



Universidad de Oviedo

Facultad de Filosofía y Letras

Trabajo de Fin de Grado

**Incorporación del acordeón al repertorio camerístico español:
Cuentos de Andersen de Jesús Torres**

Grado en Historia y Ciencias de la Música

Autora: Sara Pérez Martínez

Tutor: Dr. José Ignacio Suárez García

Curso 2021/2022

Oviedo, junio de 2022

Me gustaría agradecer a Jesús Torres su tiempo y colaboración en este trabajo.

A mi tutor, José Ignacio Suárez, sus innumerables aportaciones y su paciencia.

Y, sobre todo, a mi familia materna, con una mención especial a mi madre, a mis abuelos y a mi hermano, su apoyo incondicional, su comprensión y su amor.

ÍNDICE

ESTADO DE LA CUESTIÓN	3
▪ Introducción	3
▪ Objetivos de la investigación	4
▪ Revisión historiográfica	5
▪ Metodología y plan de trabajo	7
I. SITUACIÓN DEL ACORDEÓN EN ESPAÑA	12
I.1. Introducción del acordeón en España	12
I.2. El repertorio para acordeón en España	14
II. JESÚS TORRES	18
II.1. Perfil profesional	18
II.2. Catálogo	19
III. CUENTOS DE ANDERSEN	20
III.1. Nivel poético	20
III.2. Nivel neutro	21
III.2.1. «La abuela»	22
III.2.1.1. Argumento	22
III.2.1.2. Análisis musical	23
III.2.2. «El ángel».....	29
III.2.2.1. Argumento	29
III.2.2.2. Análisis musical	30
III.2.3. «La pequeña cerillera»	38
III.2.3.1. Argumento	38
III.2.3.2. Análisis musical	39
III.2.4. «El traje nuevo del emperador»	47

III.2.4.1. Argumento	47
III.2.4.2. Análisis musical	48
III.3. Nivel estético	57
III.3.1. Álbum <i>Cuentos de Andersen</i>	59
IV. TRATAMIENTO ESTILÍSTICO DEL ACORDEÓN	61
CONCLUSIONES	68
BIBLIOGRAFÍA	71
Fuentes sonoras	75
ANEXOS	77
Anexo 1. Listado de obras de Jesús Torres	77
Anexo 2. Adaptación de los cuentos de Andersen	82
<i>La abuela</i>	82
<i>El ángel</i>	83
<i>La pequeña cerillera</i>	86
<i>El traje nuevo del emperador</i>	88
Anexo 3. Registración de <i>Cuentos de Andersen</i>	93

ESTADO DE LA CUESTIÓN

▪ Introducción

Los estudios sobre la literatura original para acordeón en España, así como su difusión y ejecución, constituyen un terreno relativamente desconocido, a pesar de que en las últimas décadas algunos investigadores, habitualmente intérpretes o profesores del propio instrumento, como Ángel Luis Castaño¹, se hayan interesado por llevar a cabo trabajos, de mayor o menor calado, relacionados con obras de compositores españoles como David del Puerto², Jesús Torres³ o Israel López Estelche⁴.

Desde su creación en 1829 por Cyrill Demian (1772-1847), el acordeón ha sido considerado un instrumento netamente solista, debido a sus capacidades polifónicas. Sin embargo, todo comenzó a cambiar a mediados del siglo XX, cuando, gracias a la maestría de Mogens Ellegaard, toda una serie de compositores empezaron a interesarse por realizar piezas para este concertista y, entre ellas, surgieron obras camerísticas en las que el acordeón primero tomó parte de manera simbólica para ir adquiriendo más relevancia con el paso de los años. Este instrumento, no obstante, no llega a la plantilla habitual de algunos compositores españoles, tales como César Camarero, Luis de Pablo, Jesús Torres o José María Sánchez-Verdú, hasta inicios del siglo XXI, por lo que podemos considerar que se aprecia cierto letargo en comparación con las zonas nórdicas u noroccidentales de Europa. En un principio, estos autores crearon fundamentalmente piezas donde el acordeón trabajaba *a solo* o como solista dentro de una agrupación, véase *Gernika*, 26/4/1937 de Gorka Hermosa⁵ o *Itzal* de Jesús Torres; pero, a partir del nuevo siglo, estos compositores que previamente habían escrito para acordeón solista introducirán el instrumento en obras de cámara, integrándolo, de este modo, en el repertorio camerístico español. Si bien se trata de un instrumento relativamente reciente a diferencia de otros

¹ Ángel L. CASTAÑO BORROGUERO, «La música para acordeón de David del Puerto: La relación intérprete-compositor». Francisco Rodilla León y Juan José Prat Ferrer (dirs.). Tesis Doctoral [en línea], Universidad de Extremadura, 2015. <<http://hdl.handle.net/10662/3862>>. [Consultado el 21/11/2021].

² Íbidem.

³ Emilio MUÑIZ ALONSO, «Tres obras para acordeón de Jesús Torres: Itzal, Accentus, Concierto para acordeón y orquesta». Julio Raúl Jofre (tutor). Trabajo Fin de Máster. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2015.

⁴ Rosalía CASTRO PÉREZ, «La música para acordeón de Israel López Estelche». Julio Raúl Jofre (tutor). Trabajo Fin de Grado. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2019.

⁵ Gorka HERMOSA, *Gernika*, 26/4/1937 [Partitura], 1994. <[http://www.gorkahermosa.com/web/composiciones.asp?id=9&nombre=Accordion%20sheet%20music%20\(pdf\)](http://www.gorkahermosa.com/web/composiciones.asp?id=9&nombre=Accordion%20sheet%20music%20(pdf))>.

que ya forman parte de la literatura musical académica, ha supuesto un verdadero descubrimiento para los compositores españoles a raíz de la llegada de una serie de concertistas de gran talento, como Iñaki Alberdi, Ángel Luis Castaño, Ander Tellería o Esteban Algora, que han animado a la creación de nuevas obras en las que mostrar tanto sus cualidades como las posibilidades tímbricas, técnicas y, sobre todo, expresivas del instrumento.

A lo largo del proyecto se abordan distintas cuestiones vinculadas directamente con la obra *Cuentos de Andersen* para narrador y ensemble del compositor Jesús Torres. No obstante, empezaremos contextualizando la llegada del acordeón, así como la formación de un repertorio de cámara en España, lo cual nos permitirá situar la composición señalada previamente dentro de un marco teórico específico. A continuación, realizaremos el análisis de la obra del maestro Torres utilizando el modelo de tripartición de Molino-Nattiez⁶, que atiende a los niveles poiético (proceso vital creativo), neutro (partitura) y estésico (de la recepción), y, seguidamente, dedicaremos un capítulo a estudiar el tratamiento estilístico del acordeón en las obras del aragonés y, más concretamente, en la pieza *Cuentos de Andersen*. Hemos decidido introducir los ejemplos musicales relativos al análisis de la obra en estos dos capítulos en lugar de adjuntarlos todos seguidos en un apéndice final. Como consecuencia, la extensión del cuerpo de nuestro trabajo se ha visto incrementada, pero creemos que esta elección facilitará la lectura y comprensión del análisis. Para concluir, expondremos los resultados extraídos e indicaremos la bibliografía empleada.

▪ **Objetivos de la investigación**

Mediante el análisis de la obra de cámara *Cuentos de Andersen* de Jesús Torres, pretendemos alcanzar los siguientes objetivos:

- Analizar el tratamiento del acordeón contemporáneo: técnica utilizada, material temático y efectos sonoros.

⁶ Jean MOLINO, «Fait musical et sémiologie de la musique». *Musique en jeu*, 17, 1975, págs. 37-62.

Jean-Jacques NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

Jean-Jacques NATTIEZ, *Musicologie générale et sémiologie*, París, Bourgois, 1987.

- Estudiar la semejanza entre el estilo compositivo de Jesús Torres en el acordeón y en los restantes instrumentos que conforman la agrupación de cámara.
- Indagar si el estilo compositivo utilizado en estas piezas se asemeja al resto de su literatura acordeonística.

▪ **Revisión historiográfica**

Incorporación del acordeón al repertorio camerístico español: “Cuentos de Andersen” de Jesús Torres estudia un fenómeno esencial para la literatura acordeonística: la inserción del instrumento en plantillas de música grupal, como ensembles, pequeñas orquestas o grupos de cámara. Concretamente, nuestro trabajo se centra en observar cómo el acordeón interactúa con los otros instrumentos del conjunto. Hasta la fecha, que sepamos, no existe ningún escrito que trate únicamente esta temática. Tampoco encontramos muchas investigaciones que indaguen en el repertorio nacional para acordeón, pues tan solo conocemos cinco estudios que desarrollen esta propuesta.

En 2003, Gorka Hermosa, profesor de acordeón en el Conservatorio Jesús de Monasterio (Santander), publica el libro *El Repertorio para acordeón en el Estado Español*⁷. Este documento, estructurado en dos secciones (“Listado de repertorio” y “Diccionario de compositores”), funciona a modo de catálogo de las obras que se escribieron en España para acordeón y/o para acordeón y otros instrumentos. No obstante, carece de datos referentes a su interpretación o su papel dentro de las diferentes agrupaciones. La única información que nos proporciona es: el nombre de la obra, la editorial, el año de publicación, la formación y el compositor, de quién incluye una pequeña biografía en la segunda parte de la monografía.

Javier Ramos Martínez autopublica en 2009 el libro *El Acordeón en España hasta 1936*⁸. En él, el profesor y acordeonista trata múltiples temas vinculados con su instrumento, como la llegada del acordeón a España, su evolución, los métodos existentes para este instrumento, los fabricantes, el proceso de exportación e importación o la presencia del acordeón en la literatura y la pintura. Se trata de una publicación divulgativa que proporciona datos de interés, pero el periodo que abarca su estudio dista bastante de

⁷ Gorka HERMOSA, *El Repertorio para Acordeón en el Estado Español*, San Sebastián, Hauspoz, 2003.

⁸ Javier RAMOS MARTÍNEZ, *El Acordeón en España hasta 1936*, San Sebastián, Javier Ramos Martínez, 2009.

la llegada de los nuevos compositores interesados en la introducción del acordeón en las plantillas de música camerística. Además, se trata de un estudio histórico y no analítico, al contrario de lo que pretende nuestro trabajo.

En 2015 el concertista Ángel Luis Castaño defiende su tesis *La música para acordeón de David del Puerto: La relación intérprete-compositor*⁹ en la Universidad de Extremadura. Este estudio es sumamente interesante, pues pone sobre la mesa un tema que nunca se había tratado en el mundo del acordeón: la necesidad de un trabajo interdisciplinar entre intérpretes y compositores. Esta colaboración es una práctica muy habitual en la actualidad, ya que las posibilidades del acordeón son desconocidas para muchos autores. Además, en vista de su continuada cooperación con David del Puerto en obras como *Diario* (2003), *Fantasia para acordeón* (2005), *Bestiario Celeste* (2007), *Sobre la Noche* (2008), *Carmen Replay* (2012), *Mistral* (2012) y *Segunda fantasía* (2014), no resulta extraño que se centre, precisamente, en estudiar a este compositor y sus obras, independientemente del papel desempeñado por el acordeón: como solista, acompañante o integrante de un grupo de cámara. Por otra parte, si bien es cierto que se trata de un trabajo académico y dedica el epígrafe 4.3.3. a analizar la estética musical de David del Puerto en su literatura para acordeón, lo hace de forma superficial, detallando de forma escueta la interacción entre el trabajo motivico de los diferentes instrumentos que componen las formaciones musicales.

También en 2015, Emilio Muñiz Alonso defiende su trabajo fin de máster *Tres obras para acordeón de Jesús Torres: "Itzal", "Accentus", "Concierto para acordeón y orquesta"*¹⁰ en la Universidad de Oviedo. En el capítulo I, «La presencia del acordeón en la creación musical contemporánea española», Muñiz Alonso nos presenta el acordeón dentro del panorama musical contemporáneo centrándose, casi en exclusiva, en las composiciones posteriores a los años noventa del siglo XX, ya que, en las décadas precedentes, la literatura para este instrumento era, cuanto menos, reducida. Dentro de este contexto es desde donde surge el capítulo II, «Jesús Torres y su obra para acordeón». Este epígrafe es, sin duda, el punto fuerte del trabajo, pues contiene subapartados tales

⁹ Ángel L. CASTAÑO BORROGUERO, «La música para acordeón de David del Puerto: La relación intérprete-compositor».

¹⁰ Emilio MUÑIZ ALONSO, «Tres obras para acordeón de Jesús Torres: Itzal, Accentus, Concierto para acordeón y orquesta».

como: “El compositor Jesús Torres: formación y lenguaje” e “*Itzal, Accentus, Concierto para acordeón y orquesta*”. Si bien parece asemejarse a nuestro proyecto, su investigación se centra en el papel del acordeón en exclusiva, sin tener en cuenta los restantes componentes de las obras. Además, en dos de las piezas que ha seleccionado para su estudio, *Itzal* y *Concierto para acordeón y orquesta*, el acordeón trabaja de manera autónoma.

El último trabajo en relación con nuestro proyecto viene, de nuevo, de la mano de una estudiante de la Universidad de Oviedo, Rosalía Castro Pérez, quien llevó a cabo su trabajo fin de grado en 2019 sobre *La música para acordeón de Israel López Estelche*¹¹ y, más concretamente, sobre *Sekeré* (2010), *Génesis*¹² (2013) y *Tlamali* (2016), todas ellas obras para acordeón *a solo*. Es decir, se trata de un estudio analítico sobre obras de acordeón solista, a diferencia de lo que pretende nuestra investigación.

▪ Metodología y plan de trabajo

Los inicios de este proyecto se remontan a finales del curso 2020/2021, momento en que contacté con el tutor de este trabajo, Dr. José Ignacio Suárez García, con la intención de que me guiase a la hora de seleccionar un tema para mi Trabajo Fin de Grado. En vista de mis conocimientos sobre el acordeón, ya que dispongo del Título Superior de Música en dicha especialidad, y el constante crecimiento en actividades de investigación, recopilación y difusión vinculadas con el estudio de obras y compositores nacionales para este instrumento en los últimos años, decidimos que sería interesante analizar, siguiendo el modelo de tripartición desarrollado por Jean Molino y Jean-Jacques Nattiez¹³, una o varias obras de algún compositor actual. Tras seleccionar las líneas generales de investigación de nuestro proyecto, empezamos a buscar bibliografía vinculada con la temática elegida: artículos, monografías, trabajos fin de estudios, tesis doctorales, grabaciones, partituras, etc. Al finalizar esta pesquisa, apreciamos que todas estas fuentes giraban en torno a las piezas para solista, la acústica, la historia o la organología del instrumento. Sin embargo, ninguna de ellas prestaba atención a la incorporación del

¹¹ Rosalía CASTRO PÉREZ, «La música para acordeón de Israel López Estelche».

¹² La versión de *Génesis* que analiza Castro Pérez en su trabajo es para acordeón *a solo*. Sin embargo, Estelche compuso previamente una obra homónima para acordeón, marimba *set-up* y coro femenino, y a partir del material de esta, adaptó la pieza para acordeón solista.

¹³ Jean-Jacques NATTIEZ, *Musicologie générale et sémiologie*.

acordeón dentro de las obras de cámara como un instrumento complementario a la formación y no como acompañante o como solista. Por este motivo, decidimos contactar con uno de los compositores españoles actuales que incluye el acordeón como parte de su plantilla instrumental habitual en obras de cámara: Jesús Torres. Este compositor se mostró muy agradecido por nuestro interés y aceptó colaborar en nuestro proyecto, ya sea con alguna aclaración sobre sus obras o facilitándonos el acceso a su repertorio¹⁴. En su catálogo, actualmente, encontramos catorce piezas escritas para acordeón, pero solo seis de ellas están compuestas para grupos de cámara: *Itzal II* (1994/2014), *Accentus* (2002), *Cuentos de Andersen* (2004-2005), *Llama de amor viva* (2016), *Altera Bestia* (2019) y *Tránsito* (2019-2020). Como consecuencia del reducido límite de extensión del que disponíamos para desarrollar el proyecto, nos vimos en la obligación de seleccionar tan solo una obra, por lo que elegimos *Cuentos de Andersen*, ya que es la primera composición camerística de Torres escrita para más de dos intérpretes que incluye acordeón en su plantilla. Seguidamente, comencé a analizar la partitura correspondiente y, a continuación, a redactar y organizar este proyecto para que, en la actualidad, gracias a las correcciones y los consejos del Dr. Suárez, se halle, finalmente, terminado.

A lo largo de nuestro estudio usamos, principalmente, dos tipos de fuentes: las denominadas “primarias” y las “secundarias”. Entendemos por primarias todas aquellas fuentes que no han sido utilizadas o interpretadas previamente en otros estudios similares; y secundarias, a aquellas que transmiten conocimientos que ya han sido evidenciados a través de textos o materiales estudiados por otros investigadores, como monografías, publicaciones periódicas o recursos digitales.

➤ Fuentes primarias

Partituras

Nuestro trabajo utiliza como base para el análisis neutro la partitura de *Cuentos de Andersen*¹⁵ de Jesús Torres, como ejemplo de literatura camerística que incluye el acordeón en su plantilla. Se trata de una obra estructurada en cuatro movimientos para cinco intérpretes: narrador, acordeón, violín, violonchelo y piano.

¹⁴ Jesús TORRES, *Re: Consulta* [correo electrónico], 14 de septiembre de 2021.

¹⁵ Jesús TORRES, *Cuentos de Andersen* [Partitura], Barcelona, Tritó, 2010.

Grabaciones

Al igual que ocurre con las partituras, los medios sonoros o audiovisuales, como CD, vídeos, soportes digitales, etc., nos han ayudado a elaborar el nivel neutro de nuestro análisis. Actualmente, disponemos de un CD que incluye *Cuentos de Andersen*¹⁶ al completo, interpretado por Iñaki Alberdi, Pedro María Sánchez y Trío Arbós. También se encuentra disponible en plataformas digitales como YouTube¹⁷.

Prensa

Hemos realizado un análisis exhaustivo de los artículos vinculados a *Cuentos de Andersen* con el objetivo de estudiar cómo ha sido la recepción por el público de dichas piezas. Para ello, nos hemos servido, principalmente, de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España, la Hemeroteca del ABC y la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

➤ Fuentes secundarias

Hemos llevado a cabo un análisis de los estudios existentes hasta el momento relacionados con la temática a tratar.

Bibliografía

Los libros, artículos y trabajos académicos vinculados al mundo del acordeón habitualmente se encuentran ligados a su historia, su organología o su repertorio como ocurre en los citados previamente en el apartado de Revisión Historiográfica, así como en *El acordeón en el siglo XIX*¹⁸ de Gorka Hermosa o *Investigaciones sobre la evolución*

¹⁶ Jesús TORRES, *Cuentos de Andersen* [CD-ROM], Madrid, Verso, 2010.

¹⁷ Pedro María Sánchez – Tema, *Cuentos de Andersen: No. 1. La abuela* [YouTube video], 21 de febrero de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=4X4I9PQt3dw&list=OLAK5uy_kySbOuZCcmYcv_RVMsmpDViDtr3A0obek [Consultado el 28/11/2021].

Pedro María Sánchez – Tema, *Cuentos de Andersen: No. 2. El angel* [YouTube video], 21 de febrero de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=ahqQahxN1CM&list=OLAK5uy_kySbOuZCcmYcv_RVMsmpDViDtr3A0obek&index=2 [Consultado el 28/11/2021].

