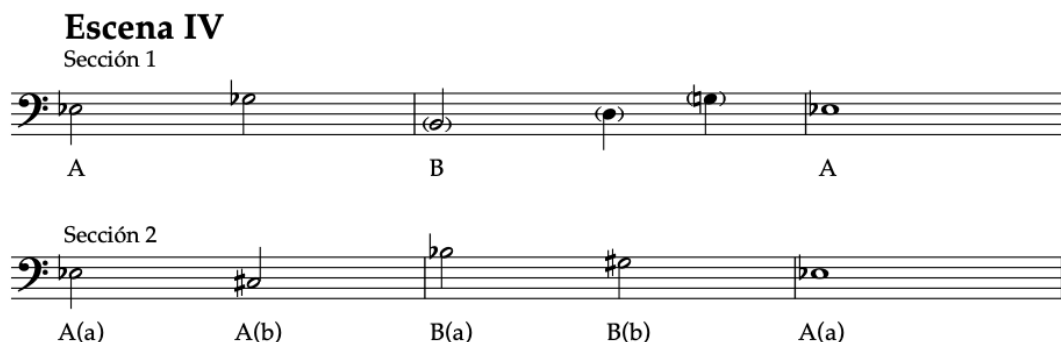


Ilustración 22. Plan tonal. Escena IV.

En conjunto, el análisis precedente ha permitido poner de manifiesto la lógica estructural y armónica que articula el ballet *El Contrabandista*, así como la función de los distintos temas y materiales motivicos en su despliegue dramático. A través del estudio de las secciones, modulaciones y procedimientos compositivos empleados, se ha evidenciado la importancia de la organización por bloques, el papel de los modos de raíz flamenca y la interacción constante entre estabilidad tonal y ambigüedad armónica como elementos fundamentales del discurso musical.

A partir de este marco analítico, resulta pertinente abordar el proceso de elaboración de la *Obertura cincuentenario*, con el fin de comprender no solo su resultado sonoro final, sino también las decisiones compositivas, técnicas y estilísticas que subyacen a su construcción.

4 PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA *OBERTURA CINCUENTENARIO*.

4.1 Breve comentario de la obra.

La obra que se expone en este trabajo está concebida como una obertura conmemorativa dedicada al cincuentenario de la muerte de Óscar Esplá. Para su composición, se han tomado como referencia diferentes recursos musicales observados en el análisis del ballet estudiado, especialmente en el tratamiento temático y armónico que caracteriza la escritura del compositor.

A lo largo de la obra se pueden apreciar técnicas y procedimientos aprendidos en asignaturas como orquestación, análisis y composición, aplicados desde una perspectiva personal y adaptados al propio lenguaje musical. De este modo, no se pretende realizar una imitación directa del estilo de Esplá, sino una reinterpretación de algunos de sus recursos compositivos desde una visión propia.

El título escogido para esta obra, *Obertura Cincuentenario*, pretende rendir homenaje a la figura de Óscar Esplá y poner en valor su legado dentro del panorama musical actual. La utilización de elementos inspirados en su lenguaje musical busca acercar al oyente a la sonoridad y carácter que definen gran parte de su producción artística. Así pues, la obra se plantea como un tributo que combina admiración, estudio analítico y creatividad personal, uniendo la influencia del compositor con una identidad musical propia.

4.2 Análisis de *Obertura Cincuentenario*.

Después de haber realizado el análisis y extraído los recursos del ballet estudio de este trabajo, se han puesto en práctica en una nueva composición.

La nueva composición utiliza la misma plantilla que *El Contrabandista*. La plantilla está compuesta por: dos flautas –2ª muta a flautín–, dos oboes –2º muta a Corno inglés–, dos clarinetes en Sib y dos fagotes en la madera. En lo que respecta al metal utiliza: 2 trompas y 2 trompetas en Sib. Orquesta de cuerda al completo con violines 1 y 2, violas, cellos y contrabajos. En el caso de la percusión se ha utilizado: timbales, caja, bombo, platos y triángulo.

En la siguiente tabla se expone la estructura de la Obertura cincuentenario. En ella se detallan las distintas secciones y subsecciones de la obra, la extensión en compases de cada una de ellas y la tonalidad o el modo en el que se desarrolla cada momento del discurso musical.

Secciones	Subsecciones	Compases	Tonalidad/Modalidad
A	Tema a1	1-10	Mib Mixolidio y flamenco
	Tema a2	11- 17	Mib Mayor
	Tema a1	18- 27	Mib Mixolidio y flamenco
	Tema a2	28 - 37	Mib Mayor
B	Tema b	38 – 54	La Mayor
	Tema b'	55 - 79	
	Tema c	80 – 93	Transición modulante
A'	Tema a1	94 – 113	Mib Mixolidio y flamenco
	Tema a2	114 - 132	Mib Mayor
CODA		132 - 137	

Tabla 1. Estructura de la obra.

Una vez establecida la estructura general de la obra, se procede al análisis temático y armónico de la *Obertura cincuentenario*.

La obra se inicia con el tema a1, una melodía en tempo moderadamente rápido que comparte la esencia y el carácter del tema de la Condesita. En esta primera ocasión, podemos escucharla interpretada por el primer oboe y primer fagot.



Ilustración 23. Obertura cincuentenario. Cc 1-3.

Como podemos observar, el uso del acorde de Reb M en el segundo compás evita que la armonía se sitúe en un contexto tonal. Al descender cromáticamente el séptimo grado, evitamos la sensible y articulamos una progresión que utiliza el grado más característico del modo mixolidio: I-VII-I.



Ilustración 24. Escala mixolidia de Mib

El acompañamiento de la melodía recae principalmente en las cuerdas. En este pasaje, el compás de 12/8 se presta a una acentuación particular en las corcheas 1, 4, 7, 9 y 11. Al ser destacados por los contrabajos, estos pulsos generan la clara sensación de encontrarnos ante un compás de amalgama 6/8 + 3/4, mientras que el resto de la orquesta respalda la armonía mencionada anteriormente.

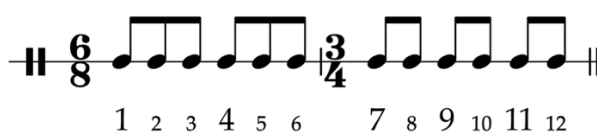


Ilustración 25. Compás y acentuación del Tema a1.

La segunda aparición del acorde de Reb se produce en el c. 4, y se interpreta dentro del modo flamenco de Mib, atendiendo a la presencia del *fab*. En este caso, el acorde adopta una sonoridad menor, si bien la línea melódica se mantiene inalterada respecto a la exposición inicial.