Pedro María Sánchez – Tema, *Cuentos de Andersen: No. 3. La pequena cerillera* [YouTube video], 21 de febrero de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=iDzfoA7ndbM&list=OLAK5uy_kySbOuZCcmYcv_RVMsmpDViDtr3A0obek&index=3 [Consultado el 28/11/2021].

Pedro María Sánchez – Tema, *Cuentos de Andersen: No. 4. El traje nuevo del emperador* [YouTube video], 21 de febrero de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=nA0OIy9NSoU&list=OLAK5uy_kySbOuZCcmYcv_RVMsmpDViDtr3A0obek&index=4 [Consultado el 28/11/2021].

¹⁸ Gorka HERMOSA, *El acordeón en el siglo XIX*, Cantabria, Kattigara, 2012,

*organológica del acordeón*¹⁹ de Esteban Algora. De ellos, junto con otras monografías más generales, como *Historia de la música española: 6. Siglo XX*²⁰ o *Historia de la música en España e Hispanoamérica 7: la música en España en el siglo XX*²¹, nos servimos para esclarecer el contexto del que emanan estas piezas a comienzos del siglo XXI.

Recursos en red

Para finalizar con las fuentes secundarias, creemos conveniente incluir en un apartado los recursos en red, ya que, hoy en día, es muy frecuente la consulta de medios digitales para elaborar trabajos de investigación. No obstante, debemos tener presente que no todas las páginas web son fiables, por lo que es necesario que comprobemos la veracidad de las mismas mediante la reputación científica de su autor o el prestigio de la institución que lo avala.

Algunos de los recursos en red que han ayudado a nuestro estudio son:

- Páginas web de intérpretes: como, por ejemplo, la de Iñaki Alberdi²² o Ángel Luis Castaño²³.
- Páginas web de compositores: concretamente la de Jesús Torres²⁴.

Nuestro trabajo se caracteriza por el empleo de metodología científica que, dependiendo del capítulo a tratar, utiliza uno u otro método. Para abordar los capítulos I y II, «Situación del acordeón en España» y «Jesús Torres» respectivamente, hemos aplicado un Método Histórico basado, esencialmente, en el análisis cualitativo de fuentes primarias y secundarias, lo cual nos ha permitido obtener conclusiones sobre la situación del acordeón a fines del siglo XX, su historia y su organología. En el capítulo III, sin embargo, la metodología utilizada es la tripartición analítica establecida por Molino-Nattiez, que nos ha ayudado a conocer tanto la intencionalidad del compositor como el material temático, la interacción entre los instrumentos presentes en la obra y el papel del acordeón en la obra *Cuentos de Andersen*. En el capítulo IV, «Tratamiento estilístico del acordeón»,

¹⁹ Esteban ALGORA, «Investigaciones sobre la evolución organológica del acordeón», en Calvo Fernández, Vicente y Labrador Arroyo, Félix (eds.), *Investigar desde el Arte*, Madrid, Dykinson, 2011.

²⁰ Tomás MARCO ARAGÓN, *Historia de la música española: 6. Siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 1983.

²¹ Alberto GONZÁLEZ LAPUENTE (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica 7: la música en España en el siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica de España, 2013.

²² Iñaki Alberdi [página web], <<https://www.ialberdi.com/es/>> [Consultado el 28/11/2021].

²³ Ángel Luis Castaño [página web], <<http://www.alcastano.com/>> [Consultado el 28/11/2021].

²⁴ Jesús Torres [página web], <<http://www.jesustorres.org/site/es/index.php>> [Consultado el 28/11/2021].

hemos optado, además, por el uso de un análisis cuantitativo basado en la comparación porcentual del tiempo destinado por Torres a cada uno de los instrumentos que componen la plantilla de la obra a estudiar.

En cuanto a la referenciación bibliográfica, hemos aplicado las normas de citación especificadas en la Guía docente de la asignatura “Trabajo Fin de Máster” del Máster Interuniversitario en Patrimonio Musical impartido por la Universidad Internacional de Andalucía, la Universidad de Granada y la Universidad de Oviedo. Esta decisión se debe a que, actualmente, me encuentro realizando dichos estudios de posgrado.

I. SITUACIÓN DEL ACORDEÓN EN ESPAÑA

I.1. Introducción del acordeón en España

Javier Ramos Martínez conjetura sobre la posible entrada del acordeón en España, el cual todavía estaba conformado por una mecánica rudimentaria, desde Francia, «a través de las relaciones comerciales que se daban entre los distribuidores de instrumentos de París y los comercios de Madrid²⁵», mediante el empleo de carruajes y diligencia en torno a 1830. No obstante, el primer documento oficial que encontramos es el mencionado por Gorka Hermosa en la monografía *El acordeón en el siglo XIX*²⁶, *Diario de avisos de Madrid* fechado el 2 de julio de 1836, que publicita la venta de varios muebles y materiales de una familia que se ausenta, véase «un juego de damas, un asador holandés de hoja de lata, un acordeón, un necesario, un boa y una pañola de pieles finas²⁷», lo que quiere decir que el acordeón ya había entrado con anterioridad en España, puesto que si no la familia no podría haberse hecho con él.

Otra fuente de gran relevancia es la citada por Javier Ramos: *Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la industria española presentados en la Exposición pública de 1841, dirigida A.S.A. El regente del Reino, por conducto del Excmo. Sr. Secretario de Estado y del Despacho de la Gobernación de la Península. Madrid, 1842. Imprenta de D. Miguel de Burgos*²⁸. Se trata, como vemos, de una recopilación de los elementos exhibidos en la Exposición Pública de 1841 donde D. Juan Moreno presenta al público el acordeón.

Acordion. No es menos digno de aprecio D. Juan Moreno, de esta Corte por el celo que ha manifestado presentando el acordion de dos octavas y media, señalado con el número 184 del catálogo. Este instrumento, de invención moderna, y no muy generalizado todavía en España, nos hace sin embargo tributarios hasta cierto punto de la industria extranjera, y sería un señalado servicio para el país el conseguir perfeccionar su construcción en términos de sostener una ventajosa rivalidad. Por tanto, la Junta cree deber premiarse con mención honorífica los buenos deseos y laboriosidad de dicho Sr. Moreno, autor del primer acordeón construido en España, sin embargo, de que deje todavía algo que desear para igualar a los que han debido servirle de modelo²⁹.

²⁵ Javier RAMOS MARTÍNEZ, *El Acordeón en España hasta 1936...*, pág. 32.

²⁶ Gorka HERMOSA, *El acordeón en el siglo XIX...*, págs. 42-44.

²⁷ «Ventas», *Diario de avisos de Madrid*, 2 de julio de 1836, pág. 4.

²⁸ Javier RAMOS MARTÍNEZ, *El Acordeón en España...*, pág. 55.

²⁹ *Ibidem*, págs. 55-56.

Como apreciamos en este documento, el “acordion”, si bien había llegado con anterioridad, comenzará a fabricarse en España en 1841 de la mano de D. Juan Moreno, quien se inspirará en modelos extranjeros. A partir de este momento, la documentación empezará a multiplicarse en relación con este nuevo instrumento, como observamos en: el *Diario de avisos de Madrid*, donde mentan que venden «un magnífico acordeón de tres octavas y media³⁰»; en *El Gratis*, que nos habla de que «acaba de llegar de París un magnífico Acordeon grande de los más modernos que tan de moda son en aquella capital, tiene veinte y cuatro teclas con tonos y semi-tonos, y dos acordes ó bajos continuos, muy buenas voces y delicada afinación³¹»; en el *Seminario Pintoresco Español*³², donde asocian el acordeón con el ciego coplero; en *El Heraldo*, donde se menciona que Mr. Gasparini interpretará alguna pieza de barítono en el Teatro del Circo, pero también tocará el acordeón, donde es «una notabilidad³³», etc. Como vemos, la prensa nos proporciona datos muy interesantes de cómo va evolucionando el acordeón en nuestro país, las novedades que se introducen, quién interpreta este instrumento y donde lo hace.

Poco a poco, España incorpora las novedades técnicas que se van desarrollando en Europa³⁴: se sustituye el acordeón bisonoro, es decir, que produce una sonoridad diferente al abrir y al cerrar, por el unisonoro (1840), se añade la registración (1846), el diatonismo evoluciona hacia el cromatismo (1850-1891), se introduce la posibilidad de un manual derecho con teclas de piano en lugar de botonera (1853), se añade un manual de bajos estándar³⁵(1880-1885), se ofrece la posibilidad de elegir entre un manual de bajos libres o bajos bassetti³⁶ en lugar de bajos estándar (1880-1885), se diseña un prototipo que combina en el manual izquierdo bajos libres y bajos estándar mediante el sistema de bajos añadidos (1898-1905) y, finalmente, se crea el sistema *convertor*, es decir, convertible, en el manual izquierdo, lo cual permite pasar de los bajos estándar a los bajos bassetti mediante la pulsión de una palanca situada entre la registración y el manual izquierdo (1911-1959). Mientras tanto, paulatinamente se introduce un mayor número de botones,

³⁰ «Música», *Diario de avisos de Madrid*, 25 de junio de 1839, pág.3.

³¹ «Ventas particulares», *El Gratis*, 6 de septiembre de 1842, pág. 2.

³² R.M. BOULET, «Tipos españoles. El ciego», *Seminario Pintoresco Español*, 9 de julio de 1843, pág. 3.

³³ «Parte indiferente. Gacetilla de la capital», *El Heraldo*, 30 de diciembre de 1849, pág.4.

³⁴ Gorka HERMOSA, *El acordeón en el siglo XIX*, pág. 24.

³⁵ Los bajos estándar combinan dos filas de bajos sueltos con una sonoridad grave y cuatro filas de botones que producen diferentes acordes al pulsarlos: mayor, menor, séptima de dominante o disminuido.

³⁶ Los bajos bassetti utilizan un sistema cromático unisonoro. En el sistema de botonera de Europa occidental, presenta simetría con el manual derecho.

en ambos manuales, que aumenta las posibilidades tímbricas del instrumento, dando lugar al acordeón de concierto utilizado hoy en día con, aproximadamente, 58 botones y 15 registros en el manual derecho, 120 bajos y cinco registros en el izquierdo, y siete registros en la mentonera.

I.2. El repertorio para acordeón en España

La introducción del acordeón en la Península trajo consigo la necesidad de elaborar una serie de métodos y obras que permitiesen la interpretación del instrumento. El primer tratado de acordeón del que tenemos constancia en España se vendió en Madrid en 1838, según afirma Gorka Hermosa en *El acordeón en el siglo XIX*; sin embargo, desconocemos si fue exportado de otros países o elaborado en nuestra nación. Lo que sí podemos afirmar es que el método más antiguo que conservamos elaborado en España data de 1873 y fue redactado por Antonio López Almagro y editado por Antonio Romero en 1876³⁷. Se trata de *El Método completo teórico-práctico de Acordeón*³⁸, el cual fue enviado a Francisco Asenjo Barbieri, según la correspondencia que conservamos de Almagro a Barbieri, el 30 de septiembre de 1873: «Mi querido amigo: por fin puedo cumplirle mi palabra de remitirle un ejemplar de mi método³⁹», y enero de 1874, donde le da las «gracias por las lisongeras frases que me dirige á propósito de mi método⁴⁰».

A partir de este momento, los tratados comenzarán a incrementarse de forma exponencial, y a ellos se sumarán: obras de concierto desde 1952⁴¹, a partir de la composición de *Pavana y Rondo* de Carlos Surinach (editada en 1959), y obras pedagógicas desde 1960, con la aparición de un conjunto de piezas elaboradas por Mikel Bikondoa, tales como *El pequeño kosako*⁴² (czardas), *El pajarillo burlador*⁴³ (fantasía) o *El soldadito Irunés*⁴⁴ (fantasía). Estas obras, en sus inicios, estaban compuestas por profesores de este instrumento que se veían en la necesidad de elaborar un repertorio que

³⁷ Sara PÉREZ MARTÍNEZ, «El método completo teórico-práctico de acordeón de Antonio López Almagro: descripción, contexto y recepción» [inédito], en *II Mesa Redonda de Musicología "Xan Viaño"*, (Ferrol 24 de abril de 2014).

³⁸ Antonio LÓPEZ ALMAGRO, *Método completo teórico-práctico de acordeón*, Madrid, Antonio Romero, 1876.

³⁹ BNE, E:Mn, MS/14009, Carta del 30 de septiembre de 1873.

⁴⁰ BNE, E:Mn, MS/14009, Carta del 4 de enero de 1874.

⁴¹ Carlos SURINACH, *Pavana y Rondo* [Partitura], A.P.C., 1959.

⁴² Mikel BIKONDOA, *El pequeño kosako* [Partitura], Bikondoa, 1960.

⁴³ Mikel BIKONDOA, *El pajarillo burlador* [Partitura], Bikondoa, 1960.

⁴⁴ Mikel BIKONDOA, *El soldadito Irunés* [Partitura], Bikondoa, 1960.

poder transmitir a sus alumnos; no obstante, antes incluso de que comenzaran a crear una literatura propia, es más que probable que realizaran adaptaciones de músicas populares de moda en los salones de baile, como se puede apreciar en la tercera parte del *Método completo teórico-práctico de Acordeón*⁴⁵ de Almagro, donde encontramos transcripciones de algunos números de óperas, como el coro de los cazadores de *Luisa Miller* de Verdi o un fragmento de *Norma* de Bellini; arreglos de cantos nacionales, como la *Marcha Real* o *Gott erhalte Franz den Kaiser* (Canto Nacional Austríaco); y adaptaciones de músicas populares urbanas, como jotas, mazurcas o valsos.

A partir de 1921, la zona centroeuropea comenzó a interesarse por la intrusión del acordeón en agrupaciones de música y ensembles formados por una variabilidad de instrumentos, es decir, no únicamente conformados por acordeonistas, lo cual supuso un gran avance para la literatura del instrumento. Paul Hindemith fue el primero en introducir el acordeón dentro del repertorio denominado “culto”, concretamente en su *Kammermusik n1*⁴⁶, junto a una flauta, un clarinete en Si, un fagot, una trompeta en Si, varios instrumentos de percusión, un clave, dos violines, una viola, un violonchelo y un contrabajo. Si bien no se trata de una pieza compleja a nivel técnico, es una composición aventajada a su tiempo en cuanto al uso del acordeón, puesto que otorga un puesto de responsabilidad al instrumentista y su presencia en la obra es similar a la de sus compañeros. Además, supuso un antes y un después para el repertorio acordeonístico, pues a partir de entonces los intérpretes de acordeón dejan de ser los únicos que componen literatura propia para el instrumento y este, comienza a ser tenido en cuenta por autores ajenos a su interpretación. El desconocimiento del acordeón por parte de estos creadores trae consigo la cooperación cercana entre intérpretes y compositores⁴⁷, la cual todavía se mantiene en nuestros días. Uno de los casos más destacados fue el de Mogens Ellegaard, un acordeonista danés, que trabajó estrechamente con múltiples compositores de renombre, como Ole Schmidt, Torbjorn Lundquist o Arne Nordheim. Todos ellos, promulgaron obras de gran nivel, tanto para acordeón *a solo* como para acordeón y orquesta o agrupación de cámara, que contribuyeron a mejorar la calidad de las piezas que les sucedieron. Estamos hablando concretamente de *Fantasía sinfónica* y *Allegro*, op.

⁴⁵ Antonio LÓPEZ ALMAGRO, *Método completo...*, 1876, págs.27-49.

⁴⁶ Paul HINDEMITH, *Kammermusik No.1 für kleines orchester* [Partitura], Mainz, B. Schott's Söhne, 1921.

⁴⁷ Ángel Luis CASTAÑO BORROGUERO, «La música para acordeón de David del Puerto...», págs. 74-84.

20 (1958), para acordeón y orquesta, *Toccata 1 op. 24* (1960) y *Toccata 2 op. 28* (1964), para acordeón solo, de Ole Schimidt; *Metamorfosis* (1965), para acordeón solo, *Duel* (1966), para acordeón y multipercusión, y *Stereograma III* (1969), para acordeón, xilorimba, vibráfono, crócalos y guitarra, de Torbjorn Lundquist; y *Dinosaurios* (1970), para acordeón y cinta, y *Spur*, para acordeón y orquesta (1975), de Arne Nordheim, compositor de una de las piezas más emblemáticas del repertorio para acordeón solista actual: *Flashing*, la cual extrae sus motivos principales de *Spur*.

Esta separación entre intérprete y compositor⁴⁸, sin embargo, no es más que la especialización de ambos en un área concreta (ejecutante o creador), pasando de que una persona haga todo el trabajo, como sucedía en el Barroco, por ejemplo, cuando Johann Sebastian Bach componía las obras de forma funcional para interpretarlas en los oficios al órgano, al clave o incluso al violín, a dividirlo en pos de una profundización individual en la materia. En el siglo XX y XXI ya no es necesario que una única persona realice todo el trabajo, sino que este se divide con la intención de ahondar más en su cometido. En el mundo del acordeón, a comienzo del siglo pasado, encontramos, como hemos mencionado, que la gran mayoría de los intérpretes son los que crean o transcriben las obras que van a ejecutar, no obstante, a raíz de la colaboración de Mogens Ellegaard con los compositores citados previamente, empieza a brotar toda una red de cooperación entre acordeonistas y autores.

Esta colaboración entre compositores e intérpretes llegará a España con cierto retraso, pues no será hasta la década de los noventa, tras la estancia de Ángel Luis Castaño en la *Royal Academy of Music* de Copenhague en el curso académico 1991-1992, cuando se comience a buscar un repertorio de acordeón nacional. Este intérprete guipuzcoano, precisamente, será quién, tras trabajar estrechamente con Mogens Ellegaard durante su estancia en la *Royal*, decidirá que es necesario emprender una ardua tarea que posibilite la cooperación entre autores e intérpretes, en pos de aunar fuerzas para crear un repertorio nacional de calidad para el instrumento, pues hasta el momento solo se disponía de pequeñas piezas sueltas. A esta nueva iniciativa, fueron sumándose autores e intérpretes, de tal manera que hoy concertistas de la talla de Iñaki Alberdi o Ander Tellería, cuya fama trasciende lo nacional, han cooperado con compositores españoles de gran

⁴⁸ Ángel L. CASTAÑO BORROGUERO, «La música para acordeón de David del Puerto...», págs. 67-72.

magnitud, como Luis de Pablo, Sofía Martínez, José María Sánchez-Verdú, David del Puerto, Ramón Lazkano, María Eugenia Luc, Gabriel Erkokera o Jesús Torres, entre otros, dando lugar a obras como *Lluvia* (1998) de Sofía Martínez para acordeón solo, *Tratado de lágrimas* (2017) de José María Sánchez-Verdú para acordeón y contratenor o *Amicitia* (2018) de Luis de Pablo para acordeón y orquesta. Algunos de estos casos, de hecho, se encuentran completamente estudiados como, por ejemplo, la cooperación entre David del Puerto y Ángel Luis Castaño⁴⁹.