The musical score for measures 3-5 of the 'Obertura cincuentenario' features three staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pno.). The key signature is B-flat major (three flats). In measure 3, the Flute and Clarinet play a half note G4 (G4), with a dynamic of *f* and a fingering of 3. The Piano accompaniment consists of a half note chord of E-flat4 and B-flat4. In measure 4, the Flute and Clarinet play a half note A-flat4 (A-flat4), with a dynamic of *f* and a fingering of 3. The Piano accompaniment consists of a half note chord of E-flat4 and B-flat4. In measure 5, the Flute and Clarinet play a half note B-flat4 (B-flat4), with a dynamic of *f* and a fingering of 3. The Piano accompaniment consists of a half note chord of E-flat4 and B-flat4. The Flute part includes a marking 'fl1 muta a picc.' above measure 3, indicating a change from first flute to piccolo. The Clarinet part includes a marking 'I' above measure 3, indicating the first position. The Piano part includes a marking 'Pno.' above measure 3, indicating the piano part.

Ilustración 26. Obertura cincuentenario. Parte de Flauta, Clarinete y Piano. Cc 3-5.

En el c. 6 encontramos un nuevo cambio armónico: un acorde de Lab menor en primera inversión que se entiende como el cuarto grado de Mib menor, aunque la presencia de *reb* y *solb* en la melodía nos mantiene firmes en la modalidad. Posteriormente, avanzamos hacia un acorde de Reb menor –también en primera inversión– que actúa como el VII grado dentro del modo flamenco de Mib, como comentamos anteriormente.

En el c. 8 aparece un acorde de Dob M, el cual se justifica como un intercambio modal del sexto grado de Mib menor. Utilizamos este acorde ya que pertenece a la tonalidad que comparte armadura con el modo flamenco de Mib. La escala que estamos empleando consta de las siguientes notas: *mib, fab, solb, lab, sib, dob y reb*⁴.

⁴ Ver ilustración 27.

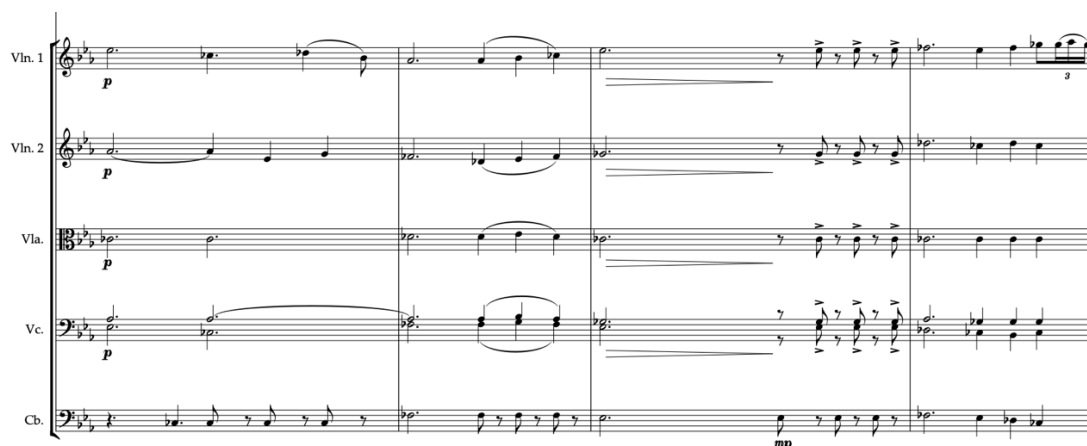


Ilustración 27. Obertura cincuentenario. Sección de cuerdas. Cc 6-9.

En los cc. 6-10 encontramos por primera vez un motivo que tendrá una gran relevancia a lo largo de la pieza. Se trata de un floreo por terceras o cuartas a contratiempo, un recurso que se empleará tanto para aportar dinamismo en los momentos en que la melodía principal se vuelve estática, como para generar tensión sobre acordes de dominante que acaban resolviendo en ella, tal como sucede en el c. 10.



Ilustración 28. Obertura cincuentenario. Oboe y Clarinete. Cc 6-10.

Posteriormente, llegamos al c. 10 mediante una cadencia andaluza, caracterizada por el uso de los grados IV-III-II-I dentro del modo flamenco. Cabe destacar que el tratamiento en este pasaje no es el habitual dentro de este género, puesto que la resolución se realiza sobre la dominante de Mib. Es decir, el tratamiento que se hace sobre esta progresión es un tratamiento modal pero implementado en un contexto tonal. De este modo, los acordes que articulan esta progresión son Mib m, Reb M, Dob M y Sib M⁵

⁵ Ver Ilustración 27, c. 9.

En este punto de la obra nos encontramos ante un pedal de dominante que resuelve directamente en el acorde de Mib M del c. 11, coincidiendo con la entrada del tema a2. Este nuevo tema presenta una melodía muy similar a la del tema a, interpretada en esta ocasión por flautas y clarinetes.



Ilustración 29. Obertura cincuentenario. Flauta y clarinete. Cc. 11-13

La principal diferencia de este nuevo tema radica en el planteamiento armónico. En este tema a2 empleamos una armonía tonal con una progresión basada, durante los primeros compases, en los grados I-II, es decir, Mib M y Fa menor.

También cabe destacar el papel de las semicorcheas en el arpa⁶. Su intervención se centra en la creación de motivos o elementos ornamentales sobre la base armónica que diseña Óscar Esplá. En este caso, se juega con la alteración del cuarto grado de Mib: como podemos observar, en los compases donde este grado no forma parte de la tríada principal, se altera de manera ascendente para lograr un color modal lidio. Sin embargo, en los pasajes en que este grado sí se integra en la tríada, como ocurre en el c. 12, vuelve a ser un Lab para preservar la sonoridad tonal de Mib M⁷.

⁶ Ver ilustración 30, c. 11.

⁷ Ver ilustración 30.

Ilustración 30. Obertura cincuentenario. Notas pedal de Fagot, Timbal, Piano, Arpa y Contrabajo y su resolución. Cc 10-13.

En el c. 15 se produce un cambio armónico muy marcado al presentarse un acorde de Mi M. Si lo enarmonizamos, descubrimos el II grado rebajado *mi = fab*, un acorde que se emplea aquí para retomar el lenguaje modal y, en concreto, el modo flamenco.

En los siguientes compases encontramos una variación del recurso armónico que Óscar Esplá utiliza en el tema de *La condesita*, articulando una progresión cuyo fin es regresar a Mib M. El modelo se establece en el c. 15 y su repetición se despliega en el c. 16. De esta manera, se genera una secuencia donde los motivos se suceden en Mi M, Sol M y, finalmente, en Sib M, aunque de este último solo aparece la resolución. Este acorde actúa como dominante para reconducir el discurso hacia Mib M en el c. 18 y reintroducir el tema a¹⁸.

⁸ Ver ilustración 31.