La inclusión del acordeón en el repertorio camerístico español no se produjo, en líneas generales, hasta inicios del siglo XXI, cuando los autores previamente citados apuestan por la inclusión del acordeón en un mayor número de obras camerísticas, pasando a ser un habitual en la plantilla de sus piezas. Todavía encontramos un número muy reducido de autores que aboguen por la inclusión del acordeón en una plantilla de ópera de cámara, por ejemplo. No obstante, poco a poco el repertorio va aumentando y el planteamiento del acordeón como un instrumento puramente solista, empieza a difuminarse. Por este motivo, hemos considerado apropiado analizar el tratamiento del acordeón en el repertorio de cámara de alguno de estos autores, puesto que ningún otro investigador, al menos por el momento, se ha interesado en llevar a cabo un estudio pormenorizado de ello y constituye, a mi juicio, un antes y un después en la literatura española del instrumento.

⁴⁹ Ángel L. CASTAÑO BORREGUERO, «La música para acordeón de David del Puerto...».

II. JESÚS TORRES

II.1. Perfil profesional⁵⁰

Jesús Torres Ruíz, nacido el 15 de julio de 1965 en la ciudad de Zaragoza, es uno de los compositores más destacados del panorama musical actual en España. Su formación académica, si bien es cierto que se desarrolla, fundamentalmente, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid bajo la dirección de José Torres y Adelino Barrio, se complementa con diversos cursos de Análisis Musical junto al ilustre Luis de Pablo (1930-2021), compositor perteneciente a la generación del 51, y como discípulo del andaluz Francisco Guerrero Marín (1951-1997) entre los años 1986 y 1988.

A lo largo de su carrera, el aragonés ha sido agasajado con cuantiosos galardones a nivel nacional e internacional, tales como el Premio SGAE (Madrid, 1992), el *Gaudeamus Prize* (Ámsterdam, 1995), el Premio *Valentino Bucchi* (Roma, 1997), el Premio Reina Sofía (Barcelona, 1999), el *Millennium Chamber Players* (Chicago, 2008), el Premio Nacional de Música (2012) o el Premio AEOS (Madrid, 2015). Asimismo, su música ha sido interpretada en numerosos eventos nacionales e internacionales, ya sea como conciertos aislados o como parte de festivales de mayor calado. Algunos de sus debuts más destacados han sido en el *Biennale di Venezia*, el *Pierre Boulez Saal* de Berlín, el festival *Ars Musica* de Bruselas, el festival *Présences 2000* de *Radio France*, el *ISCM Festival* en Copenhague y Bucarest, la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO, la *Royal Academy* de Londres, el Festival Puentes de México, el Festival Latinoamericano de Caracas o el *Sound Ways New Music Festival* de San Petersburgo.

Sus cualidades compositivas han dado pie a que reciba encargos de instituciones privadas y públicas, como INAEM, la Comunidad de Madrid, la Orquesta Sinfónica de RTVE, la Orquesta Nacional de España, la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), el *FestClásica*, *Program for Cultural Cooperation* (Universidad de Minnesota), el Programa

⁵⁰ «Biografía», *Jesús Torres* [página web], <<http://www.jesustorres.org/site/es/index.php>> [Consultado el 28/11/2021].

«Jesús Torres, Premio de Composición AEOS-Fundación BBVA», *El Cultural* [en línea], 2015. <https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20151113/jesus-torres-premio-composicion-aeos-fundacion-bbva/78992214_0.html> [Consultado el 30/04/2022].

Caleidoscopio (Unión Europea), la Fundación Gaudeamus (Ámsterdam) o *The Associated Board of the Royal School of Music*, entre otros. Igualmente, ha recibido encargos de intérpretes y agrupaciones de primer nivel.

En 2015, Torres recibe una de las Becas Leonardo, de mano de la Fundación BBVA, para la composición de dos nuevas obras orquestales: *Transfiguración*, para violonchelo y acordeón solistas y orquesta de cuerda, y *Concierto para clarinete y orquesta*. Un año después, es nombrado colaborador artístico de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (OSPA) y escribe una obra orquestal en su honor, *Final* (2016-2017), para voz y orquesta. Finalmente, en la temporada 2018-19, se postula como compositor residente del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) y, desde entonces, trabaja como compositor residente en la Orquesta Sinfónica Ciudad de Zaragoza.

II.2. Catálogo⁵¹

El catálogo musical de Jesús Torres (véase, anexo 1) consta de ciento treinta y ocho obras de autoría propia, entre las que se incluyen formaciones de muy diversas índoles: orquesta sinfónica, solista/s y orquesta, coro y orquesta, agrupaciones íntegramente vocales, grupos de cámara de pequeño formato, ensembles, solistas que colaboran con grupos de cámara y ensembles, etc. Además, cuenta con un amplio abanico de repertorio para instrumentos *a solo*, una ópera de cámara y una pieza de música incidental.

Entre toda su literatura, distinguimos catorce composiciones que incluyen acordeón en su plantilla, ya sea a solo — *Itzal* (1994), *Cadencias* (2004/2013), *Arrebatos* (2020) y *Paráfrasis* (2020) —, como instrumento solista — *Concierto para acordeón y orquesta* (2004), *Double* (2004-2005), *Double II* (2004/2013) y *Transfiguración* (2015-2016) — o como parte de una agrupación de cámara — *Itzal II* (1994/2014), *Accentus* (2002), *Cuentos de Andersen* (2004-2005), *Llama de amor viva* (2016), *Altera Bestia* (2019) y *Tránsito* (2019-2020)—.

⁵¹ «Catálogo», Jesús Torres [página web], <<http://www.jesustorres.org/site/es/index.php>> [Consultado el 28/11/2021].

III. CUENTOS DE ANDERSEN

III.1. Nivel poético

Cuentos de Andersen es una obra que nació como un encargo de la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco. Sin embargo, el concepto de la pieza surge de manos del acordeonista guipuzcoano Iñaki Alberdi, quién instó a Jesús Torres a escribir una obra con cierto carácter pedagógico. Y el aragonés, como ya era recurrente en su producción, se sirvió, para ello, de una fuente literaria que guiase su trabajo.

La poesía de Vicente Aleixandre⁵², Jorge Guillén⁵³, Federico García Lorca⁵⁴ o Georg Trakl⁵⁵, así como los textos de Farid ad-Din Attar o María Zambrano, ya se encontraban presentes en su catálogo. No obstante, únicamente había trabajado sobre un cuento con anterioridad: *The masque of the red death*⁵⁶ de Edgar Allan Poe. En esta ocasión, el aragonés apuesta por la elección de cuatro cuentos relativos a la literatura de otro insigne escritor, el danés Hans Christian Andersen (1805-1875), creador de una magnífica colección de literatura infantil.

Los grandes cuentos elaborados por Andersen son considerados clásicos de la narrativa infantil universal. De hecho, su alta tasa de divulgación ha provocado confusión entre la población a lo largo de los últimos años, llegando a pensar que sus creaciones son cuentos e historias anónimas nacidas de la tradición popular y no de su propia autoría⁵⁷. Si bien encontramos más de una centena de cuentos elaborados por dicho escritor destacan, ante todo, algunos como *Pulgarcita* (1835), *La princesa y el guisante* (1835), *La sirenita* (1837), *El Soldadito de Plomo* (1838), *El patito feo* (1843) o *La reina de las nieves* (1844), así como *La pequeña cerillera* (1845) o *El traje nuevo del emperador* (1837). Estos dos últimos títulos forman parte de la obra *Cuentos de Andersen* compuesta

⁵² Utiliza los poemas *Pasión de la tierra* en su obra *Víspera de mí* (1991-92), *La destrucción o el amor en Unidad de ella* (1996) y *Cobra* (2002), *Poemas de la consumación* en *El Olvido* (1999), *Espadas como labios* en *Madre, madre* (2001-02) y *Circuito* (2003), y *Ciudad de noche (El niño mendigo)*, *A traque barraque*, *El niño raro*, *El viejecito de verdad*, *El niño murió (Nana en la selva)*, *El más pequeño*, *Dúo*, *La hermanilla*, *Mendiga en atrio románico*, *El burrillo y el niño*, *Su risa*, *Adolescencia* y *El escuchador en Canciones para Enrique* (2004/2007).

⁵³ Recurre a un poema perteneciente a *Cántico* para su obra *Presencia del aire* (1992/93).

⁵⁴ Emplea *Sonetos del amor oscuro* para elaborar una obra homónima, *Soneto del amor oscuro* (1998).

⁵⁵ Utiliza el poema *Cantos de muerte* como inspiración para su pieza *Winternacht* (2005).

⁵⁶ Traducción: *La máscara de la Muerte Roja*.

⁵⁷ Tomás FERNÁNDEZ y Elena TAMARO, «Biografía de Hans Christian Andersen». En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*, Barcelona, España, 2004. <<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/andersen.htm>> [Consultado el 13/05/2022].

por el zaragozano, al igual que *La abuela* o *Abuelita* (s.f.) y *El ángel* (1843). Se trata de cuentos del siglo XIX, y al igual que los de los Hermanos Grimm, presentan, generalmente, una temática trágica, entre otras cosas, porque la mortalidad de este periodo era muy elevada. Si bien los dos primeros títulos que conforman esta obra no son los más reconocidos del danés, Torres los selecciona por una cuestión de gusto personal y extensión. Los tres primeros cuentos, argumentalmente, son muy tristes, pero «buena parte del gran arte, de la creación artística, es melancólica y por eso nos emociona tanto⁵⁸». El cuarto título, sin embargo, rompe con esta temática con el propósito de distender el ánimo de los oyentes.

Como hemos mencionado, *Cuentos de Andersen* nace con la intención de ser una obra con cierto aire didáctico, pero no sólo para los niños, sino también para sus padres. Busca acercar a los oyentes a la música contemporánea a través de las diferentes técnicas que configuran los movimientos. Por esta cuestión, no resulta extraño que el compositor haya decidido dedicar esta pieza a las generaciones noveles tanto de su familia, «A mis sobrinos Carlos, Lucía, Roberto, Alejandro, Alicia y Ana⁵⁹» y «A mi hijo Enrique⁶⁰», como a los hijos de sus allegados, «a Laura, Alberto, Sara y Lucía⁶¹», o los hijos de los músicos que estrenaron la pieza: «a Julián, Oier, Martina y, la última en llegar, Marina⁶²».

III.2. Nivel neutro

Cuentos de Andersen es una pieza catalogada por el propio compositor como una obra para recitador y ensemble y, más concretamente, para narrador y cuatro instrumentos: acordeón, violín, violonchelo y piano. Si bien no es una obra de cámara al uso, puesto que incluye narrador y toda la obra gira en torno a la traducción de los textos del danés, es de gran interés para nuestro trabajo, ya que nos permite observar con facilidad cuál es la función del acordeón como parte de la agrupación. Además, el papel de los instrumentos no se centra en una mera ambientación del cuento, si no que otorgan personalidad a la obra y profundizan en la intencionalidad del autor por medio de la

⁵⁸ *Entrevista con Jesús Torres* [videoconferencia], 19 de mayo de 2022.

⁵⁹ Jesús TORRES, *Cuentos de Andersen* [Partitura], Barcelona, Tritó, 2010, pág. 1.

⁶⁰ *Ibidem*, pág. 19.

⁶¹ *Ibid.*, pág. 55.

⁶² *Ibid.*, pág. 78.

exacerbación de los sentimientos; es decir, funcionan como una música incidental que pretende subrayar el discurso oral por medio de la sonoridad.

La obra consta de cuatro movimientos denominados como los cuentos homónimos de H.C. Andersen⁶³ seleccionados por Torres: «La abuela», «El ángel», «La pequeña cerillera» y «El traje nuevo del emperador». Todos ellos giran alrededor de un centro tonal, sin embargo, no se corresponde con una tonalidad clásica al uso, pues apuesta por la utilización de motivos caracterizados por el empleo de diferentes colores que tan solo le puede otorgar una tonalidad extendida. Por otra parte, como veremos en el estudio independiente de cada uno de los movimientos, no todos ellos utilizan el mismo centro o color tonal. De hecho, tan solo los movimientos de inicio y cierre de la obra abogan por un centro común: Mi.

		Centro tonal	Compases	Duración aproximada
<i>Cuentos de Andersen</i>	I. «La abuela»	Mi	99	8' 11''
	II. «El ángel»	La	148	8' 58''
	III. «La pequeña cerillera»	Do	110	9' 00''
	IV. «El traje nuevo del emperador»	Mi	674	12' 08''

Tabla 1. Movimientos de *Cuentos de Andersen*

Como observamos en la Tabla 1, sendos movimientos tienen una duración de entre ocho y doce minutos, y alcanzan en total una extensión de 35-40' aproximadamente. El material temático sobre el que trabajan, si bien sigue unas líneas generales influenciadas por la música minimalista, es diferente en cada uno de los movimientos, puesto que tratan de ser un fiel reflejo de la temática abordada en los cuentos.

III.2.1. «La abuela»

III.2.1.1. Argumento

La abuela es una persona anciana, religiosa y amable. Su larga vida le ha permitido conservar muchos de sus recuerdos y, entre ellos, se encuentra una rosa aplastada y seca

⁶³ Disponemos del texto relativo a la adaptación de los cuentos en el Anexo 2.

que preserva entre las páginas de su devocionario. No se trata de una rosa cualquiera, sino que es el fruto del amor pues, posiblemente, su difunto esposo se la regaló cuando eran jóvenes. Al observar la flor, las lágrimas brotan de los ojos de la anciana y, con ellas, los recuerdos y los colores de un pasado amable y hermoso junto a un joven que se ha marchado para no volver jamás. Finalmente, la abuela fallece y, de algún modo, la inunda la felicidad.

Ahora, descansa en un ataúd negro envuelta en un sudario blanco, con su devocionario y su rosa, y, por tanto, con una sonrisa en su tez. A su vera, plantaron un rosal que se llenó de flores y junto a él canta el ruiseñor y se aprecian cánticos provenientes de la iglesia, pues si bien la abuela, el devocionario y su flor han llegado a su fin, la vida crece sobre ellos y el recuerdo de la anciana perdura jovial y alegre en la memoria de sus allegados.

Como hemos podido apreciar, el cuento *La abuela* o *Abuelita* relata la historia de una mujer, “la abuela” desde una perspectiva de tercera persona. Ella es el personaje principal en torno al cual parece girar la historia. Sin embargo, el mensaje que subyace de sus líneas va mucho más allá. Este relato pretende transmitir a los más noveles que la muerte es parte de la vida y el fallecimiento de un ser vivo no implica el olvido por parte de sus familiares, amigos o portadores, ya que su memoria y su espíritu perduran en su recuerdo.

III.2.1.2. Análisis musical

«La abuela» es el primero de los cuatro movimientos que componen la obra *Cuentos de Andersen*. Se trata de una pieza cimentada sobre el centro tonal de Mi, lo cual apreciamos gracias a la insistencia de construcciones acórdicas vinculadas con dicha nota en sus diferentes posibilidades.

		Sección musical	Centro tonal	Compases
«La abuela»	Introducción ⁶⁴	A	Mi - Mib - Mi	1 - 29
	Nudo ⁶⁵	B	Mi	29 - 54

⁶⁴ Fragmento desde «La abuela es muy vieja» hasta «y hasta se le saltan las lágrimas».

⁶⁵ Fragmento desde «¿Por qué mira así la abuela a la rosa marchita del viejo libro?» hasta «es una anciana que mira la rosa marchita del libro».

Desenlace ⁶⁶	A'	Mi - Sib	55 - 99
-------------------------	----	----------	---------

Tabla 2. Estructura del primer movimiento: I. «La abuela»

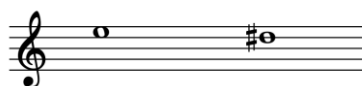
Como observamos en la Tabla 2, los noventa y nueve compases que constituyen la composición estructuran sus motivos en torno a la adaptación del cuento de H.C. Andersen, por lo que la introducción, el nudo y el desenlace del relato articulan la construcción y el desarrollo de estos atendiendo a la dramaturgia.

La introducción (A), el nudo (B) y el desenlace (A') de este cuento se sustentan sobre células generatrices comunes a ambos. No obstante, no todos ellos profundizan en su desarrollo del mismo modo, pues si bien la introducción y el desenlace presentan un paralelismo más exacerbado, la sección central apuesta por un trabajo más independiente con el fin de adecuarse al tema a tratar en dicho instante en el relato.

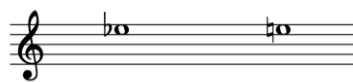
III.2.1.2.1. Células generatrices

Las células generatrices son unidades mínimas de las cuales surgen otros motivos musicales más extensos. Su reiteración, a menudo, genera un marco estructural completo, como sucede en esta ocasión. Distinguimos tres células básicas sobre los cuales se construye el movimiento de «La abuela»:

- **Célula 1:** presenta una relación de segunda menor o semitono cromático.



Ejemplo 1. Célula 1 (2ª m)

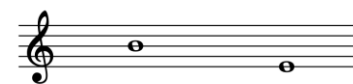


Ejemplo 2. Célula 1 (s. crom.)

- **Célula 2:** se erige por un vínculo de cuarta o quinta.

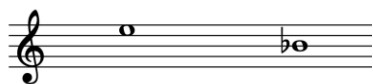


Ejemplo 3. Célula 2 (4ª J)

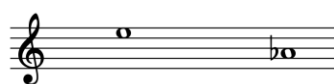


Ejemplo 4. Célula 2 (5ª J)

⁶⁶ Fragmento desde «La abuela ha muerto...» hasta «no es más que polvo dentro de la tumba».

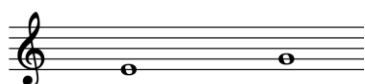


Ejemplo 5. Célula 2 (variación 1)

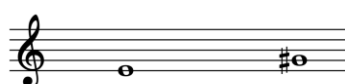


Ejemplo 6. Célula 2 (variación 2)

- **Célula 3:** se caracteriza por el empleo de un intervalo de tercera, ya sea mayor o menor.



Ejemplo 7. Célula 3 (3ª m)



Ejemplo 8. Célula 3 (3ª M)

III.2.1.2.2. Introducción (A) y Desenlace (A')

En esta ocasión, Jesús Torres ha decidido emplear una forma ternaria básica donde A y A' se corresponden con la introducción y el desenlace de la narración respectivamente. Argumental y estructuralmente, se trata de las secciones que enmarcan la pieza y, con ello, presentan y despiden la historia.

Sendos fragmentos se construyen sobre el centro tonal de Mi, al igual que la sección central. Sin embargo, el trabajo motivico que utilizan, si bien se articula alrededor de tres células generatrices (1, 2 y 3), se desarrolla siguiendo patrones diferentes.

III.2.1.2.2.1. Sección A

		Compases
A	a ₁	1-6
	a ₂	7-18
	a ₃	18-29

Tabla 3. Estructura de la sección A

La sección A se divide en tres fragmentos, “a₁”, “a₂” y “a₃”, atendiendo a la diferente forma en que se utilizan las células generatrices. La primera subsección, “a₁”, se sustenta sobre un *ostinato* en la voz inferior del piano. Sobre él, se sobreponen estructuras acórdicas de tercera organizadas en motivos de dos compases.