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Trombone (Tpa.), Trumpet (Tpt.), and Piano (Pno.). The score covers measures 15 to 18. The Flute part has a melodic line with some grace notes and a forte (f) dynamic. The Trombone part has a sustained chord. The Trumpet part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The Piano part has a complex harmonic texture with many chords and some melodic fragments, with dynamics including forte (f) and mezzo-forte (mf).

Ilustración 31. Obertura cincuentenario. Flauta, Trompa, Trompeta y Piano. Cc 15-18.

En el c. 18 se inicia una repetición del tema a1 que introduce sutiles variantes para mantener el interés en la escucha. Entre estas novedades, destacan las intervenciones de flautas y oboes en el c. 25, así como un cambio tímbrico en el diseño de semicorcheas: el pasaje que en los cc. 11-14 ejecutaba el arpa queda ahora a cargo del piano en los cc. 28-31.

Posteriormente, damos paso a la transición hacia la sección B. A nivel armónico, se alcanza un acorde de La M mediante una cadencia andaluza en los cc. 34-35. Sobre este pedal, que se establece temporalmente como nueva tónica, se presenta la cabeza del tema b a través de un constante juego de tonalidades. El orden exacto de aparición de este motivo es el siguiente: La M en flautas, Mib M en oboes, La M en clarinetes, La M en trompas, Mib M en flautas, La M en trompas, Do# M en flautas, Fa M en oboes, La M en trompetas y Mib M en clarinetes.

Por último, cabe señalar que en los tres últimos tiempos del c. 37 la armonía se transforma en dominante, preparando la entrada a la nueva sección mediante una cadencia auténtica.

Ilustración 32. Obertura cincuentenario. Sección de vientos. Cc. 34-38.

En el c. 38 comienza la sección B. Esta nueva sección se establece en La M, a una distancia de cuarta aumentada ascendente respecto a Mib, nuestra tonalidad principal. En este tema se despliega una versión transformada del ostinato presente en los bajos del tema de *La condesa*. Además, se conjugan los paralelismos característicos de aquel pasaje con el propio ostinato, un recurso que podemos observar en acción en los cc. 40 y 41. Por último, destaca la disposición del acorde escrito para el arpa, donde se aprecian con claridad los intervalos de quinta entre las notas que integran el acorde de tónica con séptima diatónica de La M.

Asimismo, cabe destacar la sonoridad de los acordes en las intervenciones de los vientos y el piano. En el registro grave se aprecia el ostinato comentado con anterioridad, un diseño de quinta justa que experimenta un transporte de segunda menor ascendente. Mientras tanto, el registro medio y agudo mantiene su progresión de Mib M y Mi M, una conducción que nace directamente de la escala o modo flamenco. Este planteamiento se justifica mediante una relación enarmónica. Si partimos de Mib M como centro tonal y primer grado, el segundo grado correspondiente sería un acorde de Fab M, el cual se presenta aquí enarmonizado como Mi M, de manera idéntica a lo que sucedía en el compás 15. Este análisis se puede contrastar en la ilustración 33.

Ilustración 33. Obertura cincuentenario. Piano, Arpa y cuerdas. Cc 38-41.

Durante esta sección se busca romper con la estructura tradicional de las frases musicales. Por esta razón, se recurre a intervenciones por bloques de diferentes familias instrumentales, lo que evita las simetrías y diluye la estabilidad formal mediante la fragmentación melódica del tema principal.

Estos bloques se distribuyen de manera muy definida. En los cc. 38-45 encontramos un grupo formado por la sección de cuerda junto con el arpa, la cual interactúa en contraposición con otro grupo formado por los vientos y el piano. Sin embargo, a partir del c. 46 se produce la combinación inversa, de modo que el piano se alía con las cuerdas

y el arpa se integra con la sección de vientos. Estos ocho compases iniciales se subdividen de forma interna en microgrupos de: 2-2-1-1-1-1. En la ilustración 34 se puede apreciar con total claridad cómo se organizan y distribuyen estos compases al vincular el arpa y el piano a los colectivos instrumentales ya mencionados.



Ilustración 34. Obertura cincuentenario. Bloques tema b. Cc 38-45.

Los siguientes siete compases hasta el cambio de sección se articulan, junto con el cierre, en grupos de tres, tres, uno y dos compases. Es importante destacar que, al llegar a la cadencia final, esos dos últimos compases se ejecutan a *tutti*. Todo este planteamiento se puede apreciar en la ilustración 35.



Ilustración 35. Obertura cincuentenario. Bloques tema b. Cc 46-54.

A partir del c.55 se inicia un juego de intervenciones por bloques aún más marcado, impulsado por el contraste brusco de dinámicas y el uso de técnicas interpretativas como el *pizzicato*. Esta idea tiene su origen en el tema de *Los cazadores*, donde se observa cómo distintos instrumentos realizan aportaciones melódicas sobre el motivo principal.

En la *Obertura Cincuentenario*, este recurso se adapta para que diferentes grupos instrumentales expongan de forma sucesiva pequeños fragmentos del tema principal de la sección. Así, este pasaje arranca, como podemos ver en la ilustración 36, con una

primera intervención a cargo del viento madera con el respaldo del timbal, un elemento que facilita la transición hacia el bloque de la cuerda que aparecerá un poco más adelante.

The image shows a musical score for measures 55 to 58 of the 'Obertura cincuentenario'. The score is for five parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Timpani (Timb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The Flute and Clarinet parts have dynamics of *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The Bassoon part has dynamics of *pp*, *mf*, and *pp*. The Timpani part has a dynamic of *pp*. The score shows a transition from a piano to a mezzo-forte section and back to piano.

Ilustración 36. Obertura cincuentenario. Sección de vientos. Cc 55-58.

Guiados por el timbal, accedemos a este nuevo bloque, donde nos encontramos con una repetición que introduce una clara variación instrumental y tímbrica mediante el empleo del pizzicato⁹.

⁹ Ver ilustración 37.

The image displays a musical score for a string section, consisting of five staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. In the first measure, all instruments play a half note. Vln. 1 and Vla. are marked *pizz.* (pizzicato) and *pp* (pianissimo). Vln. 2 and Vc. are marked *pp*. Cb. is marked *pp*. In the second measure, all instruments play a half note. Vln. 1 and Vla. are marked *pp*. Vln. 2 and Vc. are marked *pp*. Cb. is marked *pp*. In the third measure, all instruments play a half note. Vln. 1 and Vla. are marked *mf* (mezzo-forte). Vln. 2 and Vc. are marked *mf*. Cb. is marked *pp*. The score also includes dynamic markings *pp* and *mf*, and articulation markings *pizz.* and *div*.

Ilustración 37. Obertura cincuentenario. Sección de cuerdas. Cc 59-61.

En los compases sucesivos se presentan los primeros contrastes dinámicos drásticos. En el c. 62 se recupera mediante un súbito *forte* el tema b, un elemento característico de esta sección que, de inmediato, queda interrumpido por el ostinato acompañado de una nueva variación repentina de la intensidad.

The musical score for the wind section of the 50th Anniversary Overture, measures 62-64, is shown. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Timpani (Timb.). Measures 62 and 63 show a forte (f) dynamic for the woodwinds, while measure 64 shows a pianissimo (pp) dynamic. The Bassoon part is marked 'a 2' and 'f' in measure 62. The Timpani part is marked 'pp' in measure 64.

Ilustración 38. Obertura cincuentenario. Sección de vientos. Cc 62-64

Desde este compás hasta el cierre de la sección se suceden diversas intervenciones y juegos instrumentales que dinamizan el discurso. En este punto cobra un especial protagonismo el grupo de las trompetas; a medida que avanza la subsección, este conjunto se desliga de los bloques verticales para contribuir al empaste general y aportar una mayor riqueza tímbrica.

Al alcanzar el final del bloque se articula una retransición hacia la sección A. Este pasaje de enlace se fundamenta en el uso del modo flamenco, destacando en la voz superior, confiada en este caso a las flautas, el tetracordo que constituye el inicio de una escala por tonos enteros: *la si do# re#*.



Ilustración 39. Obertura Cincuentenario. Retransición. Cc. 80-82.

Esta idea concluye en los compases sucesivos al efectuar la resolución característica de la cadencia andaluza sobre Lab M. En este punto se produce una nueva enarmonización, planteando el acorde de La M bajo la identidad de Sibb M¹⁰.

Ilustración 40. Obertura cincuentenario. Sección de cuerdas. Cc 82-85

¹⁰ Ver ilustración 40.

Los compases sucesivos se inician, tal como se ha indicado, en Lab M. No obstante, conviene interpretar esta tonalidad como un pivote armónico esencial para reconducir el discurso hacia la tónica principal de la obra, Mib M. De este modo, al tomar como referencia el modo flamenco de Mib ya empleado en la sección anterior, se articula el siguiente tetracordo: *mib fabb solb lab*.

Tomando como punto de partida el giro frigio sobre Lab M y considerando la intención de modular hacia Mib M, se despliega una progresión armónica cuyo desarrollo se puede apreciar en la ilustración 41.

19

rit.

85

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Tpt.

a 2

Ilustración 41. Obertura cincuentenario. Sección de vientos. cc 85-90.

Posteriormente, se despliega una nueva progresión que conduce de nuevo hacia Mib. En el c. 91 se presenta una transposición del giro frigio realizado previamente sobre Lab, articulándolo esta vez sobre Mib para culminar la secuencia explicada con anterioridad. De este modo, se cierra el proceso modular y se da inicio a la reexposición de la sección A.

90

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa. a 2

Tpt.

Maestoso ♩ = 150

f

f

f

f

mf

f

mp

I

Ilustración 42. Obertura cincuentenario. sección de vientos. Cc. 90-95

Antes de abordar la reexposición de la sección A, es preciso señalar un recurso rítmico que interviene de manera constante a lo largo del pasaje. Este elemento genera diversas interacciones con el resto de las familias instrumentales al enfatizar tanto los tiempos fuertes como los contratiempos, contribuyendo así a mantener el dinamismo. Se trata de las castañuelas, una tímbrica estrechamente vinculada a la música del folclore español que Esplá incorpora también en su ballet.



Ilustración 43. Obertura cincuentenario. Castañuelas y viento madera. Cc 85-89.

Finalmente, en el c. 94 se inicia la reexposición. En este punto, la orquesta interviene a *tutti* para recuperar el motivo principal, el tema a1. Esta línea melódica vuelve a asignarse en un primer momento a los oboes y fagotes, para pasar posteriormente a las flautas y los clarinetes. Como novedad en esta repetición, la trompeta adquiere un rol protagonista al sumarse a las flautas y los oboes en la conducción temática.

Ilustración 44. Obertura cincuentenario. Sección de vientos. Cc. 102-106.

Otra de las novedades principales de esta reexposición estriba en la incorporación del arpa en el tema a2. Este instrumento asume de nuevo el diseño en semicorcheas que había ejecutado el piano en su intervención precedente.



Ilustración 45. Obertura cincuentenario. Arpa. Cc 114-119.

Hacia la conclusión del tema a2, se lleva a cabo una ampliación armónica y motivica orientada a preparar la introducción de la coda. Tal como se muestra en la siguiente ilustración, las flautas, respaldadas por una armonía estática de dominante, desarrollan una línea melódica que resuelve hasta tres veces sobre esta misma función armónica. En paralelo, el resto de las familias instrumentales incrementa de forma gradual su intensidad dinámica con el propósito de generar una mayor tensión acumulada.

25

Ilustración 46. Obertura cincuentenario. Sección de vientos. Cc 126-130.

Durante los cc. 126-130 la sección de cuerda sostiene la armonía de dominante mediante el uso de trémolos. Este recurso técnico proporciona un control más preciso sobre la dinámica, optimizando así la acumulación de tensión a lo largo del *crescendo*¹¹.

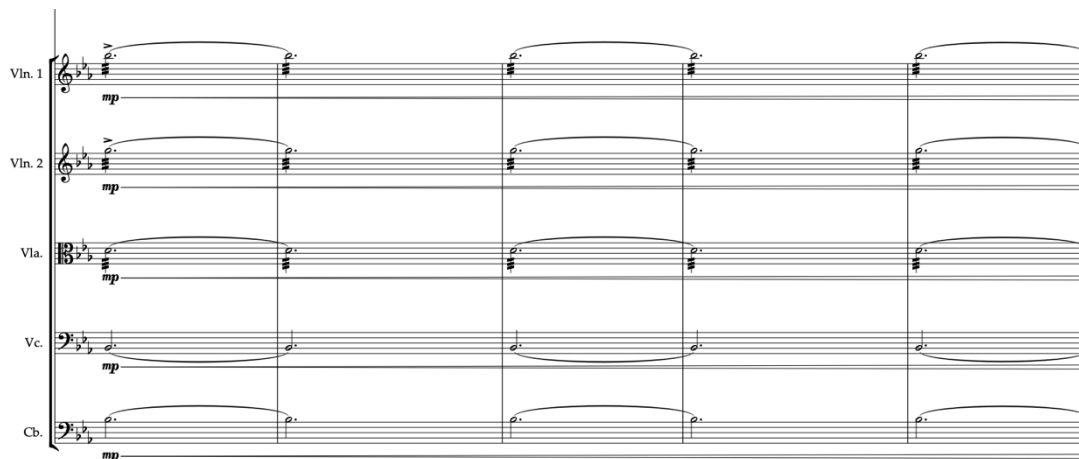
A musical score for five string instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Each instrument part consists of a sustained chord with a tremolo (indicated by a wavy line under the note). The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) for all parts. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Ilustración 47. Obertura cincuentenario. Sección de cuerdas. Cc 126-130.