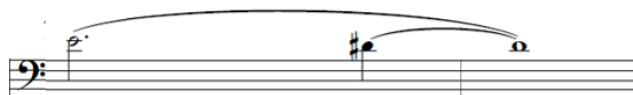


Ejemplo 9. Ostinato (cc. 1-2)



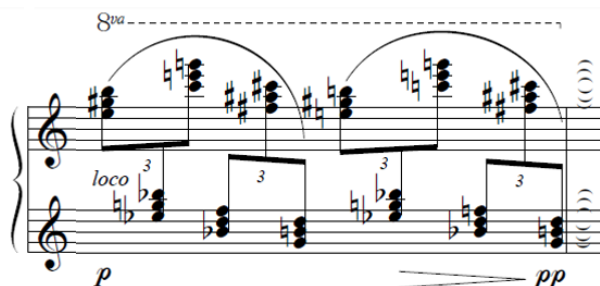
Ejemplo 10. Estructura acórdica de terceras (cc. 3-4)

Este trabajo por construcciones de dos compases se mantendrá a lo largo de la sección completa, pero no así la calidad de las células utilizadas, pues si bien en el subapartado “a₁” Torres apuesta por las células 1 y 3, en la subsección “a₂” la célula 1 funciona como motivo principal y las células 2 y 3 quedan relegadas al acompañamiento de la primera.

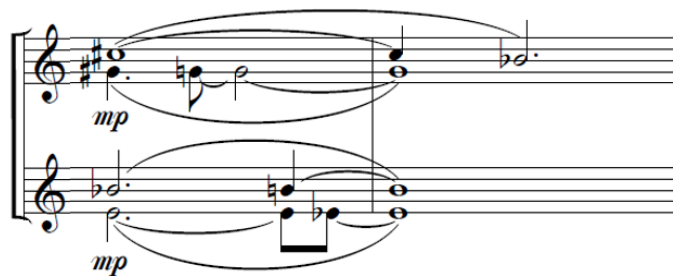


Ejemplo 11. Motivo principal (cc. 8-9)

Además, si bien la subsección “a₁” había sido presentada por el piano, en “a₂” el papel cantante lo ejecutan las cuerdas y, en especial, el violonchelo. El acordeón no se sumará a la agrupación hasta comenzada la tercera subsección, “a₃”, en donde formará parte de un diálogo donde todos son partícipes: piano, violín, violonchelo y él mismo. En este fragmento se combinan todas las células, aunque la de tipo 1 queda relegada a formar parte de las construcciones derivadas de la reiteración de las células 2 y 3 desde diferentes alturas.



Ejemplo 12. Motivo construido por la suma de células de tipo 3 (cc. 19)



Ejemplo 13. Motivo construido por la suma de células de tipo 2 (cc. 24-25)

III.2.1.2.2.2. Sección A'

		Compases
A'	a ₁ '	55 - 60
	a ₂ '	61 - 99

Tabla 4. Estructura de la sección A'.

La sección A', a diferencia de lo que ocurre en la introducción, se divide en dos fragmentos: "a₁'" y "a₂'". EL subapartado "a₁'" es idéntico al presentado en A, pero la subsección "a₃" se sustituye por la prolongación de "a₂'", pues no solo desarrolla uno de los motivos principales de la pieza, sino que además se trata de un apartado que otorga mayor grado de conclusión al movimiento.

Al final de la obra, observamos una distensión rítmica derivada del argumento de la historia de H.C. Andersen. La abuela, por fin descansa en paz dentro de su tumba y, por ello, el maestro aboga por concluir el movimiento sobre un acorde tenido y con sensación de reposo: Si bemol mayor (relación de quinta disminuida respecto al centro tonal), una tonalidad considerada por la tradición clásica como sinónimo de lo campestre y lo bucólico. A ello se suma, además, un *decrescendo* indicado por las dinámicas y, otro, derivado de la disminución en el número de voces de los instrumentos.

III.2.1.2.3. Nudo (B)

		Compases
B	b	29 - 54

Tabla 5. Estructura de la sección B

La sección musical B se corresponde con el nudo argumental de la fábula de *La abuela*. En este punto apreciamos el inicio de una deflación rítmica que surge como

consecuencia del giro narratológico que experimenta el cuento. El personaje de la abuela comienza a recordar momentos alegres de su juventud y dicha jovialidad inunda la música a través de grupos irregulares plasmados a través de figuraciones de escaso valor.



Ejemplo 14. Motivo rítmico basado en la célula de tipo 2 (c. 35)

A diferencia de lo que ocurre en las restantes secciones, B funciona como un fragmento indivisible construido, fundamentalmente, a raíz de la célula 2, la cual convive con la célula 1 dando lugar a una alternancia constante entre intervalos de 5ª J y 4ª A. Este motivo se superpone en los cuatro instrumentos llegando a conseguir un entramado sonoro complejo que, si bien se empieza a construir en el compás 35, no alcanza su plenitud hasta llegado el compás 41, momento en que todos los instrumentos comparten figuraciones rítmicas más elaboradas: tresillos de semicorcheas sobre tresillos de corcheas. A partir de este instante, el entramado melódico-rítmico se complica más y más llegando a alcanzar su cénit en el compás 48 (Ej. 15), instante en el que encontramos el punto culminante de la tesitura: D#7. Además, apreciamos superposiciones de 12 contra 9, o lo que es lo mismo, 4 contra 3.

Llegados a este punto, la anciana se da cuenta de que todo era parte de un recuerdo y la rítmica, así como la tesitura alcanzada, comienzan a desvanecerse. El piano y el acordeón empiezan a alternar sus entradas y la cuerda limita la tesitura que había alcanzado previamente. Para concluir, la dinámica adquirida se disipa con la trágica noticia anunciada en la sección A': «La abuela ha muerto...».

Narr. Sí, ha sonreído. Él se ha marchado,

Fis. 48
V.
Vc.
Pno. *loco*
Ped.

Ejemplo 15. Clímax de la obra (c.48)

Como observamos, todo el movimiento se encuentra influenciado por la música minimalista. Algunos de los rasgos que hemos podido percibir son: patrones rítmicos repetitivos (sección B), reiteración de frases o figuras musicales en pequeñas unidades, retención de ritmos básicos y/o armonía por un largo periodo de tiempo (sección B), graduaciones mínimas entre notas de cercana distancia (secciones A y A') y pulso constante (sección B).

III.2.2. «El ángel»

II.2.2.1. Argumento

Cada vez que muere un niño bueno baja a la tierra un ángel de grandes alas blancas y viaja con él por todos los lugares que el niño había amado. Junto a él, recoge algunas flores, con el fin de que, al tornar al cielo, crezcan todavía más bellas que en la tierra, ya que, si Dios las aprieta contra su corazón, crecerán fuertes y hermosas. Además, una de ellas, su favorita, recibirá un beso del Señor y adquirirá voz propia.

Los protagonistas de nuestra historia, un niño recién fallecido y un ángel, deambularon, como es costumbre, por las localizaciones que habían sido más apreciadas por el infante. Tras pasar por jardines próximos a su antigua casa, ambos avistaron un esbelto aunque devastado rosal con el tronco quebrado y decidieron salvarlo. No obstante, su camino no se detuvo ahí, pues prosiguieron buscando flores y plantas a las que otorgar

una segunda oportunidad. Y, en dicho trayecto, se toparon con una maceta fragmentada que portaba una gran flor de campo marchita. El ángel echó mano de ella y la llevó consigo al cielo. Se trataba de la flor que le había acompañado durante su niñez en la Tierra, la cual había abandonado hace ya un año.

El ángel había sido un niño enfermo cuya única compañía en la soledad de su cuarto era esa hermosa flor de campo llegada a sus manos a través del muchacho de los vecinos. La regaba y la cuidaba, preocupándose de que cada uno de los rayos de sol incidiera sobre su superficie. Sin embargo, tras expirar su último aliento, todos se habían olvidado del elemento más valioso que había poseído el novel: su flor. Por este motivo, al verla no pudo hacer otra cosa que llevarla consigo.

Al igual que sucedía en *La abuela*, se trata de un cuento relatado en tercera persona donde el mensaje que se oculta entre sus líneas va más mucho más allá de lo explícito. Esta fábula no sólo nos muestra la bondad y la inocencia de los niños, sino que nos enseña que los objetos más preciados para un ser humano no tienen por qué estar vinculados con el dinero, ya que la verdadera riqueza se encuentra en el ojo de quién la mira.

III.2.2.2. Análisis musical

«El ángel» es el segundo de los cuatro movimientos que componen la pieza *Cuentos de Andersen*. Se trata de una obra que asienta sus cimientos sobre el centro tonal de La, el cual funciona como una especie de “mese” o nota central. En el Sistema Perfecto Mayor de los modos eclesiásticos, la nota “mese”, habitualmente el La, tenía especial importancia, ya que se utilizaba como un sonido central de frecuente recurrencia y se comportaba de forma semejante a la dominante o la tónica del sistema actual. En nuestro caso, esto se puede observar en la presencia de constantes construcciones melódico-armónicas nacidas en torno a dicho eje, de tal forma que la nota se va floreando, tanto por arriba como por abajo, a lo largo del discurso musical. Por este motivo, es frecuente la insistencia sobre dicha nota, así como los giros melódicos que se suceden en sus proximidades adquiriendo, con el avance de los compases, una mayor complejidad y elaboración.

		Sección musical	Centro tonal	Compases
«El ángel»	Introducción ⁶⁷	A	La	1 - 74
	Nudo ⁶⁸			
	Desenlace ⁶⁹	B		75 - 148

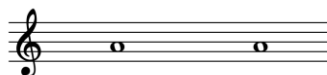
Tabla 6. Estructura del segundo movimiento: II. «El ángel»

El movimiento al completo se concibe como la incesante evolución de una idea melódico-armónica muy concreta: la acumulación de sonidos y giros melódicos en torno al La que darán como resultado un *cluster* diatónico continuo donde las diferentes voces se entrelazan dando lugar a una especie de “telaraña” en la que se enreda la propia trama del cuento. No obstante, si bien toda la obra se construye alrededor de motivos y células que toman como punto de partida la “mese”, distinguimos dos secciones (A y B) de idéntica medida: 74 compases cada una.

III.2.2.2.1. Células generatrices

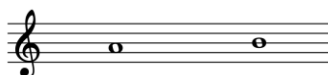
El segundo movimiento de *Cuentos de Andersen* se sustenta, esencialmente, sobre cuatro células:

- **Célula 1:** reiteración de una misma nota.

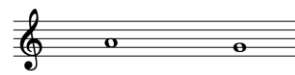


Ejemplo 16. Célula 1

- **Célula 2:** construcción por grados conjuntos.



Ejemplo 17. Célula 2



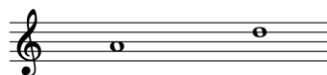
Ejemplo 18. Célula 2

⁶⁷ Fragmento desde «Cada vez que muere un niño bueno» hasta «jardines con flores».

⁶⁸ Fragmento desde «¿Cuáles nos llevaremos para plantar en el cielo?» hasta «¡Conozco mi flor!».

⁶⁹ Fragmento desde «Y el niño abrió mucho los ojos» hasta «la mudanza de aquella callejuela estrecha y oscura».

- **Célula 3:** presenta una relación de cuarta o quinta.

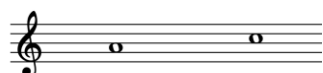


Ejemplo 19. Célula 3 (4ª J)

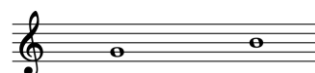


Ejemplo 20. Célula 3 (5ª J)

- **Célula 4:** se erige sobre un vínculo de tercera, ya sea mayor o menor.



Ejemplo 21. Célula 4 (3ª m)



Ejemplo 22. Célula 4 (3ª M)

III.2.2.2.2. Introducción, Nudo y Desenlace

Como hemos mencionado previamente, la obra evoluciona a partir de una única idea: el incesante fluir melódico en torno al eje del movimiento, es decir, la nota La, la cual se presenta inicialmente en el violín por medio de la célula generatriz 1. A esta constante se irán sumando nuevas notas, siempre diatónicas, hasta completar la escala natural de La en el compás 31 (Tabla 7).

Nota	La	Si	Sol	Re	Do	Fa	Mi
Compás	1	2	3	5	18	23	31

Tabla 7. Orden de introducción de las diferentes notas de la escala de La eólico

El orden en que se van sumando las notas se vincula directamente con el uso de algunas de las principales células generatrices y, más concretamente, de la 2 y la 3. Las primeras notas que se agregan a nuestra “mese” como floreo son los grados conjuntos a La: Si y Sol. A continuación, se introduce el Re, IV grado de La y V con respecto a la última nota introducida: Sol. Las siguientes notas en añadirse son el Do y el Fa, grados conjuntos con respecto a Si y Sol, y para completar la escala, el Mi, la 5ªJ con respecto del centro tonal.

A diferencia de lo que ocurría en el movimiento anterior, la introducción, nudo y desenlace del relato no se corresponden directamente con un apartado musical aislado, pues nos encontramos con un *continuum* sonoro que evoluciona asiduamente. De todos

modos, pese a esta circunstancia, distinguimos dos grandes secciones que se dividen, a su vez, en diferentes apartados atendiendo a la transformación y empleo de las células generatrices.

III.2.2.2.1. Sección A

		Compases
A	a ₁	1 - 29
	a ₂	29 - 47
	a ₃	47 - 54
	a ₄	55 - 65
	a ₅	65 - 74

Tabla 8. Estructura interna de la sección A

Esta sección, como observamos en la Tabla 8, se divide en cinco subapartados (a₁, a₂, a₃, a₄, a₅), atendiendo a la disposición del material temático utilizado. En primer lugar, la subsección “a₁” funciona a modo de presentación de las cuatro células básicas de la obra.



Ejemplo 23. Célula 1 (c. 1)



Ejemplo 24. Célula 2 (c.2)



Ejemplo 25. Célula 3 (5-6)



Ejemplo 26. Célula 4 (c. 10))

En ella intuimos cómo será el continuo fluir de los motivos y la estructura armónica que sustenta toda la pieza. Se trata de un pasaje completamente rítmico cuya función es mostrar las ideas básicas, así como realizar pequeñas variaciones de estas como complemento al texto. Todas las notas, a excepción del Mi, se incorporan en este apartado.



Ejemplo 27. Variaciones de la Célula 2 en el sistema superior y variación de la Célula 1 en el sistema inferior. Acordeón y piano respectivamente (c.13).

La subsección “a₂” prosigue las ideas rítmicas y las variaciones motívicas de las células preestablecidas en el apartado anterior. Además, introduce un motivo lírico descendente por grados conjuntos en el violonchelo que otorga humanidad al movimiento.



Ejemplo 28. Motivo lírico basado en la Célula 2 (c. 30-36).

El siguiente subapartado, “a₃”, es el más *cantábile* de «El ángel», ya que abandona la rítmica inicial en figuración de fusas en pos de la profundización en el motivo lírico utilizado en el precedente subapartado. Todas las voces relativas al conjunto apuestan por motivos lentos en los que la “mese” no se encuentra incluida. Se trata del único pasaje de una duración mayor a dos compases que no reitera la nota principal de la composición. Además, si bien cada una de las voces realiza una melodía *cantábile*, la interacción entre ellas no es homofónica ni heterofónica sino contrapuntística y presenta una extensión no mayor a una 5^a en cada voz, entre el Do y el Sol de las respectivas octavas escogidas.

Narr. más estrechas, donde montones de paja, Había sido día de mudanza. Había pedazos de plato,
había grandes cenizas y desperdicios. pegotes

The musical score for Example 29 consists of four systems of staves. The first system is for Fis. (Fis. and Vc.), the second for V. (Violin) and Vc. (Viola), and the third for Pno. (Piano). The score includes a piano pedal marking "[Ped.]" at the bottom. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Allegretto". The score shows a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Ejemplo 29. Fragmento extraído de la subsección a₃ (c. 49-52).

Esta distensión rítmica no es casual, pues se encuentra directamente vinculada con las palabras de Andersen declamadas al comienzo del fragmento: «Era de noche, todo estaba tranquilo [...]»⁷⁰. Pero, en medio de las sombras, nuestros protagonistas, el ángel y el niño, se encontraron con un elemento que uno de ellos pudo reconocer de su vida anterior: una maceta. Y en ese instante, el constante palpitar rítmico presente en “a₁” y “a₂” vuelve a acompañarnos en nuestro viaje, dando lugar a la subsección a₄. Los motivos utilizados en este apartado prosiguen el desarrollo de los que encontramos en la subsección inicial de la obra. Por esta cuestión, consideramos que, a pesar de tratarse de un fragmento diferente, podría calificarse como una variación de “a₁”. Del mismo modo, “a₅” continúa los preceptos exhibidos en “a₂”, puesto que encontramos un motivo melódico que destaca sobre la rítmica empleada por los restantes instrumentos. Por ello, podría ser calificado como una variante de “a₂”. Esta sección concluye con otra breve distensión rítmica que coincide porcentualmente con el punto medio de la pieza (cc. 74-75), lo cual aproxima a este movimiento, al igual que a su precedente, a la estética minimalista, donde es habitual la utilización de procesos matemáticos o algorítmicos. Además, esta no es la única característica que respalda esta idea, ya que también se

⁷⁰ Jesús TORRES, *Cuentos de Andersen* [Part.], pág. 30.

encuentran presente a lo largo de la composición otros rasgos como: pulso constante, utilización de patrones rítmicos repetitivos, empleo de patrones o permutaciones sistemáticas, reiteración de frases y figuras musicales en pequeñas unidades, repetición de ritmos básicos por un largo periodo de tiempo, frases cíclicas y graduaciones mínimas entre notas de cercana distancia.

III.2.2.2.2.1. Sección B

		Compases
B	b ₁	75 - 104
	b ₂	104 - 116
	b ₃	116 - 132
	b ₄	132 - 148

Tabla 9. Estructura de la sección B.

Del mismo modo que sucedía en la sección A, podemos articular este fragmento musical en cuatro subapartados: “b₁”, “b₂”, “b₃” y “b₄”. Todos ellos continúan trabajando en torno a la nota “mese” mediante la superposición de motivos contruidos a partir de las células generatrices. Sin embargo, como se trata de música complementaria al texto de Andersen, el empleo de los motivos no es simétrico al apartado anterior. De hecho, si bien reutiliza el motivo *cantábile*, este se encuentra en constante transformación de la misma forma que ocurre con los restantes motivos rítmicos.

La subsección “b₁” se inicia con una *abruptio* derivada de la tensión dramática de la narración. El ángel empieza a contar al niño muerto la historia de un joven enfermo cuya única alegría en la vida era una gran flor que le regaló su vecino. Concretamente, esta figura retórica se corresponde con el momento en que el ángel menciona que este infante sólo podía moverse por su cuarto y con la ayuda de muletas. La vida de este novel, como apreciamos, es cuanto menos ardua y así lo plasma Torres al comienzo de esta sección mediante una tesitura grave (Do₁ – Do₂) y reducida en toda la plantilla. Tras esta ruptura inicial, los instrumentos retoman el material *cantábile* utilizado en a₂ y a₅. No obstante, en esta ocasión el motivo no se limita a aparecer en el violonchelo, sino que se introduce, en primer término, en el piano (cc. 76-79) y, seguidamente, como diálogo entre el violín y el violonchelo (cc. 81-103). A ellos se suma el acordeón en el compás 95.

Ejemplo 30. Introducción del motivo *cantabile* en el piano (cc.76-79).

Ejemplo 31. Fragmento relativo al diálogo entre el violín y el violonchelo (c.83-86).



Ejemplo 32. Introducción del acordeón (cc. 95-96).