Finalmente, la resolución cadencial se alcanza en el c. 132 con un *fortissimo* de toda la plantilla orquestal. El último material que se percibe es el motivo principal, interpretado por la trompeta, mientras el resto de la agrupación sostiene el acorde de tónica durante tres compases. En el c. 135, la orquesta rememora el característico gesto del compás de amalgama, conduciendo de este modo hacia el desenlace definitivo de la obra.

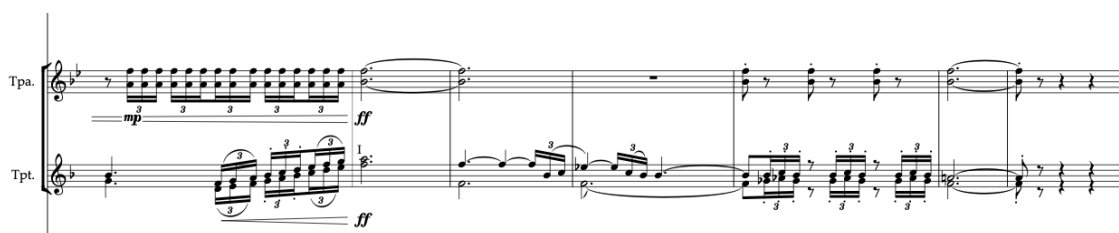
A musical score for two brass instruments: Trompa (Trumpet) and Trompeta (Trombone). The Trompa part features a series of eighth-note triplets, starting with a *mp* (mezzo-piano) dynamic and transitioning to *ff* (fortissimo). The Trompeta part features a series of eighth-note triplets, starting with a *ff* dynamic. Both parts conclude with a sustained chord. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Ilustración 48. Obertura cincuentenario. Trompas y trompetas. Cc 132-137.

¹¹ Ver ilustración 47.

5 CONCLUSIONES.

Este Trabajo de Fin de Grado me ha permitido analizar, desde la musicología y la composición, una de las obras escénicas menos conocidas, pero más interesantes de Óscar Esplá: su ballet *El contrabandista*. Al alcanzar los objetivos marcados al inicio de la investigación, hemos llegado a conclusiones que no solo destacan el valor de la partitura original de 1928, sino que también demuestran que es perfectamente viable y coherente crear nueva música a partir del estudio directo de las fuentes históricas.

En primer lugar, el análisis formal y de los temas musicales demuestra que *El contrabandista* no es solo una sucesión de bailes folclóricos unidos sin criterio, sino una obra con una estructura musical muy sólida. Óscar Esplá asocia melodías y armonías concretas a la personalidad y a la función de cada personaje en la historia. Por ejemplo, el tema de *La Condesita* destaca por su delicadeza y expresividad, contrastando claramente con la repetición constante –el ostinato en quintas– y el estilo *maestoso* de *La Condesa*. De igual forma, ambos temas se diferencian de las apariciones rítmicas, fuertes y casi grotescas, que acompañan a los grupos de cazadores o los ritmos más tradicionales y clásicos de los guardias.

El estudio detallado de la partitura manuscrita ha sido fundamental en este trabajo al no existir ediciones modernas publicadas. Hemos podido ver que el compositor utilizó muy pocos motivos principales, pero supo transformarlos constantemente mediante variaciones, cambios de tono y modificaciones en el ritmo para acompañar a la perfección la acción escénica ideada por Cipriano Rivas Cherif.

En segundo lugar, el estudio técnico del lenguaje musical de Esplá muestra un gran equilibrio entre tradición y modernidad. El compositor no se limita a hacer un nacionalismo musical pintoresco, sino que toma los elementos de la música popular y los eleva a un estilo mucho más sofisticado. La clave de esta transformación está en su armonía, donde mezcla la tonalidad tradicional con un uso constante de los modos, destacando el modo frigio y la escala andaluza o flamenca. Este análisis confirma lo que ya apuntaban otros estudios sobre su música para piano: en sus obras escénicas también busca crear una ambigüedad tonal de forma intencionada. Para lograrlo, superpone acordes, añade tensiones disonantes –como las novenas y oncenas aumentadas que

aparecen en el tema de los guardias— y altera las cadencias tradicionales. Además, los constantes cambios de compás, que sirven para adaptarse a la flexibilidad de los movimientos de los bailarines, recuerdan al estilo de contemporáneos como Falla o Stravinsky. Todo esto confirma a Esplá como un creador de raíz profundamente mediterránea, pero totalmente integrado en las vanguardias europeas de principios del siglo XX.

En tercer lugar, la contextualización histórica sitúa exactamente a *El contrabandista* dentro de la época dorada del ballet español. Su estreno en París, a cargo de la compañía de los Ballets Espagnols de Antonia Mercé «La Argentina», coloca la obra en el centro de la internacionalización de la danza española estilizada. Aunque los historiadores de la música se han centrado tradicionalmente en la obra sinfónica de Esplá, este trabajo demuestra que *El contrabandista* refleja la plena madurez teatral del autor. La partitura asume el concepto de «arte total» que promovían los famosos Ballets Russes de Diaghilev (con quienes Esplá ya había tenido contacto para su proyecto no estrenado *Cíclopes de Ifach*), dándole a la música un peso y una estructura propios que van mucho más allá de ser un simple fondo sonoro para la coreografía.

Finalmente, la parte práctica de este TFG, que ha consistido en componer la *Obertura Cincuentenario*, demuestra en la práctica que la investigación analítica sirve como un excelente motor para la creación artística actual. Al componer esta obra sinfónica, la intención no ha sido hacer una copia exacta ni imitar el estilo del maestro alicantino, sino reinterpretar sus técnicas de composición desde una perspectiva actual y personal.

En esta obertura se han integrado de forma natural los resultados del análisis previo: el uso del compás de amalgama para recordar los ritmos de danza, las escalas mixolidia y flamenca, los cambios bruscos de intensidad inspirados en el tema de los cazadores, el juego rítmico y el uso de instrumentos característicos del folklore español... Además, su estructura por bloques y la búsqueda de relaciones armónicas a distancia de cuarta aumentada—como el eje fundamental entre las notas Mi bemol y La, que une las secciones A y B de la pieza— demuestran que se ha asimilado el rigor formal que Esplá siempre defendió en su trabajo.

En resumen, las conclusiones de este trabajo invitan a darle un mayor reconocimiento a la música para escena de Óscar Esplá dentro de la historia de la música española. Queda

claro que analizar y estudiar sus partituras no solo ayuda a completar una parte olvidada de nuestro patrimonio, sino que ofrece herramientas creativas muy útiles para los compositores de hoy. La Obertura Cincuentenario, creada como homenaje en el aniversario de su fallecimiento, demuestra que el universo musical de El contrabandista sigue siendo técnicamente actual y mantiene una fuerza expresiva capaz de conectar sin problemas con la música del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA.