En la subsección “b₂”, al igual que en “a₄”, Torres apuesta por la persistencia rítmica sobre las células 1-4. Sin embargo, en estos compases se incluye un motivo en el violín que surge de la evolución de la conjunción de sendas células: movimiento por grados conjuntos, terceras, cuartas y reiteraciones. Por otra parte, a lo largo de este apartado también encontramos una línea ascendente en los manuales derechos del piano y el acordeón que se erige sobre el percudir constante de los motivos rítmicos. Esta misma idea ya se utilizaba como complemento en el manual derecho del piano en “b₁”, pero, en esta ocasión, el cambio de tesitura realizado entre el compás 108 y 109 incrementa la tensión de esta línea melódica. En este preciso momento, además, los manuales izquierdos de ambos instrumentos intensifican el motivo ascendente mediante la superposición de una línea melódica descendente en una tesitura, también, aguda. Esta ruptura en la tesitura de la sección se corresponde con la intención de recalcar el texto, el cual menciona los rayos del sol incidiendo sobre la flor del niño enfermo. Continuando con esta idea, sendos motivos prosiguen su evolución a la par que la planta crece. Pero, tras la muerte del niño, esta permanece olvidada y, finalmente, se marchita, lo cual se traduce musicalmente como una breve irrupción en el discurso que, sin más letargo, dará paso a “b₃”, una subsección completamente expresiva, donde temas *cantábiles* semejantes a los propuestos en “a₂”, “a₅” o “b₁” se sustentan sobre un constante vaivén melódico ininterrumpido. El cuento está llegando a su fin y con ello las emociones derivadas de la historia de *El ángel* de H.C. Andersen. Los sentimientos a flor de piel se trasladan a la música como *clusters* de notas blancas en el piano y diálogos melódicos más extensos entre los instrumentos de cuerda y el manual izquierdo del acordeón.



Ejemplo 33. Cambio de tesitura e inicio de líneas melódicas inversas (cc.108-110)



Ejemplo 34. Confluencia de las células 1-4 (cc.112-113).

Ejemplo 35. *Cluster* en las notas blancas del piano (c.122).

Finalmente, “b₄”, concluye la pieza. El niño muerto y el ángel ya se encuentran en el cielo junto a Dios con las flores que han recogido y este último, aprieta al niño muerto y a las plantas contra su corazón. Musicalmente, este acercamiento y alejamiento se refleja con movimientos en arcos pronunciados y, a menudo, expresados en grupos de valoración especial.



Ejemplo 36. Grupos de valoración especial (c.135).



Ejemplo 37. Movimiento en arco pronunciado (c. 145-146).

III.2.3. «La pequeña cerillera»

III.2.3.1. Argumento

Hallábase una joven niñita, con la cabeza descubierta y los pies descalzos deambulando por la calle durante el último día del año. Estaba empezando a oscurecer y

la temperatura era extremadamente baja, no obstante, ella todavía no había logrado vender sus cerillas ni había conseguido monedas de cobre. Estaba hambrienta y helada, pero su padre no consentiría que tornara a casa con las manos vacías.

Por ello, la joven decidió instalarse junto a un rincón que había entre dos casas. El frío invadía su diminuto cuerpo, por lo que decidió sacar una de las cerillas de su manajo y frotarla contra el rascador para calentarse los dedos. Su imaginación hizo brotar una gran estufa de hierro frente a ella, pero esta se desvaneció con la última llama de su cerilla. El calor y el consuelo de una situación más próspera animaron a la pequeña a encender de nuevo uno de sus fósforos, el cual le mostró una habitación con la mesa puesta donde la comida era abundante y la temperatura agradable. Con el cese de esta nueva luz, vino otra y el espíritu de la Navidad le regaló un árbol de verdes ramas y luces de colores. Estas se esfumaron con la luz de su cerilla, dejando tras de sí una línea de fuego en medio del cielo que le recordó a su anciana abuela, la única persona que había sido buena con ella. Frotó otro fósforo y vislumbró claramente a su difunta abuela en una de las paredes de las casas que la cobijaban y deseó que su compañía no fuese tan efímera como sus anteriores visiones. Por ello, encendió las restantes cerillas que conformaban su manajo y voló junto a ella. Y dejó de sentir el frío, el hambre y el miedo, pues su espíritu ya se encontraba con su ancestro.

El cuento de «La pequeña cerillera» relata la triste historia de una joven pobre y maltratada por su padre. Esta niña obligada a deambular vendiendo fósforos por las calles, se encuentra en una situación precaria tanto económica como emocionalmente. Ansía una vida mejor llena de abundancia alimentaria, un techo donde cobijarse y objetos bonitos, pero, sobre todo, la compañía de alguien que la aprecie. A lo largo de su breve vida, tan solo su abuela la ha valorado, por lo que, llegado el momento, decide dejar de luchar contra las adversidades y acompañarla en su viaje independientemente de donde sea el destino, pues la vida no le ha deparado más que desgracias.

III.2.3.2. Análisis musical

«La pequeña cerillera» es el tercero de los cuatro movimientos que componen la obra que trabajamos en este estudio. Se trata de una pieza construida sobre el centro tonal de Do. Para establecer dicho color tonal nos hemos fijado en la reiteración de las construcciones acórdicas.

		Sección musical	Centro tonal	Compases
«La pequeña cerillera»	Introducción ⁷¹	A	Do	1 - 30
	Nudo ⁷²	A'	Do# - Do	30 - 99
	Desenlace ⁷³	A''	Do	100 - 110

Tabla 10. Estructura del tercer movimiento: III. «La pequeña cerillera».

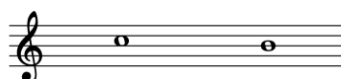
Al igual que sucedía en «La abuela», los ciento diez compases que componen el movimiento estructuran sus motivos en torno al relato de H. C. Andersen, de tal manera que la introducción, el nudo y el desenlace del cuento determinan la estructura musical atendiendo a las necesidades dramáticas.

Además, las diferentes secciones de esta obra —introducción (A), nudo (A') y desenlace (A'')— se sustentan sobre células y motivos comunes entre sí, de tal manera que si bien distinguimos varias secciones, no son más que una transformación de las ideas presentadas con anterioridad.

III.2.3.2.1. Células generatrices

A lo largo de este movimiento distinguimos tres células básicas sobre las cuales se construyen los motivos de la obra:

- **Célula 1:** presenta una relación de semitono, ya sea cromático o diatónico.

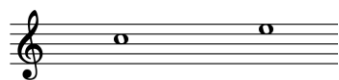


Ejemplo 38. Célula 1 (diatónico)

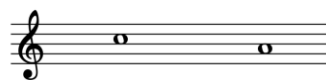


Ejemplo 39. Célula 1 (cromático)

- **Célula 2:** vincula notas con una tercera de distancia, ya sea mayor o menor.



Ejemplo 40. Célula 2 (3ª M)



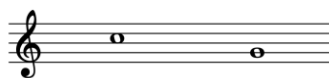
Ejemplo 41. Célula 2 (3ª m)

⁷¹ Fragmento desde «Hacia un frío horrible» hasta «Era Nochevieja, y en eso pensaba la niña».

⁷² Fragmento desde «En un rincón que había entre dos casas» hasta «es una anciana que mira la rosa marchita del libro».

⁷³ Fragmento desde «Pero en el rincón de las casas apareció por la mañana la niña» hasta «hacia la alegría del Año Nuevo».

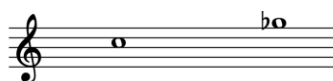
- **Célula 3:** relaciona dos notas a una distancia de cuarta o quinta, independientemente de su estado.



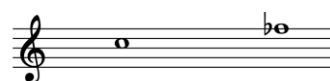
Ejemplo 42. Célula 3 (4ª J)



Ejemplo 43. Célula 3 (5ª J)



Ejemplo 44. Célula 3 (variación 1)



Ejemplo 45. Célula 3 (variación 2)

III.2.3.2.2. Introducción (A)

«La pequeña cerillera» es una pieza que se construye, del mismo modo que sucedía en «El ángel», a partir de la transformación de los motivos que se presentan al comienzo del movimiento. Al igual que observamos en los análisis previamente realizados, esta fábula se sustenta sobre ideas melódico-armónicas que toman como base las células generatrices expuestas en el apartado anterior: 8.3.2.1.

		Compases
A	a ₁	1- 30

Tabla 11. Estructura de la sección A

En la introducción del movimiento distinguimos tres ideas básicas que se irán desarrollando a lo largo de la pieza: el motivo “a”, el “b”, y el “c”.

El motivo “a” se expone en el acordeón. Se trata de un motivo construido a partir de la adhesión de células de primer tipo, véase, semitonos y, más concretamente, semitonos descendentes ejecutados a tres voces y con entradas contrapuntísticas, con la intención de plasmar «el alma torturada de la cerillera⁷⁴». En primer término, la presentación de este motivo tiene una duración aproximada de veinte compases. Sin embargo, como veremos, presenta variaciones en sus restantes apariciones.

⁷⁴ Entrevista con Jesús Torres [videoconferencia], 19 de mayo de 2022.

Ejemplo 46. Motivo "a" (cc. 1-20).

El motivo “b” se conforma por la suma de dos células generatrices: la de primer tipo y la de segundo tipo. Se presenta homofónicamente en los instrumentos de cuerda frotada a ritmo de blancas y negras. Pero, a lo largo de la subsección encontramos variaciones con rítmicas muy diversas, aunque siempre interpretadas por las cuerdas.

Ejemplo 47. Motivo "b" (cc. 3-4).

El tercer motivo, “c”, deriva de la suma de las células 1, 2 y 3. No obstante, si bien se muestra por primera vez a ritmo de corcheas en el piano y con una armonización donde predominan los acordes con la quinta aumentada, también encontraremos apariciones de este motivo en figuraciones más breves, como tresillos de corchea, fusas o grupos de

valoración especial a una voz. A continuación, mostramos un ejemplo de ambas posibilidades:



Ejemplo 48. Motivo "c" (cc. 18-19)



Ejemplo 49. Motivo "c" (c. 23)

Esta última opción contrasta con la sonoridad que presentaba el motivo “a” creando un «juego de luces y sombras» entre los giros melódicos y el *continuum* cromático descendente del acordeón.

III.2.3.2.3. Nudo (A')

Este apartado se corresponde con el desarrollo de la historia de la joven vendedora de fósforos. La acción de la trama se concentra en los sesenta y nueve compases que componen dicha sección. La pequeña cerillera se encuentra desamparada y busca calor en lo único que posee: los fósforos y su imaginación. Esto último es lo que condiciona el transcurso del movimiento, pues si bien los motivos que utiliza (“a”, “b” y “c”) ya se hallan en la introducción evolucionan en este apartado como consecuencia de las diferentes visiones de la joven.

Atendiendo a la organización de los motivos, podemos fraccionar A' en cuatro subapartados: “a₂”, “a₃”, “a₄” y “a₅”.

		Compases
A'	a ₂	30 - 44
	a ₃	45 - 52
	a ₄	53 - 79
	a ₅	79 - 99

Tabla 12. Estructura de la sección A'.

La subsección “a₂”, al igual que “a₁”, utiliza el motivo “a” en el acordeón. Pero, en esta ocasión, su duración es menor, pues tan solo abarca trece compases (cc. 30-42). Además, se añade una voz y, en lugar de empezar y finalizar en el acorde de Do, comienza y concluye en Do#. Del mismo modo, el motivo “b” se presenta de nuevo en las cuerdas,

sin embargo, omite la figuración de blancas y negras y apuesta por valoraciones más breves. El motivo “c” se vincula directamente a las cerillas, las chispas o el fuego. Y su ejecución corre a cargo del piano, ya sea como tresillos de corchea sobre acordes de quinta aumentada (cc. 39-40) o como grupo de valoración especial a ritmo de semifusas y a una sola voz (c. 43).

La subsección “a₃” empieza, de nuevo, empleando el motivo “a” en el acordeón, aunque esta vez está compuesto por cinco voces. Su extensión abarca seis compases (cc. 45-50) y su armonía, si bien inicia el apartado sobre la Do#, concluye sobre la Do natural, al contrario de lo que ocurría en “a₂”. Al tratarse de un fragmento más breve que sus predecesores, los motivos se suceden rápidamente. El motivo “b” se ejecuta únicamente en tres ocasiones en las cuerdas, pero el “c” se reitera incesantemente durante tres compases: 48, 49 y 50. En los dos primeros se consolida sobre grupos de valoración especial de diez notas a ritmo de fusa con movimiento en arco, véase, formando ondas (Ej. 50); pero en el compás 50 Torres apuesta por la ligereza y el motivo “c” se convierte en una mera escala cromática ascendente desde Fa₆ hasta La₇ o lo que es igual, la inversión del motivo “a”.

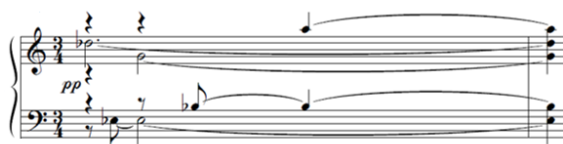


Ejemplo 50. Motivo "c" (c. 49)



Ejemplo 51. Inversión motivo “a” (c. 50)

Como viene siendo habitual, la subsección “a₄” da comienzo con el motivo “a” en el acordeón, pero esta vez su brevedad es todavía mayor, ya que su duración se extiende únicamente tres compases (c. 52-54). Además, a esta presentación le seguirán nueve intervenciones de entre uno y dos compases que mantienen la cabeza del motivo: un único acorde con entradas alternas (Ej. 52).



Ejemplo 52. Mutación del motivo "a" (cc. 57-58).

Simultáneamente, la inversión del motivo “a” (Ej. 51), inundará este apartado como reflejo de los fósforos utilizados por la joven cerillera. Los diferentes instrumentos entablarán un diálogo conformado por la suma de variaciones ascendentes, descendentes o mixtas sobre dicho motivo. En cada una de sus apariciones, ya sean superpuestas o intercaladas, los distintos instrumentos apostarán por el empleo de una figuración breve. Alcanzarán su plenitud al fin del apartado, en el compás 76, momento en que todas y cada una de las voces se unirán para culminar mediante un ascenso cromático y homofónico sobre la LabM.

Narr. más y más alto y la niña las vio convertirse en claras estrellas;

Ejemplo 53. Diálogo en torno al motivo "a" (c. 76-77).

Al contrario de lo que sucede en las restantes subsecciones de la pieza, “a5” no se inicia con el motivo “a” en el acordeón, sino que se presenta en el violín con una idea motívica engendrada a partir de la aleación de los motivos “a” y “b”. Este híbrido, además, se acompaña de acordes cuatríadas disminuidos y acordes aumentados desplegados e invertidos en el violonchelo, el cual actúa como soporte armónico.



Ejemplo 54. Motivo híbrido en el violín y acompañamiento del violonchelo (c.79-81).

Por otra parte, este último subpartado de I A' es el más dramático de la pieza, puesto que la niña, en sus delirios, consigue ver a su anciana abuela y le ruega que la lleve con ella. La joven decide dejar de luchar contra las adversidades y todo ello se vuelca en la música con una profunda tensión, ya que si bien su deseo era dejar de sufrir, ello implicaba exhalar su último aliento. Todo esto es musicado por Torres como un *continuum* sonoro con acordes alterados y contrastes dinámicos exacerbados.

Nar. de alegría, más arriba. No habian desaparecido... estaban hacia frío, el hambre y el miedo al lado de Dios.



Ejemplo 55. Final de la sección A' (cc.98-99).

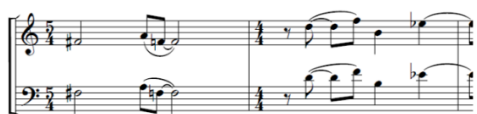
III.2.3.2.4. Desenlace (A'')

		Compases
A''	a ₁ '	100 - 110

Tabla 13. Estructura de la sección A''

Musicalmente, el desenlace del movimiento es una réplica de su comienzo. Los primeros seis compases de esta sección (cc. 100-106) reiteran los siete primeros de la introducción. La única variación que encontramos es la rítmica empleada, puesto que en A', a diferencia de los cambios de compás de A (3/4, 4/4, 3/4, 5/4 y 4/4), se mantiene el

3/4 en todo este fragmento. Ello implica la adaptación de los motivos “a” y “b” con el fin de adecuarse a la métrica indicada.



Ejemplo 56. Motivo "b" (cc. 5-6)



Ejemplo 57. Motivo "b" (cc. 104-105)

Por otra parte, llegados al compás 107, en lugar de continuar transformando el motivo “b” y añadir el “c”, Torres decide reiterar la cabeza del motivo “a”, pero esta vez en el piano. Finalmente, la obra concluye, homofónicamente, sobre el acorde de Sol disminuido superpuesto sobre Re bemol mayor. La sensible rebajada del centro tonal tan solo se introduce en la voz superior del violín, de tal manera que se sitúa, aproximadamente, en el punto medio, tesitualmente hablando, de dicha construcción acórdica.

Al igual que sus predecesores, el movimiento incluye rasgos propios de la música minimalista, tales como: pulso constante, utilización de patrones sistemáticos y reiteración de frases o figuras musicales en pequeñas unidades.

III.2.4. «El traje nuevo del emperador»

III.2.4.1. Argumento

Hace muchos años había un emperador al que le gustaban tanto los trajes que tenía una levita diferente para cada hora. Un buen día, se presentaron ante él dos tejedores que afirmaban tener la habilidad de crear telas mágicas, pues estas tenían la cualidad de tornarse invisible para aquellos que no merecieran su cargo o cuya inteligencia fuese inferior a la media. En vista de los datos expuestos, el emperador no pudo resistirse a contratar sus servicios, no obstante, estaba siendo embaucado, pues estos dos trabajadores no eran más que simples estafadores.

Tras una jornada de trabajo, el emperador quiso saber cuánto habían avanzado sus nuevos empleados y mandó a uno de sus mejores subordinados a comprobarlo. El anciano y noble ministro quedó asombrado al entrar en el telar, pero no por la calidad de la tela, sino porque no era capaz de verla. Al ministro, le siguió un buen funcionario y, tras él, acudió el propio emperador rodeado de sus mejores hombres. Ninguno de ellos pudo ver la tela porque nada había en el telar. Sin embargo, ante la posibilidad de que sus allegados

creyesen que eran tontos o que su puesto les superaba, decidieron limitarse a alabar la tela reiterando la descripción que los embaucadores les habían proporcionado. En su última visita, los funcionarios que acompañaban al emperador le aconsejaron que estrenara un traje ancho con aquella mágica tela en el gran desfile y así lo hizo.

Todo el pueblo se hallaba en las calles y las ventanas que rodeaban el trayecto del desfile observando el “atuendo” del emperador bajo el sagrado palio. La multitud elogiaba su vestimenta, a pesar de que no eran capaces de verla. Pero, todo cambió cuando un niño inocente apuntó que el emperador no llevaba nada encima. En ese momento, los espectadores y el emperador tornaron su parecer y dieron rienda suelta a la verdad: no eran tontos, ni desmerecedores de su puesto de trabajo, sino que habían sido engañados. Finalmente, el emperador frente a este golpe de realidad se llevó un buen susto, aunque, en vistas de que no podía hacer nada más, decidió completar el desfile.

Este cuento relata una divertida historia protagonizada por dos embaucadores y un emperador. Este último, cegado por la posibilidad de poseer un traje único y descubrir cuán necia era la gente que le rodeaba, olvidó desconfiar de dos desconocidos que se aproximaron a su puerta sin una muestra de su producto. A causa del engaño, el soberano se puso en evidencia frente a sus súbditos, pues si bien fue consciente de la estafa de los embaucadores, ya era demasiado tarde y sus encantos más íntimos habían salido a relucir por toda la ciudad.

III.2.4.2. Análisis musical

		Sección musical	Centro tonal	Compases
«El traje nuevo del emperador»	Introducción ⁷⁵	A	Mi	1 - 124
	Nudo ⁷⁶	B	Do - Mib	125 - 228
		C	Mib	229 - 418
		D	Mib	419 - 594
		E	Mib \sharp	595 - 678
Desenlace ⁷⁷				

Tabla 14. Estructura del cuarto movimiento: IV. «El traje nuevo del emperador».

⁷⁵ Fragmento desde «Hace muchos años» hasta «hasta bien entrada la noche».

⁷⁶ Fragmento desde «Me gustaría saber cuánto han progresado con la tela» hasta «¡No lleva nada! ¡Nada! ¡Nada de nada!».

⁷⁷ Fragmento desde «Y el emperador se dio un buen susto» hasta «llevando unos faldones inexistentes».

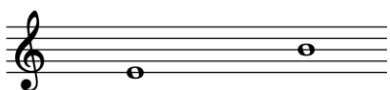
«El traje nuevo del emperador» es el cuarto y último movimiento de la obra *Cuentos de Andersen*. Se trata de una pieza construida en torno al Mi como color tonal, como se aprecia en la continua reiteración de dicha nota, la conclusión sobre ella (superpuesta a Mib) y la construcción de motivos a su alrededor.

Esta composición se concibe, al completo, como la incesante evolución de tres ideas melódico-armónicas que se complementan entre sí, dando lugar a una trama sonora que funciona de forma paralela a la historia. Estos motivos se presentan al comienzo de la obra y el trabajo realizado en torno a ellos refleja a la perfección la temática de la narración. Para este *tempo di vals*, Torres se inspira en obras como los vals de F. Chopin (1810-49) o de J. Strauss (1825-99), y *La valse* (1920) de M. Ravel (1875-1937).

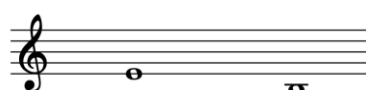
III.2.4.2.1. Células generatrices

«El traje nuevo del emperador» se erige sobre tres células, al igual que los movimientos uno y tres, véase, «La abuela» y «La pequeña cerillera»:

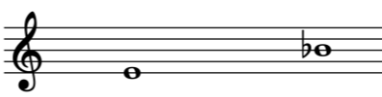
- **Célula 1:** vincula dos notas a una cuarta o quinta de distancia.



Ejemplo 58. Célula 1 (5ª J)



Ejemplo 59. Célula 1 (4ª J)

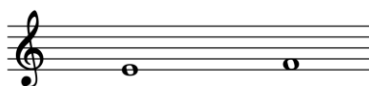


Ejemplo 60. Célula 1 (variación 1)

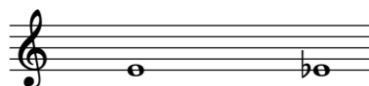


Ejemplo 61. Célula 1 (variación 2)

- **Célula 2:** relaciona dos notas a una distancia de semitono, ya sea cromático o diatónico.

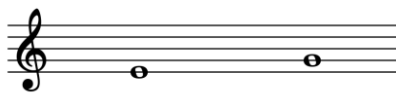


Ejemplo 62. Célula 2 (diatónico)



Ejemplo 63. Célula 2 (cromático)

- **Célula 3:** presenta una relación de tercera, ya sea mayor o menor.



Ejemplo 64. Célula 3 (3ª m)



Ejemplo 65. Célula 3 (3ª M)

III.2.4.2.2. Introducción, Nudo y Desenlace

Como hemos mencionado al comienzo del apartado III.2.4.2., «El traje nuevo del emperador» es una composición que se sustenta sobre tres motivos que evolucionan a lo largo de toda la obra y cuya transformación define el devenir de la pieza. Este movimiento se estructura en torno a cinco secciones: A, B, C, D y E.

III.2.4.2.2.1. Sección A

		Compases
A	a ₁	1 - 41
	a ₂	42 - 84
	a ₃	85 - 97
	a ₄	98 - 124

Tabla 15. Estructura de la sección A

En primer lugar, la obra se inicia mediante una introducción en el violonchelo. Este instrumento no sólo presenta el color tonal del movimiento, sino que exhibe una de las tres ideas motívicas que se desarrollan en las subsecciones posteriores: el motivo “a”, caracterizado por una rítmica marcada. A este, se sumarán el motivo “b” y el “c”. El primero de ellos, “b”, se construye a raíz de la suma de células generatrices de segundo tipo y el tercero, “c”, participa de la adhesión de las células 1, 2 y 3, y ostenta una melodía más libre.

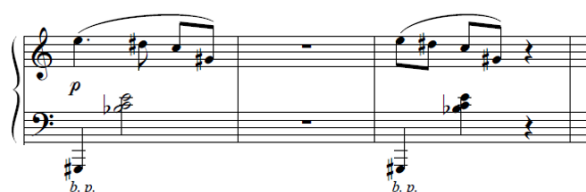


Ejemplo 66. Motivo "a" (cc. 1 - 7)



Ejemplo 67. Motivo "b" (cc.26 - 28).

La subsección “a₁” incluye la presentación de los motivos “a”, en el violonchelo por medio de intervalos de quinta aumentada y quinta disminuida, y “b”, en el violín. No obstante, el motivo “c” no se ejecuta hasta el compás 42 y su entrada marca el inicio del nuevo subpartado: “a₂”. Esta idea melódica se exhibe en el acordeón y se va transformando no solo a lo largo de este fragmento, sino de las restantes subsecciones. Todos los instrumentos participan de su evolución a modo de diálogo sobre una variación del motivo “a”, de tal manera que conforman un tema en torno a dicho motivo. Además, para concluir “a₂”, Torres aboga por realizar una variación del motivo “b” en *pianísimo*, con el fin de establecer cierta semejanza entre las propiedades “invisibles” de la tela que menciona el narrador y la intervención musical del violín.



Ejemplo 68. Presentación del motivo "c" sobre "a" (cc. 42-44)

van trajes con una tela que tenía la propiedad de ser invisible para



Ejemplo 69. Variación del motivo "b" (cc. 75 - 78)

Al igual que ocurría en “a₁”, la subsección “a₃” se caracteriza por su dinamismo y el empleo de elementos rítmicos. En este caso, el motivo “a” sufre una deflación rítmica y se presenta a través de corcheas. Estas se construyen por la superposición de células de tipo 1 o de tipo 3, es decir, de cuartas y quintas o terceras. Los distintos instrumentos, o manuales de los mismos en el caso del piano y el acordeón, realizan células rítmicas no superiores a cinco figuras de corchea y, usualmente, no coinciden al realizarlos. Esto se debe a que Torres emplea una técnica rítmica lineal, denominada *hoquetus*, que consiste en la alternancia motívica entre los diferentes sistemas, de tal manera que la melodía subyace de la suma de las células relativas a la totalidad de los instrumentos.

Ejemplo 70. *Hoquetus a3* (cc. 85 - 87)

Con una concisa exposición del motivo “c” en el violín se inicia la subsección “a₄”. En este fragmento identificamos la mutación del motivo “b”, exhibida en el apartado “a₂”, y del motivo “a”. Este último se expone como un pedal rítmico sobre el Re #, el cual desemboca en la tríada de Sib con la quinta aumentada mediante una bajada por terceras en el compás 110.

Ejemplo 71. Pedal rítmico sobre el séptimo grado alterado (cc. 105 - 107).

Para concluir la sección el maestro recurre a variaciones rítmicas sobre acordes tríadas alterados. Al igual que observábamos en “a₃”, los diferentes instrumentos dialogan en torno a la transformación de este motivo, sin embargo, en lugar de ser una plática a cuatro partes, es únicamente a dos y se produce, más concretamente, entre el acordeón y el piano. Los embaucadores se encuentran ya instalados en el palacio y trabajan en un telar vacío hasta bien entrada la noche. Musicalmente, se produce una pausa y un cambio de tempo que da paso a una nueva sección (B) y, con ello, a un nuevo día.

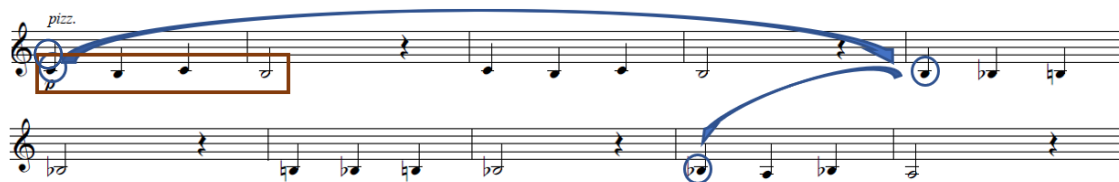
III.2.4.2.2. Sección B

		Compases
B	b ₁	125 - 175
	b ₂	176 - 180
	b ₃	181 - 228

Tabla 16. Estructura de la sección B.

A diferencia de lo que ocurre en la sección anterior, B se estructura en torno a tres subapartados: “b₁”, “b₂” y “b₃”. En el primero de estos sectores identificamos un tema resultante de la adhesión de los motivos “c” y “a” en los instrumentos ausentes en el apartado anterior (violín y violonchelo, cc. 125-133). Esta misma frase se reitera una octava por encima a partir del compás 134, pero en este caso el violonchelo abandona su papel de acompañamiento para doblar la melodía y el acordeón toma el relevo del motivo “a”. Tras finalizar esta repetición del tema, el piano se incorpora y presenta una segunda variación en torno a los motivos previamente utilizados a modo de progresión descendente (“a” y “c”). En el compás 157, el acordeón toma el relevo y reitera dicha progresión, a la que se suma el violonchelo y el piano mediante células cromáticas descendentes. Finalmente, el violín y el violonchelo retoman la melodía, el acordeón el motivo “a” y el piano concluye con el motivo “b”, el cual da paso a “b₂”, un fragmento construido por la alternancia de motivos rítmicos en sendas voces en figuración de corchea, del mismo modo que sucedía en “a₃”.

“b₃” retoma el motivo “b” con fuerza. Se trata de una variación a ritmo de negras que se sustenta sobre una doble utilización de la célula 2, pues si bien el motivo en sí mismo se construye sobre la adición de semitonos, la suma de estos conforma una escala cromática descendente que evoluciona, predominantemente, cada cuatro compases. Además, el acompañamiento se erige sobre un motivo rítmico que alterna entre la armonización por tercetas y la duplicación de la melodía, (Ej. 73).



Ejemplo 72. Variación del motivo "b" (cc.181 - 190).



Ejemplo 73. Acompañamiento de “as” (cc. 181-182).

Ejemplo 74. Variación del acompañamiento (cc. 202-203)

Como consecuencia de la inestabilidad dramática del argumento, el acompañamiento sufre una deflación rítmica en el compás 202. Las células generatrices empleadas varían y Torres trabaja, esencialmente, la célula de tipo 3. En este apartado, encontramos también la alternancia entre instrumentos a modo de diálogo. El ritmo armónico se va ralentizando conforme avanza la subsección. El anciano enviado por el emperador a observar el trabajo de los tejedores no es capaz de ver la tela, por lo que únicamente puede escuchar la descripción que le aportan los embaucadores. Por este motivo, se produce una reducción en el número de voces, lo cual nos induce, también a nosotros, a la escucha.

III.2.4.2.2.3. Sección C

		Compases
C	c ₁	229 – 293
	c ₂	294 – 418

Tabla 17. Estructura de la sección C.

El tempo *primo* ($\text{♩} = 66$) vuelve a nuestra obra y con ello una subsección que trabaja los mismos patrones melódico-rítmicos que “a₂”: “c₁”. El motivo “a” retorna al acordeón con la distribución invertida en los manuales I y III⁷⁸ del instrumento, pero esto no implica ningún cambio en la estructura del apartado. El diálogo comienza, una vez más, entre los componentes de la agrupación y el motivo “c” muta melódicamente, apostando por la construcción sobre las células 1, 2 o 3 indistintamente.



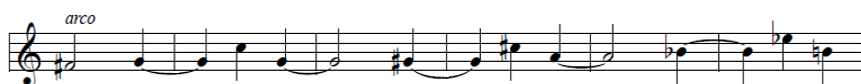
Ejemplo 75. Variación del motivo "c" sobre el Célula 1 (cc. 253 - 255).

⁷⁸ Se considera que el acordeón de concierto tiene tres manuales: MI o manual derecho, MII o manual de bajos estándar y MIII o manual de bajos bassetti.



Ejemplo 76. Variación del motivo "c" sobre el Célula 2 (cc. 277-279).

Del mismo modo, se introduce “b” sobre la rítmica habitualmente empleada por “c”. Además, este motivo se superpone a “a” y evoluciona tanto rítmica como melódicamente a lo largo de la sección “c₂”. Una de las modificaciones de este último motivo pasa por la alternancia de células generatrices de tipo uno y dos, no obstante, el culmen de su transformación no llega hasta el compás 344, momento en que deja a un lado su linealidad y apuesta por un efecto en estéreo (Ej. 78).



Ejemplo 77. Variación del motivo "b" (cc. 307-312).



Ejemplo 78. Variación del motivo "b" en estéreo (cc. 344 - 347).

La sección C presenta una mayor libertad a la hora de transformar los tres motivos principales, lo cual se debe a la trama de la historia. Conforme van avanzando los días, la estafa de los embaucadores va adquiriendo mayores dimensiones, así como el botín que van guardando en sus baúles. Ello se refleja musicalmente como un diálogo constante y en continua transformación, cuya complejidad aumenta con el transcurrir de los compases.

III.2.4.2.2.4. Sección D

		Compases
D	d ₁	419 – 496
	d ₂	497 – 594

Tabla 18. Estructura de la sección D.

La subsección “d₁” continúa trabajando los motivos “a”, “b” y “c”. El inicio del apartado rompe con la tensión acumulada a finales de “c₂” y da paso a la tranquilidad previa al desfile del emperador. El motivo “c” se presenta, de nuevo, acompañado, en

III.2.4.2.2.5. Sección E

		Compases
E	e ₁	595 – 648
	e ₂	649 – 674

Tabla 19. Estructura de la sección E.

La certeza de que el emperador no lleva nada encima alerta al tumulto y la guerra entre los motivos “a” “b” y “c” se vuelve más agresiva en “e₁”. Esto significa no solo la adicción de un mayor número de voces, sino también una dinámica más pronunciada y una acentuación más marcada. Uno de los recursos que caracterizan este fragmento es la inclusión de las voces de los intérpretes a modo de eco entre los compases 627 y 637, simulando el jolgorio de los vasallos del emperador en el desfile. Con la intención de que se aprecie este eco, Torres aboga por reducir al mínimo el papel instrumental, el cual retomará su esplendor en el compás 640, momento en el que comienza el desenlace del cuento.

Finalmente, el emperador es consciente de la estafa en la que se encuentra inmerso y, en vistas de que no puede hacer nada más, decide continuar el desfile como si no hubiera pasado nada. Esto da lugar a la última subsección de la composición, “e₂”, cuya intención es reflejar el malestar del emperador durante el último tramo de su desfile. Para este apartado, Torres trabaja sobre el motivo “a” y el “b”, así como con construcciones de quinta aumentada. El emperador prosigue su desfile y con sus pasos se acelera el tempo de la obra, la cual finaliza con una reducción del número de voces utilizadas por la plantilla, recalcando, de nuevo, el vestuario inexistente del emperador. Además, al tratarse de una situación inestable, el maestro decide concluir la composición, del mismo modo, en un acorde voluble: la superposición de Mi^b mayor y Mi menor ($b\sharp 1^{b\sharp 5}$).

III.3. Nivel estético

A pesar de ser una obra encargada por la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco, *Cuentos de Andersen* se representa por primera vez el siete de mayo de 2006 en la Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Para su ejecución contó con intérpretes musicales de gran nivel, como el violinista Miguel Borrego, el violonchelista José Miguel Gómez, el pianista Juan Carlos Garvayo y el acordeonista Iñaki Alberdi; un experimentado actor (Jesús Herrera) y un recitador (Alfredo García Martín-Córdova).

Los señores Borrego, Gómez y Garvayo eran integrantes del Trío Arbós⁷⁹. Esta agrupación, creada a fines del siglo pasado, tiene un gran interés por ampliar la literatura existente para trío con piano, por lo que no resulta sorprendente que participen en numerosos estrenos de obras contemporáneas. A causa de ello y gracias a su talento han actuado con regularidad en salas y festivales de gran prestigio internacional, al igual que Iñaki Alberdi. Este acordeonista vasco, formado en los principales centros europeos de música, ha sido galardonado en innumerables concursos nacionales e internacionales, entre los que destaca el primer premio obtenido en la *Coupe Mondiale* (Colmar, 1994) y el primer premio en el Certamen Internacional de Acordeonistas y Bayanistas (Moscú, 1995). De hecho, este concertista ha sido el único occidental que ha logrado obtener este último título. Desde 2002, Alberdi compagina sus conciertos con su trabajo como profesor del Centro Superior de Música del País Vasco—Musikene —.

Jesús Herrera, actor de profesión, comienza su carrera en 1988 junto a Santi Rodríguez con la obra de creación propia *No me comas la cabeza*. Su pasión por la música le lleva a contribuir con instrumentistas de diferentes formaciones, ya sea como declamador, director de escena o actor, como sucede en *Cuentos de Andersen*. Y como complemento a los cinco participantes, nos encontramos a Alfredo García Martín-Córdova quién, a pesar de ser flautista y pedagogo de profesión, desempeña el papel de narrador y da voz a los cuentos de H.C. Andersen en la premier de esta obra.

González Lapuente, crítico y colaborador en el *ABC Cultural*⁸⁰, apunta, el 14 de mayo de 2006, que una parte de los asistentes al debut de la pieza del aragonés fueron niños. Si bien no es muy habitual que los más jóvenes se interesen por la música contemporánea, no resulta sorprendente que algunos padres hayan decidido asistir con sus hijos a este evento didáctico, pues fue anunciado por el Círculo de Bellas Artes como un «concierto pedagógico». Además, la temática de la obra invitaba a la presencia de estos espectadores, pues no podemos olvidar que se trata de cuentos musicados y, en esta ocasión, semiescenificados por Jesús Herrera.

Los asistentes «le pusieron ojos y oídos a la singular “orquesta” formada por el Trío Arbós y el acordeonista Iñaki Alberdi», así como «al narrador Alfredo García Martín-

⁷⁹ Actualmente el señor Borrego ha sido sustituido por Fernandino Trematore.

⁸⁰ Alberto GONZÁLEZ LAPUENTE, «Había una vez», *ABC Madrid*, 14 de mayo de 2006, pág. 77.

Córdoba», cuya lectura de los textos no llegó a convencer al crítico madrileño. No obstante, ello no enturbió su juicio sobre la pieza del aragonés, la cual definió como «una especie de sinfonía plagada de penetrantes recursos y emocionantes situaciones» donde abundaban las descripciones sonoras.