- Caplin, W. E. (2001). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
- Castelló Gómara, R. E. (2013). *La obra de Óscar Esplá: Música, literatura y pensamiento estético*. Universidad de Alicante, FILOGIA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA, Alicante.
- Castelló Gómara, R. E. (2020). Levante en la obra sinfónica del maestro Óscar Esplá. *Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica*, 61–73.
- Esplá Triay, Ó. (1955). Obtenido de Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/espla_triay_oscar_1955.pdf
- González Arráez, L. (2008). Aproximación al pensamiento estético de Óscar Esplá. *Canelobre*, 114-124.
- Grout, D. J. (2003). *A short history of opera*. Nueva York: Columbia University Press.
- Gutsche-Miller, S. (2015). *Parisian Music-Hall Ballet, 1871–1913*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Hernández Farinós, J. P. (2010). *La composición orquestal valenciana, a través de la aportación del Grupo de los Jóvenes (1925-1960)*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Iglesias Álvarez, A. (1977). *Escritos de Oscar Esplá / Recopilación, comentarios y traducciones por Antonio Iglesias*. Madrid : Alpuerto, D.L. 1977-1986.
- Iglesias Álvarez, A. (2023). *Óscar Esplá Triay*. Recuperado el 12 de noviembre de 2025, de Historia Hispánica: <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/14577-oscar-espla-triay>
- Lozano Marco, M. Á. (s. f.). *Óscar Esplá, tratadista de estética: sus ensayos sobre Gabriel Miró*. Obtenido de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/oscar-espla-tratadista-de-estetica-sus-ensayos-sobre-gabriel-miro/html/dcd10218-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_2.html

Madrid Teatro. (23 de Diciembre de 2025). *MadridTeatro*. Obtenido de La Argentina en París. El contrabandista. Sonatina: <https://madridteatro.net/la-argentina-en-paris-el-contrabandista-sonatina/>

Menéndez, N. (2018). Influencia del teatro musical en los orígenes de la danza española (1915-1939). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 281-286.

Murga Castro, I., & Coello Hernández, A. (2023). *Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, la Argentina*. Editorial Fundamentos.

Murga Castro, I., & Marinero Labrador, C. (2021). Antonia Mercé La Argentina and the Moving Image: Attractions and Frictions between Cinema and Dance. *Dance Chronicle*, 1-25.

Peláez Noguera, S. (2021). *EL PAISAJE LEVANTINO EN LA OBRA PLANÍSTICA DE ÓSCAR ESPLÁ*. Universidad de Valladolid, Valladolid.

Román, A. (2014). La armonía del flamenco en el contexto de la música popular moderna y del jazz. *Academia*.

Serón, M. C. (Junio de 2023). *Los Ballets Russes de Diaghilev en París (1925–1929) y su recepción intelectual*. Conservatorio Superior de Danza Ángel Pericet, Málaga.

Templin Melka, E. (2008). La relación entre el texto y música en Canciones playeras de Óscar Esplá. *Canelobre*, 152-161.

WEBGRAFÍA.

Academia Colecciones. (s.f.). *El contrabandista (partitura orquestal)*. Recuperado el 5 de Octubre de 2025, de Academia Colecciones: <https://www.academiacolectaciones.com/musica/inventario.php?id=M-1294>

Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón. (6 de Febrero de 2026). *Cultura Pozuelo*. Obtenido de La Argentina en París: El contrabandista y Sonatina: <https://cultura.pozuelodealarcon.org/agenda/la-argentina-en-paris-el-contrabandista-y-sonatina>

Biblioteca Nacional de España. (s.f.). *Óscar Esplá (1886–1976)*. Obtenido de datos.bne.es – Biblioteca Nacional de España: <https://datos.bne.es/persona/XX1104405.html>

Burgos, R. (19 de octubre de 2024). *La Edad de Plata de Alicante no tiene quien la cuente*. Recuperado el 17 de diciembre de 2025, de El País: <https://elpais.com/espana/comunidad-valenciana/2024-10-19/la-edad-de-plata-de-alicante-no-tiene-quien-la-cuenta.html>

Les Arts és Dansa. (21 de febrero de 2024). *Les Arts estrena ‘El contrabandista’, el homenaje de Antonio Najarro a la mítica bailarina ‘La Argentina’*. Recuperado el 12 de diciembre de 2025, de Les Arts – Centro de Artes Escénicas en València: <https://www.lesarts.com/es/noticias/92-les-arts-estrena-el-contrabandista-el-homenaj.html>

Martínez del Fresno, B. (7 de enero de 2018). *Albidanza*. Recuperado el marzo de 2026, de La Generación del 27 y el ballet: <https://www.albidanza.com/single-post/2018/01/07/la-generaci%C3%B3n-del-27-y-el-ballet>

Melis, T. (16 de enero de 2016). *Cíclopes de Ifach*. Obtenido de Blog Óscar Esplá – Universidad de Alicante: <https://blogs.ua.es/oscarespla/2013/01/16/ciclopes-de-ifach/>

Ministerio de Cultura y Deporte. (s. f.). *Esplá, Óscar, 1886-1976*. Recuperado el 13 de enero de 2026, de Catálogo Colectivo de la Red de Bibliotecas de los Archivos

Estatales

(CCBAE):

https://www.mcu.es/ccbae/en/consulta_aut/registro.cmd?id=5653

Serracanta, F. (2014). *Esplá – Historia de la Sinfonía*. Recuperado el 13 de enero de 2026, de Historia de la Sinfonía: <https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-espana/la-sinfonia-en-el-siglo-xx/espla/>

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Ilustraciones.

Ilustración 1. Transcripción del tema de La Condesita.	18
Ilustración 2. Análisis fraseológico del tema de La condesita.	20
Ilustración 3. Tema de la condesita en oboes. Cc 94-95.	21
Ilustración 4. Tema de la condesita en trompas. Cc 96-97.....	21
Ilustración 5. Tema de la condesita en trompas. Cc 662-665.....	22
Ilustración 6. Tema de la condesita en fagotes y trompas. Cc. 697-701.	22
Ilustración 7. Tema 1 de La Condesa.	23
Ilustración 8. Tema 2 de la Condesa.....	24
Ilustración 9. tema de la condesa 1. Sección de cuerdas. Cc. 707-708.	25
Ilustración 10. Tema 2 de la Condesa. Sección de vientos. Cc 719-721.....	26
Ilustración 11. Tema de los cazadores.....	26
Ilustración 12. Cambio de lenguaje en el tema de los cazadores. Cc 162-168.....	27
Ilustración 13. Tema de la Danza a la luz de la luna.	28
Ilustración 14. Tema del Contrabandista.....	29
Ilustración 15. Inicio del tema del Contrabandista. Flautas y Oboes cc. 498-502.	29
Ilustración 16. Tema de los guardias.....	30
Ilustración 17. Tema de los guardias. Sección de cuerdas. Cc 635-637.....	31
Ilustración 18. Plan tonal. Preludio	32
Ilustración 19. Plan tonal. Escena I.	33
Ilustración 20. Plan tonal. Escena II.....	35
Ilustración 21. Plan tonal. Escena III.....	36
Ilustración 22. Plan tonal. Escena IV.	37
Ilustración 23. Obertura cincuentenario. Cc 1-3.....	40
Ilustración 24. Escala mixolidia de Mib.....	40
Ilustración 25. Compás y acentuación del Tema al	41
Ilustración 26. Obertura cincuentenario. Parte de Flauta, Clarinete y Piano. Cc 3-5.....	41
Ilustración 27. Obertura cincuentenario. Sección de cuerdas. Cc 6-9.....	42
Ilustración 28. Obertura cincuentenario. Oboe y Clarinete. Cc 6-10.	42
Ilustración 29. Obertura cincuentenario. Flauta y clarinete. Cc. 11-13.....	43
Ilustración 30. Obertura cincuentenario. Notas pedal de Fagot, Timbal, Piano, Arpa y Contrabajo y su resolución. Cc 10-13.	44

Ilustración 31. Obertura cincuentenario. Flauta, Trompa, Trompeta y Piano. Cc 15-18.	45
Ilustración 32. Obertura cincuentenario. Sección de vientos. Cc. 34-38.....	46
Ilustración 33. Obertura cincuentenario. Piano, Arpa y cuerdas. Cc 38-41.	47
Ilustración 34. Obertura cincuentenario. Bloques tema b. Cc 38-45.....	48
Ilustración 35. Obertura cincuentenario. Bloques tema b. Cc 46-54.....	48
Ilustración 36. Obertura cincuentenario. Sección de vientos. Cc 55-58.....	49
Ilustración 37. Obertura cincuentenario. Sección de cuerdas. Cc 59-61.....	50
Ilustración 38. Obertura cincuentenario. Sección de vientos. Cc 62-64.....	51
Ilustración 39. Obertura Cincuentenario. Retransición. Cc. 80-82.	52
Ilustración 40. Obertura cincuentenario. Sección de cuerdas. Cc 82-85.....	52
Ilustración 41. Obertura cincuentenario. Sección de vientos. cc 85-90.	53
Ilustración 42. Obertura cincuentenario. sección de vientos. Cc. 90-95	54
Ilustración 43. Obertura cincuentenario. Castañuelas y viento madera. Cc 85-89.....	55
Ilustración 44. Obertura cincuentenario. Sección de vientos. Cc. 102-106.....	55
Ilustración 45. Obertura cincuentenario. Arpa. Cc 114-119.....	56
Ilustración 46. Obertura cincuentenario. Sección de vientos. Cc 126-130.....	56
Ilustración 47. Obertura cincuentenario. Sección de cuerdas. Cc 126-130.....	57
Ilustración 48. Obertura cincuentenario. Trompas y trompetas. Cc 132-137.....	57

Tablas.

Tabla 1. Estructura de la obra.....	39
-------------------------------------	----

APÉNDICE DOCUMENTAL.

OBERTURA CINCUENTENARIO

Conmemoración del 50.º aniversario de la muerte de Óscar Esplá

Samuel Valía Fernández

PLANTILLA INSTRUMENTAL:

- Flauta 1ª y 2ª (Flauta 1ª muta a flautín).
- Oboe 1º y 2º.
- Clarinete en Si $\flat$ 1º y 2º.
- Fagot 1º y 2º.

- Trompa en Fa 1ª y 2ª.
- Trompetas en Si $\flat$ 1ª y 2ª.

- Timbales.
- Percusionista 1: bombo, platos, triángulo, castañuelas.

- Piano.
- Arpa.

- Violines 1 y 2.
- Violas.
- Violonchelos.
- Contrabajos.

Para Orquesta.

Samuel Valía Fernández

5

Fl. *picc.* *f* *p*

Ob. *I* *f* *p*

Cl. *f* *p*

Fg. *p*

Tpa. *mf* *mp*

Tpt. *I* *f* *p* *mp*

Timb. *mp* *mf*

Plat. *Platos*

Pno.

Arp.

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *mp*

picc. muta a fl1

10

Fl. f

Ob.

Cl. mf f

Fg.

Tpa.

Tpt. mf f mp

Timb. pp mf

Plat.. a Tri. Triángulo

Pno. mf I II I

Arp. mf f $\text{A}_\sharp$ $\text{A}_\flat$ $\text{A}_\sharp$

Vln. 1 Div. Unis.

Vln. 2 Div. Unis.

Vla.

Vc. Unis. mp

Cb. arco mp

14

Fl. *f*

Ob.

Cl. *f*

Fg. *f*

Tpa.

Tpt. *f*

Timb.

Tri. a Bombo Bombo *mf*

Pno. *f*

Arp. *f*

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Measures 14 and 15 of a musical score. The score is written for a large ensemble. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 14 starts with a forte (*f*) dynamic. The Flute (Fl.) and Bassoon (Fg.) play a melodic line with a triplet of eighth notes. The Clarinet (Cl.) and Trumpet (Tpt.) also play a melodic line with a triplet of eighth notes. The Trombone (Tpa.) and Timpani (Timb.) play a rhythmic pattern. The Triangle (Tri.) plays a pattern labeled "a Bombo" and "Bombo". The Piano (Pno.) and Arpeggiator (Arp.) play a pattern. The Violins (Vln. 1 and Vln. 2) play a melodic line with a triplet of eighth notes. The Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) play a pattern. Measure 15 continues the melodic and rhythmic patterns. The Flute (Fl.) and Bassoon (Fg.) play a melodic line with a triplet of eighth notes. The Clarinet (Cl.) and Trumpet (Tpt.) also play a melodic line with a triplet of eighth notes. The Trombone (Tpa.) and Timpani (Timb.) play a rhythmic pattern. The Triangle (Tri.) plays a pattern labeled "Bombo". The Piano (Pno.) and Arpeggiator (Arp.) play a pattern. The Violins (Vln. 1 and Vln. 2) play a melodic line with a triplet of eighth notes. The Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) play a pattern.

Fl. *f* *f* *f*
 Ob. *f* *f* *f*
 Cl. *f* *f* *f*
 Fg. *f* *f* *f*
 Tpa. *mf*
 Tpt. *p* *mp* *f* *mp*
 Timb. *pp* *mp*
 B. *f* *mf*
 Pno. *f* *mf*
 Arp. *f* *f* *mf*
 Vln. 1 *mf*
 Vln. 2 *mf*
 Vla. *mf*
 Vc. *mf*
 Cb. *mf*

a platos
 Platos
 a Bombo
 Bombo

Div.
 pizz.