III.3.1. Álbum *Cuentos de Andersen*

La obra del maestro Torres ha sido interpretada, al menos, en tres ocasiones: durante su estreno en el Círculo de Bellas Artes, en el canal de televisión *La 2*⁸¹ y en un auditorio que desconocemos⁸². Sin embargo, tan solo disponemos de un álbum de estudio: *Cuentos de Andersen*⁸³, publicado en 2010 y recogido dentro de la colección “Compositores españoles y latinoamericanos de música actual” del sello Verso. Este álbum contiene la grabación de la composición homónima del maestro Torres ejecutada por el Trío Arbós, Iñaki Alberdi y el actor Pedro María Sánchez, pero también incluye la obra *Double*, una adaptación para agrupación de cámara y acordeón solista del *Concierto para Acordeón y Orquesta* del zaragozano, representada por Ensemble Residencias y, de nuevo, Iñaki Alberdi.

Tras la publicación de este CD, diferentes espacios vinculados con la música clásica, tales como *Doce Notas*⁸⁴, *Scherzo*⁸⁵, *Mundo Clásico*⁸⁶, *La quinta de Mahler*⁸⁷ o la revista *Ritmo*⁸⁸, han decidido redactar un breve comentario sobre su presentación. Pero, tan solo los trabajadores de *Mundo Clásico*, *Scherzo* y *La quinta de Mahler*, han realizado juicios de valor sobre la misma.

⁸¹ Trío Arbós, *Trío Arbós. Jesús Torres: Cuentos de Andersen, El Ángel (excerpt)* [YouTube Vídeo], 22 de agosto de 2022. https://www.youtube.com/watch?v=mShtVbizQ7o&list=RDMshtVbizQ7o&start_radio=1 [Consultado el 02/05/2022].

⁸² Elizaveta Yarovaya, *Jesús Torres – Cuentos de Andersen: La Abuela* [YouTube Vídeo], 5 de marzo de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=yBb2m_3Ob-0 [Consultado el 02/05/2022].

⁸³ Jesús TORRES, *Cuentos de Andersen* [CD-ROM], Madrid, Verso, 2010.

⁸⁴ «Nuevo disco del compositor Jesús Torres», *Doce notas* [en línea], 2010. <https://www.trito.es/assets/arxius/58daa0c70f9ea280f96a828b85af971a.pdf> [Consultado el 02/05/2022].

⁸⁵ José GUERRERO MARTÍN, «Cuentos de Andersen», *Scherzo* [en línea], noviembre de 2010. <https://www.trito.es/assets/arxius/b3ad5e03c4b07e152830dfd940827f0d.pdf> [Consultado el 02/05/2022].

⁸⁶ Xoan CARREIRA, «Críticas. Cuentos de Andersen», *Tritó* [en línea]. <https://www.trito.es/es/catalogo/498/cuentos-andersen> [Consultado el 03/05/2022].

⁸⁷ Germán GAN QUESADA, «Jesús Torres. Cuentos de Andersen», *La Quinta de Mahler* [en línea]. <https://www.laquintademahler.com/shop/detalle.aspx?id=63060> [Consultado el 03/05/2022].

⁸⁸ «“Los cuentos de Andersen”, de Jesús Torres», *Ritmo*, n.º 832, 2010, pág. 24.

El Dr. Gan Quesada menciona en su escrito:

La sensibilidad armónica y [...] la capacidad de creación de atmósferas tímbricas plenas de enigmas y resonancias [...] es impecable, oscilando entre lo fantástico (“La abuela”), lo descriptivo (“El ángel”) y lo decididamente patético (“La pequeña cerillera”)⁸⁹.

Xoan Carreira, desde *Mundo Clásico*, afirma que «Torres da en la diana, desde la selección de los cuentos y la ordenación de los mismos hasta la combinación de un acordeón ultravirtuoso — que actúa en el plano mágico— con el clásico Klaviertrio como representante del mundo real/terrenal⁹⁰».

En tercer lugar, Guerrero Martín destaca el trabajo compositivo de *Cuentos de Andersen*, pues «la música apoya, acompaña, glosa o sirve de fondo de la narración⁹¹». Además, opina que «debido a la continuidad musical en las correspondientes partituras», la obra podría considerarse una especie de «sinfonía a cuatro movimientos» con un alto atractivo sonoro. Finalmente, alaba el magnífico trabajo de los intérpretes del disco, despuntando, sobre todo, a Iñaki Alberdi, al que califica como «componente destacado en este CD».

Como vemos, la calidad compositiva de Jesús Torres no ha pasado desapercibida para los críticos musicales, quienes han visto en *Cuentos de Andersen* una composición sólida, emotiva, descriptiva y fantástica.

⁸⁹ Germán GAN QUESADA, «Jesús Torres. Cuentos de Andersen».

⁹⁰ Xoan CARREIRA, «Críticas. Cuentos de Andersen».

⁹¹ José GUERRERO MARTÍN, «Cuentos de Andersen».

IV. TRATAMIENTO ESTILÍSTICO DEL ACORDEÓN

Pocos son los datos que disponemos sobre el estilo compositivo de Jesús Torres en su obra acordeonística, puesto que únicamente Emilio Muñiz Alonso⁹² se ha interesado por llevar a cabo un análisis de tres de sus obras: *Itzal* (1994-96), para acordeón solo, *Accentus* (2001), para acordeón y piano, y *Concierto para acordeón y orquesta* (2004). No obstante, sus diez composiciones restantes, entre las cuales se encuentran cinco piezas de cámara, se hallan todavía por analizar. Muñiz Alonso se centra en su trabajo únicamente en el procedimiento compositivo que el aragonés desarrolla en el acordeón. Sin embargo, nuestro estudio pretende ir más allá, buscando no sólo el estilo, la técnica y el material temático empleado por Torres, sino también llevando a cabo un estudio de cómo el acordeón interactúa con el resto de los instrumentos.

González Lapuente también nos habla sobre la estética del acordeón en una de las obras del maestro Torres: *Concierto para acordeón y orquesta*.

En el “Concierto” de Torres, el acordeón alcanza a ser un pulmón dentro de una orquesta grande, con manifiesta personalidad individual de cada familia, viento, percusión y cuerda; un hálito a veces profundo, en otras entrecortado, siempre obsesivo que guía la obra a través de seis cadencias que marcan el tránsito desde lo apasionado, a lo exaltado, lo vibrante, lo poético (en un maravilloso remanso de falsa contemplación), antes de alcanzar lo meditativo y el éxtasis final. El color que aporta el instrumento, la manera en la que se trabaja la forma de emisión aporta una carnalidad especialmente original. Quizá no lo es tanto, porque ya Torres se había anticipado con *Itzal* y *Accentus* para acordeón a solo, y su propio estilo así lo confirma, el grado de virtuosismo que es capaz de alcanzar la escritura, apuntando las posibilidades idiomáticas con el fin de enriquecer el discurso, nunca afín a una “complejidad” de índole estructural⁹³.

Por otra parte, el trabajo del maestro, discípulo de Francisco Guerrero y Luis de Pablo, es caracterizado por Belén Pérez Castillo⁹⁴ como un estilo que «se ha precipitado hacia la claridad», la intensidad y la emoción, siempre compaginado con un lenguaje denso, rico en su lirismo y ligado a la búsqueda de una atmósfera íntima y oculta. Su gusto por la literatura y, en especial, la poesía, menciona, condiciona sus obras, siendo muy habitual, la presencia de cantantes o narradores en sus propuestas escénicas, como

⁹² Emilio MUÑIZ ALONSO, «Tres obras para acordeón de Jesús Torres...».

⁹³ Alberto GONZÁLEZ LAPUENTE, *Música con alma* [en línea], <http://www.jesustorres.org/site/es/textos.php?sec=AR>, [Consultado el 27/11/2021]

⁹⁴ Belén PÉREZ CASTILLO, *Jesús Torres: La entrega secreta* [en línea], <http://www.jesustorres.org/site/es/textos.php?sec=AR> [Consultado el 27/11/2021]

sucede en *Llama de amor viva*, para contratenor y acordeón; *Altera Bestia*, para ensemble de diecisiete instrumentos, entre los que se encuentra un acordeón; y *Cuentos de Andersen*.

Al contrario de lo que ocurre en obras como *Concierto para acordeón y Orquesta*, *Double* o *Transfiguración*, el papel del acordeón en *Cuentos de Andersen* es complementario a los restantes componentes del ensemble, ya que su labor no tiene sentido de manera aislada. Todos ellos funcionan como un único organismo que trabaja de forma suplementaria a la prosa del danés, agregando a su dramaturgia un toque de color por medio de «improntas impresionistas⁹⁵» y minimalistas.

La participación de los diferentes instrumentos como parte del ensemble, si bien funciona como un engranaje, es desigual cuantitativamente, ya que no a todos los implicados se les concede el mismo espacio interpretativo.

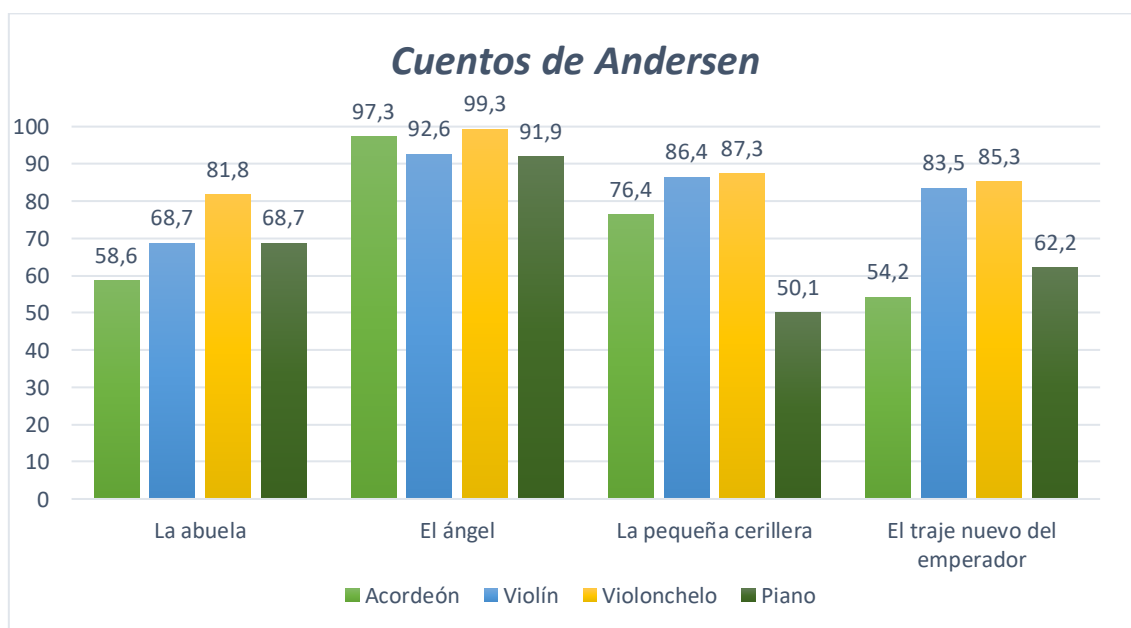


Gráfico 1. Porcentaje de participación de cada instrumento

Como podemos apreciar en el Gráfico 1, cada uno de los instrumentos participa de forma variable atendiendo al movimiento. Por ejemplo, el acordeón interviene en el 58,6% de «La abuela», el 97,3% de «El ángel», el 76,4% de «La pequeña cerillera» y el 54,2% de «El traje nuevo del emperador». Del mismo modo, los valores de los restantes

⁹⁵ Alberto GONZÁLEZ LAPUENTE, «Había una vez», pág. 77.

componentes son: 68,7%, 92,6%, 86,4% y 83,5% en el violín; 81,8%, 99,3%, 87,3% y 85,3% en el violonchelo; y 68,7%, 91,9%, 50,1% y 62,2% en el piano.

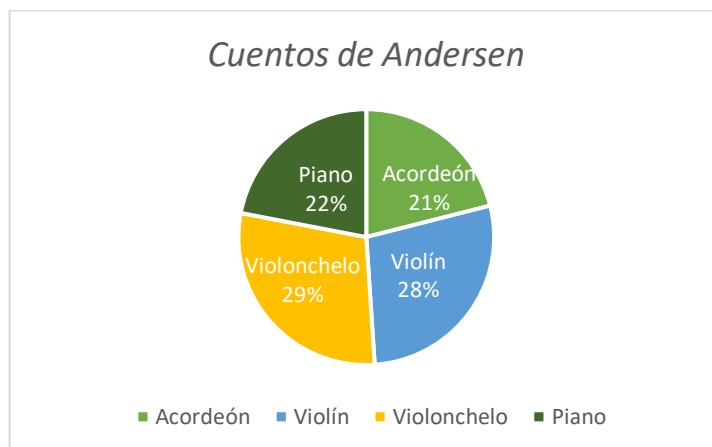


Gráfico 2. Porcentaje de participación de unos instrumentos con respecto a otros.

No obstante, el porcentaje de participación total de los diferentes instrumentos (Gráfico 2) no condiciona la obra, pues la desigualdad que presenta no es significativa (<10%). Lo que realmente nos interesa para nuestra investigación es estudiar el material temático utilizado en el acordeón con respecto al resto de instrumentos, así como los efectos sonoros aplicados.

El material temático empleado por el acordeón no difiere demasiado al del resto de los instrumentos en esta pieza, sin embargo, en alguno de los movimientos encontramos alguna excepción. En «La abuela», por ejemplo, el acordeón es el último instrumento en intervenir. Se introduce en la subsección “a₃”, mediante el uso de un motivo conformado por la suma de las tres células principales (1,2, y 3). Este motivo, que funciona como respuesta al introducido previamente en el piano en el compás 19 (Ej. 12), se reitera en el acordeón en dos ocasiones a lo largo del apartado, entablando un diálogo con los instrumentos de cuerda frotada.



Ejemplo 80. Respuesta del acordeón (c.20).

En la sección B, nuestro instrumento dobla los motivos de los restantes músicos, ya sea mediante notas pedales o motivos de rítmica más marcada. Además, es el encargado de interpretar los grupos de valoración especial que se superponen a los tresillos ejecutados por el resto de los componentes formando polirritmias (Ej. 82).

The image shows a musical score for two instruments: Fis. (Accordion) and Pno. (Piano). The Fis. part consists of two staves (treble and bass clef) with a complex rhythmic pattern of triplets. The Pno. part also consists of two staves (treble and bass clef) with a similar rhythmic pattern of triplets. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Ejemplo 81. Comparación entre el motivo utilizado en el acordeón y el piano (c.41)

Narrador: A su lado se sienta un hombre muy joven,

The image shows a musical score for a narrator and several instruments: Ac. (Accordion), V. (Violin), Vc. (Viola), Pno. (Piano), and Ped. (Pedal). The Narrador part is a line of text. The Ac. part has a complex rhythmic pattern with triplets and a '10' marking. The V. part has a complex rhythmic pattern with triplets. The Vc. part has a complex rhythmic pattern with triplets. The Pno. part has a complex rhythmic pattern with triplets. The Ped. part has a complex rhythmic pattern with triplets. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Ejemplo 82. Grupos de valoración especial en el acordeón. Polirritmias (c.45)

En la recapitulación de A, el acordeón se incorpora nuevamente con letargo con respecto al violonchelo y el piano. Pero, a diferencia de lo que ocurría al inicio del movimiento, participa del motivo en torno a la célula generatriz 1 y dialoga con sus compañeros hasta el final de A'.

«El ángel», como hemos indicado en el apartado III.2.2.2. es un movimiento que se concibe como una obra en constante evolución que hunde sus cimientos en la formación de un *cluster* diatónico que gira en torno al La. A excepción de “a₃”, cuya rítmica es más relajada, los restantes subapartados se consolidan sobre un fluir constante construido sobre figuraciones de fusas. La divergencia existente entre los motivos presentados en los ejemplos correspondientes al apartado III.2.2.2. es mínima. No obstante, en dichas variaciones sobresale el virtuosismo confiado al acordeón, a quién Torres destina, en ocasiones, mutaciones motívicadas construidas sobre grupos de valoración especial tanto de diez (Ej. 83) como de doce fusas (Ej. 36).



Ejemplo 83. Mutación motívica construida sobre grupo de valoración especial (c. 42)

En contraposición a lo que ocurre en los otros movimientos, el trabajo melódico-armónico utilizado por el acordeón en «La pequeña cerillera» se produce, esencialmente, sobre una única idea musical: “a” (Ej. 46). Se trata del motivo que introduce la obra, así como el que nos permite estructurarla en seis subsecciones. La mayor parte de sus apariciones son interpretadas por el acordeón. Únicamente, recae en otros instrumentos en el apartado “a₅”, donde es interpretado por el violín, (Ej. 54) y en el desenlace de la obra, véase, al concluir la sección A”. Este motivo es la base principal del papel acordeonístico en este movimiento, ya sea en su estado original o mutado, como sucede en la subsección “a₄”, donde los componentes del ensemble dialogan en torno a él (Ej.53).

Finalmente, «El traje nuevo del emperador» se erige por la evolución de los motivos “a”, “b” y “c” relativos a este movimiento. A lo largo de la pieza, todos ellos son ejecutados por los diferentes componentes del ensemble. No obstante, el acordeón trabaja, sobre todo, el “a” y el “c”. Este último es interpretado, por primera vez, por nuestro instrumento a modo de diálogo con el violín y el violonchelo. A partir de entonces, comenzará a evolucionar, pero sin olvidar su esencia. De hecho, es el motivo que presenta una transformación menos pronunciada en el devenir del movimiento.

Las variaciones de estos motivos se encuentran detalladas en el apartado III.2.4.2.2; sin embargo, me gustaría detenerme en las mutaciones de “a” que conforman las subsecciones “a₃”, el final de “a₄” y “b₂”, pues si bien el trabajo motívico utilizado en

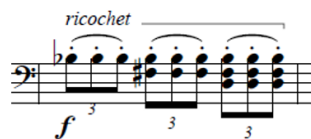
sendos instrumentos es semejante, estos fragmentos recurren a efectos sonoros exclusivos del acordeón, como el *bellow shake* o el *ricochet*.

El *bellow shake* es un efecto muy usual en la literatura del instrumento. Se trata de un efecto rítmico producido como consecuencia de la alternancia de movimientos de fuelle hacia arriba y hacia abajo. Para apuntar este efecto, Torres decide indicar los cambios de fuelle con los símbolos relativos a abrir (∩) y cerrar (∪), como vemos en el Ejemplo 85. También podría ser expresado de forma explícita (*bellow shake*) o con la abreviatura del término (*b.s.*).



Ejemplo 84. Bellow shake (c. 85).

En cuanto al *ricochet*, consiste en un movimiento regular que se realiza con el fuelle al igual que el *bellow shake*. No obstante, atendiendo a la figuración resultante deseada distinguimos tres tipos: *ricochet* a tres, a cuatro o a cinco. El *ricochet* a tres se produce mediante el desplazamiento del fuelle hacia abajo, hacia el centro y hacia arriba, lo cual se traduce musicalmente como un tresillo. Del mismo modo, el *ricochet* a cuatro y el *ricochet* a cinco se reflejan como grupetos de cuatro y cinco figuras respectivamente. En esta ocasión, el aragonés emplea el *ricochet* a tres, que además es el más usual, en el final de la subsección “a₄”.