16 17 18

[illegible]

24

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Tpt.

Timb.

Plat.

Pno.

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

f 3 3 3

f 3 3 3

mf 3 3 3 3 3 3 3

mp

mp

mf

a Tri.

mf

mf ++|++|

Div.

Div.

28

Fl. *f*

Ob.

Cl. *f*

Fg.

Tpa. *mf*

Tpt.

Timb.

Plat. Triángulo a Bombo

Pno. *f*

Arp.

Vln. 1 Unis.

Vln. 2 Unis.

Vla.

Vc. Unis. *mp*

Cb. arco *mp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 28, 29, and 30. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) plays a melodic line with triplets and slurs, marked *f*. The brass section (Trumpet, Trombone) provides harmonic support with chords and rhythmic patterns, marked *mf*. The percussion section includes Triángulo and a Bombo. The piano (Pno.) plays a fast, intricate melody in the right hand and a steady bass line in the left hand, marked *f*. The arpeggiator (Arp.) plays a rhythmic pattern of chords. The string section (Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, Contrabasso) plays sustained chords, mostly marked *mp*, with some unison passages in the violins.

38 $\text{♩} = 120$

Fl. f a 2

Ob. f a 2

Cl. f

Fg. f

Tpa.

Tpt.

Timb. f

Cast.

Pno. f

Arp. f

Vln. 1 f $\text{♩} = 120$

Vln. 2 f

Vla. mf

Vc. f

Cb. f

46

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *a 2* *f*

Tpa. *f* 3

Tpt.

Timb.

Cast.

Pno.

Arp. *ff* *D#* 3 *ff*

Vln. 1 *mf* *f*

Vln. 2 *mf* *f*

Vla.

Vc. 3

Cb. 3

55

Fl. *pp* *mf*

Ob.

Cl. *pp* *mf*

Fg. *pp* *mf* *pp*

Tpa.

Tpt.

Timb. *pp*

Cast.

Pno. *pp* *pp*

Arp

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for measures 55-58 is as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 55-56: *pp* (pianissimo), quarter notes G4, A4, B4. Measure 57: *mf* (mezzo-forte), quarter notes G4, A4, B4. Measure 58: Rest.
- Oboe (Ob.):** Measures 55-58: Rest.
- Clarinet (Cl.):** Measures 55-56: *pp*, quarter notes G4, A4, B4. Measure 57: *mf*, quarter notes G4, A4, B4. Measure 58: Rest.
- Bassoon (Fg.):** Measures 55-56: *pp*, quarter notes G3, A3, B3. Measure 57: *mf*, quarter notes G3, A3, B3. Measure 58: *pp*, quarter notes G3, A3, B3.
- Trumpet (Tpa.):** Measures 55-58: Rest.
- Trombone (Tpt.):** Measures 55-58: Rest.
- Percussion (Timb.):** Measures 55-56: *pp*, quarter notes G2, A2, B2. Measure 57: Rest. Measure 58: Quarter notes G2, A2, B2.
- Cast:** Measures 55-58: Rest.
- Piano (Pno.):** Measures 55-56: *pp*, quarter notes G4, A4, B4. Measure 57: *pp*, quarter notes G4, A4, B4. Measure 58: Rest.
- Arpeggiator (Arp):** Measures 55-58: Rest.
- Violin 1 (Vln. 1):** Measures 55-58: Rest.
- Violin 2 (Vln. 2):** Measures 55-58: Rest.
- Viola (Vla.):** Measures 55-58: Rest.
- Violoncello (Vc.):** Measures 55-58: Rest.
- Contrabass (Cb.):** Measures 55-58: Rest.

[illegible]

62

Fl. *f* *pp* *mf* *pp* *f*

Ob. *f* *pp* *mf* *mp* *f*

Cl. *f* *pp* *mf* *pp* *f*

Fg. *a 2* *f* *mf* *pp* *a 2*

Tpa. *pp*

Tpt. *mf* *pp* *mf*

Timb. *pp*

Cast. *3*

Pno. *pp* *pp*

Arp. *mf* *f*

Vln. 1 *pp* *mf* *f*

Vln. 2 *pp* *mf* *f*

Vla. *pp* *mf* *f*

Vc. *pp* *mf* *a 2* *f*

Cb. *pp*

arco

arco

arco

a 2

[illegible]

85

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Tpt.

Timb.

Cast.

Pno.

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

f

mf

mf

99

Fl. *f* 3 3 3 *p* picc 3 3 3

Ob. *f* 3 3 *p* 1

Cl. *f* 3 3 3 3 *f* 3 3 3 3

Bsn. *p*

Tpa. *p* *mf* *mp*

Tpt. *f* 3 3 *p* 1

Timb. *mp*

B. A platos Platos

Pno.

Arp.

Vln. 1 *p* *mf* *p*

Vln. 2 *p* *mf* *p*

Vla. *p* *mf* *p*

Vc. *p* *mf* *p*

Cb. *p* *mf*

[illegible]

114

Fl. *f*

Ob.

Cl. *f*

Fg.

Tpa.

Tpt. *f mp*

Timb. *mf*

B. a Bombo

Pno. *f* I II I

Arp. *f* A $\sharp$ 8^{va} A $\flat$ A $\sharp$

Vln. 1 Unis.

Vln. 2 Unis.

Vla.

Vc. Unis. *mp*

Cb. arco *mp*

[illegible]

This page of the musical score is for measures 126 through 130. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tpt.), Percussion (Timb.), Piano (Pno.), Arpeggiator (Arp.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score features a variety of musical notations and dynamics. The Flute and Oboe parts have trills and triplets. The Clarinet and Bassoon parts have triplets and slurs. The Trumpet and Trombone parts have triplets and slurs. The Percussion part has a pattern of eighth notes. The Piano part has a pattern of eighth notes. The Arpeggiator part has a pattern of eighth notes. The Violin 1 and Violin 2 parts have a pattern of eighth notes. The Viola part has a pattern of eighth notes. The Violoncello and Contrabass parts have a pattern of eighth notes.

The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The score is in 4/4 time and the key signature is one flat (B-flat major or D minor).

131

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Tpt.

Timb.

B.

Pno.

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

ff

f

mp

Platos

a Bombo

Bombo 3

Detailed description of the musical score: The score is for measures 131 to 135. Measure 131 features a flute entry with a triplet of eighth notes, followed by oboe, clarinet, and bassoon entries with similar triplet patterns. The trumpet and trombone parts have a melodic line with triplets. The timpani plays a series of eighth notes. The snare drum has a pattern of 'Platos' (snare) and 'a Bombo' (bass drum). The piano has a rhythmic accompaniment. The arpeggiator plays a series of chords. The strings (Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Contrabass) play a sustained harmonic. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). Articulations include accents and slurs.