Ejemplo 85. Ricochet a tres (c.111)

Otro de los recursos tímbricos a los que recurre Jesús Torres es la utilización de la registración, la cual proporciona diferentes colores a lo largo de la obra. Como hemos mencionado en el epígrafe I.1., el acordeón de concierto dispone de, aproximadamente, quince registros en el manual derecho, cinco en el izquierdo y siete en la mentonera. Estos accionadores sirven, indistintamente de su posición, para seleccionar la cantidad de voces, así como la octava, que sonará al pulsar los botones de los respectivos manuales del

instrumento. Los registros del MI, situados entre la rejilla y la botonera de dicho manual, y la mentonera, cuyos accionadores se encuentra en la parte superior del lado derecho del instrumento, activan los diferentes timbres de este teclado. Del mismo modo, los registros del manual izquierdo accionan las voces tanto del MII como del MIII.

La registración se expresa en pies, al igual que la del órgano. El acordeón de concierto dispone, habitualmente, de cuatro voces en el manual derecho: una grave (16'), dos medias (8' y 8') y una aguda (4'). Estas dos voces centrales surgen de la variedad entre la vibración de la lengüeta al aire o dentro de una cámara de sonido cerrado, véase, el sistema cassotto. Esta última posibilidad implica una sonoridad diferente entre ambas voces, lo que proporciona una gama tímbrica mayor. El manual izquierdo cuenta con tres voces: una grave (16'), una media (8') y una aguda (4'). Los registros resultantes se corresponden con las diferentes posibilidades de combinación entre ellas como ocurre a lo largo de los movimientos de *Cuentos de Andersen* (véase, anexo 3).

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos analizado cuál es el papel que el compositor Jesús Torres otorga al acordeón en *Cuentos de Andersen*. Hemos llevado a cabo un estudio pormenorizado de dicha composición por medio de un análisis tripartito que abordase la obra desde una perspectiva completa en tres niveles: poético, neutro y estésico. Esto nos ha permitido observar no sólo el funcionamiento de esta pieza, sino también comprender cómo el acordeón se ha ido incorporando a la plantilla habitual de algunos compositores españoles a comienzos del siglo XXI. José María Sánchez-Verdú o César Camarero, ya habían realizado acercamientos previos entre el acordeón y otros instrumentos, como sucede en *Dhatar*⁹⁶ (1997) o *Trayecto líquido*⁹⁷ (1998); no obstante, esta aproximación se produce sólo entre dos instrumentos. En *Cuentos de Andersen*, el acordeón se introduce en una formación musical heterogénea superior al dúo. Y, como hemos comprobado a lo largo de nuestro estudio, interacciona con los restantes instrumentos en igualdad de condiciones, a diferencia de lo que sucedía en obras anteriores.

Cuentos de Andersen es una pieza estructurada en cuatro movimientos, donde, cada uno de ellos, se corresponde con un relato de Hans Christian Andersen: «La abuela», «El ángel», «La pequeña cerillera» y «El traje nuevo del emperador». Las tramas de estos cuentos no comparten ningún personaje entre ellos, pero no sucede lo mismo en la música. Si bien es cierto que en una primera escucha no podemos identificar motivos comunes, todos ellos se construyen sobre células generatrices idénticas o de características similares, como podemos apreciar en los apartados III.2.1.2.1., III.2.2.2.1, III.2.3.2.1 y III.2.4.2.1. Por esta cuestión, así como por la similitud con la que evolucionan los motivos y la vinculación entre los diferentes centros tonales de los movimientos, la obra completa podría verse como una especie de sinfonía construida en torno a una temática literaria.

Al contrario de lo que podría parecer en un principio, la obra musical funciona como un engranaje perfecto donde los instrumentos que conforman el ensemble presentan, a mi juicio, la misma importancia que la propia voz que describe la trama. No se trata de un mero acompañamiento, pues el ensemble interactúa estrechamente con el recitador dando voz a los sentimientos de los personajes y el entorno que rodea la narración. Del mismo modo, la interacción entre los instrumentos que constituyen el conjunto —acordeón,

⁹⁶ José María SÁNCHEZ VERDÚ, *Dhatar* [Partitura], RNE, 1997.

⁹⁷ César CAMARERO, *Trayecto Líquido* [Partitura], Acco-Music, 1998.

violín, violonchelo y piano — es complementaria y en ningún caso podría comprenderse la pieza si alguno de ellos se ausentase, pues cada uno aporta un timbre concreto a esta composición. La intervención musical podría entenderse, además, como una conversación entre cuatro amigos. Todos ellos dialogan sobre temas comunes, véase, los diferentes motivos que configuran los movimientos, y gracias a su interacción, estos van evolucionando en una dirección concreta. Esto no quiere decir que se trate de una conversación totalmente sosegada, pero sí ordenada. Cada uno de ellos tiene su turno de palabra y su protagonismo, pero también su tiempo de escuchar a sus convecinos. Pueden apoyarse, contestarse y enfrentarse, pero siempre manteniendo un orden y teniendo claro cuál es el punto al que quieren llegar. Por esta razón, todos los integrantes de la plantilla son esenciales para el devenir de la obra y aportan, como hemos dicho, un toque personal al conjunto.

El acordeón es un instrumento muy versátil tímbricamente gracias a los numerosos registros que pueden aplicarse a sus manuales. Esta cualidad se encuentra explotada por el aragonés, quién, dependiendo de la narrativa a subrayar, utiliza uno u otro registro como complemento al material temático ejecutado tanto por el acordeón como por los restantes componentes de la plantilla. Los efectos sonoros utilizados, no obstante, son limitados, pues si bien, como hemos indicado en el capítulo IV, recurre al *bellow shake* y al *ricochet*, no utiliza otras técnicas extendidas, como *clusters*, *bendings*, usos percusivos de la registración manual o de la mentonera, golpes de fuelle con el botón del aire y rítmica manual sobre el fuelle, la correa de cierre o la botonera.

En cualquier caso, el maestro Torres sabe aprovechar a la perfección la capacidad expresiva del instrumento mediante el uso del fuelle, encargado de emitir el sonido de una forma totalmente pasional. Es habitual la presencia de contrastes dinámicos en las obras del aragonés y, todavía más, en *Cuentos de Andersen*, cuya expresividad continúa las líneas marcadas por el significado del texto. Y el fuelle, en su constante bamboleo, aporta un poco de “vida” a esta emocionante aventura cargada de dramatismo.

Por otra parte, esta composición podría verse como una pieza virtuosística, donde, si bien todos los instrumentos presentan motivos a gran velocidad, el acordeón todavía más, pues se encarga de ejecutar los pasajes con figuraciones más breves. No obstante, no se trata de una demostración de los recursos del acordeón ni de los restantes

instrumentos. Es una obra de cámara y, por tanto, huelga decir que todos funcionan como un sujeto indivisible que complementa las necesidades de los cuatro relatos.

Finalmente, me gustaría recalcar que *Cuentos de Andersen* no es la primera obra escrita para una plantilla camerística en España que incluya acordeón, pero sí es un gran ejemplo de cómo este instrumento ha llamado la atención de compositores de renombre, como los maestros Torres, Sánchez-Verdú, César Camarero o David del Puerto, que, tras haber tenido contacto con su calidez y sus posibilidades tímbricas, han decidido incluirlo no sólo en un título de forma anecdótica, sino en la plantilla habitual de sus creaciones musicales. Además, se trata de compositores profesionales y no de profesores de acordeón que buscan crear repertorio para sus alumnos, por lo que han ayudado a que este instrumento se reconozca, poco a poco, como uno más dentro de la tradición de la música académica española.

BIBLIOGRAFÍA

- «Alfredo García Martín-Córdova», *Escuela Municipal de Música de Tres Cantos* [en línea]. <<https://emm-trescantos.org/alfredo-garcia-martin-cordoba/>> [Consultado el 02/05/2022].
- ALGORA, Esteban, «Construir colectivamente: áreas de aprendizaje en la música de cámara (1ª parte)», *MINA III: Revista semestral Real Conservatorio de música “Manuel de Falla”*, n.º 10, (2014), págs. 6-9.
- ALGORA, Esteban, «Historia del acordeón: Tomás Rodríguez Márquez: Veinticinco años al servicio del acordeón», *Acordeón s. XXI*, n.º 12 (2001), págs. 36-41.
- ALGORA, Esteban «El acordeón en España del siglo XIX», *Música y educación*, n.º 46 (2001), págs. 63-103.
- ALGORA, Esteban, «Investigaciones sobre la evolución organológica del acordeón», en Calvo Fernández, Vicente y Labrador Arroyo, Félix (eds.), *Investigar desde el Arte*, Madrid, Dykinson, 2011.
- Ángel Luis Castaño [página web], <<http://www.alcastano.com/>> [Consultado el 28/11/2021].
- BIKONDOA, Mikel, *El pequeño kosako* [Partitura], Bikondoa, 1960.
- BIKONDOA, Mikel, *El pajarillo burlador* [Partitura], Bikondoa, 1960.
- BIKONDOA, Mikel, *El soldadito Irunés* [Partitura], Bikondoa, 1960.
- BNE, E:Mn, MS/14009, Carta del 30 de septiembre de 1873.
- BNE, E:Mn, MS/14009, Carta del 4 de enero de 1874.
- BOULET, R.M. «Tipos españoles. El ciego», *Seminario Pintoresco Español*, 9 de julio de 1843, pág. 3.
- CAMARERO, César, *Trayecto Líquido* [Partitura], Acco-Music, 1998.
- CARREIRA, Xoan, «Críticas. Cuentos de Andersen», *Tritó* [en línea] <<https://www.trito.es/es/catalogo/498/cuentos-andersen>> [Consultado el 03/05/2022].

CASTAÑO BORROGUERO, Ángel Luis, «La música para acordeón de David del Puerto: La relación intérprete-compositor». Francisco Rodilla León y Juan José Prat Ferrer (dirs.). Tesis Doctoral [en línea], Universidad de Extremadura, 2015. <<http://hdl.handle.net/10662/3862>>. [Consultado el 21/11/2021].

CASTRO PÉREZ, Rosalía, «La música para acordeón de Israel López Estelche». Julio Raúl Jofre (tutor). Trabajo Fin de Grado. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2019.

«El compositor aragonés Jesús Torres entre los seleccionados al Programa de Creación de Obras Sinfónicas de la Fundación SGAE y la AEOS», *SGAE* [en línea], 2021. <<http://www.sgae.es/es-es/SitePages/EstaPasandoDetalleActualidad.aspx?i=4806&s=5>> [Consultado el 30/04/2022].

Entrevista con Jesús Torres [videoconferencia], 19 de mayo de 2022.

FERNÁNDEZ, Tomás y Elena TAMARO, «Biografía de Hans Christian Andersen». En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*, Barcelona, España, 2004. <<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/andersen.htm>> [Consultado el 13/05/2022].

GAN QUESADA, Germán, «Jesús Torres. Cuentos de Andersen», *La Quinta de Mahler* [en línea]. <<https://www.laquintademahler.com/shop/detalle.aspx?id=63060>> [Consultado el 03/05/2022].

GERVASONI, Pierre, *L'accordéon, instrument du XXème siècle*, París, Éditions Mazo, 1986.

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, «Había una vez», *ABC Madrid*, 14 de mayo de 2006, pág. 77.

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, *Música con alma* [en línea], <<http://www.jesustorres.org/site/es/textos.php?sec=AR>>, [Consultado el 27/11/2021]

GUERRERO MARTÍN, José, «Cuentos de Andersen», *Scherzo* [en línea], noviembre de 2010.

- ⟨<https://www.trito.es/assets/arxius/b3ad5e03c4b07e152830dfd940827f0d.pdf>⟩
[Consultado el 02/05/2022].
- GUINJOAN, Joan, «Música presente: perspectivas para la música del siglo XXI», *El rapto de Europa*, n.º 9, págs. 21-24.
- HERMOSA, Gorka, *El acordeón en el siglo XIX*, Cantabria, Kattigara, 2012.
- HERMOSA, Gorka, *El Repertorio para Acordeón en el Estado Español*, San Sebastián, Hauspoz, 2003.
- HERMOSA, Gorka, *Gernika, 26/4/1937* [Partitura], 1994.
⟨[http://www.gorkahermosa.com/web/composiciones.asp?id=9&nombre=Accordion%20sheet%20music%20\(pdf\)](http://www.gorkahermosa.com/web/composiciones.asp?id=9&nombre=Accordion%20sheet%20music%20(pdf))⟩.
- HINDEMITH, Paul, *Kammermusik No.1 für kleines orchester* [Partitura], Mainz, B. Schott's Söhne, 1921.
- Iñaki Alberdi [página web], ⟨<https://www.ialberdi.com/es/>⟩ [Consultado el 28/11/2021].
- Jesús Torres [página web], ⟨<http://www.jesustorres.org/site/es/index.php>⟩ [Consultado el 28/11/2021]
- «Jesús Torres, Premio de Composición AEOS-Fundación BBVA», *El Cultural* [en línea], 2015. ⟨https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20151113/jesus-torres-premio-composicion-aeos-fundacion-bbva/78992214_0.html⟩ [Consultado el 30/04/2022].
- LLANOS VÁZQUEZ, Ricardo «Acústica del acordeón». María Jesús Elejalde García y Erica Macho Stadler, dirs. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad del País Vasco, Departamento de Física Aplicada, 2015. ⟨<http://hdl.handle.net/10810/16562>⟩ [Consultado el 28/11/2021].
- LÓPEZ ALMAGRO, Antonio, *Método completo teórico-práctico de acordeón*, Madrid, Antonio Romero, 1876.
- «“Los cuentos de Andersen”, de Jesús Torres», *Ritmo*, n.º 832, 2010, pág. 24.
- MARCO ARAGÓN, Tomás, *Historia de la música española: 6. Siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 1983.

MUÑIZ ALONSO, Emilio, «Tres obras para acordeón de Jesús Torres: Itzal, Accentus, Concierto para acordeón y orquesta». Julio Raúl Ogas Jofre (dir.). Trabajo fin de Máster. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2015.

«Música», *Diario de avisos de Madrid*, 25 de junio de 1839, pág.3.

MOLINO, Jean, «Fait musical et sémiologie de la musique». *Musique en jeu*, 17, 1975, págs. 37-62.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, París, Bourgeois, 1987.

«Nuevo disco del compositor Jesús Torres», *Doce notas* [en línea], 2010. <https://www.trito.es/assets/arxius/58daa0c70f9ea280f96a828b85af971a.pdf> [Consultado el 02/05/2022].

«Parte indiferente. Gacetilla de la capital», *El Herald*, 30 de diciembre de 1849, pág.4.

PÉREZ Castillo, Belén, *Jesús Torres: La entrega secreta* [en línea], <http://www.jesustorres.org/site/es/textos.php?sec=AR> [Consultado el 27/11/2021].

PÉREZ, José Ángel, «Jesús Herrera, el formidable actor granadino, almeriense de adopción», *Facebook* [en línea], 2018 <https://www.facebook.com/831445423639450/photos/a.832224596894866/1595544527229532/?type=3> [Consultado el 02/05/2022].

PÉREZ MARTÍNEZ, Sara, «El método completo teórico-práctico de acordeón de Antonio López Almagro: descripción, contexto y recepción» [inédito], en *II Mesa Redonda de Musicología "Xan Viaño"*, (Ferrol 24 de abril de 2014).

RAMOS MARTÍNEZ, Javier, *El Acordeón en España hasta 1936*, San Sebastián, Javier Ramos Martínez, 2009.

SÁNCHEZ VERDÚ, José María, *Dhatar* [Partitura], RNE, 1997.

SURINACH, Carlos, *Pavana y Rondo* [Partitura], A.P.C., 1959.

Trío Arbós [página web], <https://www.trioarbos.es/> [Consultado el 02/05/2022].

TORRES, Jesús, *Cuentos de Andersen* [Partitura], Tritó, Barcelona, 2010.

TORRES, Jesús, *Re: Consulta* [correo electrónico], 14 de septiembre de 2021.

«Ventas», *Diario de avisos de Madrid*, 2 de julio de 1836, pág.4.

«Ventas particulares», *El Gratis*, 6 de septiembre de 1842, pág. 2.

Fuentes sonoras

Elizaveta Yarovaya, *Jesús Torres – Cuentos de Andersen: La Abuela* [YouTube Vídeo], 5 de marzo de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=yBb2m_3Ob-0> [Consultado el 02/05/2022].

«La música acompaña a los Cuentos de Andersen», *tvHoy.es* [en línea], 2010. <<https://www.hoy.es/videos/videos-de-hoy/ultima-hora/727240285001-musica-acompana-cuentos-andersen.html>> [Consultado el 29/04/2022].

Pedro María Sánchez – Tema, *Cuentos de Andersen: No. 1. La abuela* [YouTube video], 21 de febrero de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=4X419PQt3dw&list=OLAK5uy_kySbOuZCcmYcv_RVMsmpDViDtr3A0obek> [Consultado el 28/11/2021].

Pedro María Sánchez – Tema, *Cuentos de Andersen: No. 2. El angel* [YouTube video], 21 de febrero de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=ahqQahxN1CM&list=OLAK5uy_kySbOuZCcmYcv_RVMsmpDViDtr3A0obek&index=2> [Consultado el 28/11/2021].

Pedro María Sánchez – Tema, *Cuentos de Andersen: No. 3. La pequena cerillera* [YouTube video], 21 de febrero de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=iDzfoA7ndbM&list=OLAK5uy_kySbOuZCcmYcv_RVMsmpDViDtr3A0obek&index=3> [Consultado el 28/11/2021].

Pedro María Sánchez – Tema, *Cuentos de Andersen: No. 4. El traje nuevo del emperador* [YouTube video], 21 de febrero de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=nA0OIy9NSoU&list=OLAK5uy_kySbOuZCcmYcv_RVMsmpDViDtr3A0obek&index=4> [Consultado el 28/11/2021].

TORRES, Jesús, *Cuentos de Andersen* [CD-ROM], Madrid, Verso, 2010.

TORRES, Jesús, *Jesús Torres: Cuentos de Andersen* [Grabación Spotify], Verso 2012.
<<https://open.spotify.com/album/620Cdzh9FPDce86SEnKG3X?si=g0pYuzIATV6J5fFflSVdEg>> [Consultado el 24/04/2022].

Trío Arbós, *Trío Arbós. Jesús Torres: Cuentos de Andersen, El Ángel (excerpt)* [YouTube Vídeo], 22 de agosto de 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=mShtVbizQ7o&list=RDmShtVbizQ7o&start_radio=1> [Consultado el 02/05/2022].

ANEXOS

Anexo 1. Listado de obras de Jesús Torres⁹⁸

Título	Año	Instrumentación
<i>Víspera de mí</i>	1991-92	Fl. Cl. Perc. Pno. Vln. Vla
<i>Presencia del aire</i>	1992/93	Fl. Cl. 2 Perc. Arpa Piano Vln. Vla. Vc.
<i>Virtual</i>	1993	Flauta
<i>Preludios</i>	1993/97	Piano
<i>Itzal</i>	1994	Acordeón
<i>Itzal II</i>	1994/2014	Dos acordeones
<i>Cuarteto de viento</i>	1994	Fl. Ob. Cl. Fg.
<i>Dúo I</i>	1994	Oboe y Arpa
<i>Cadenza</i>	1994/2000	Piano
<i>Concierto para piano y orquesta</i>	1994-95	Piano y orquesta
<i>Dúo II</i>	1995	Clarinete bajo y marimba
<i>Dúo II</i>	1995/2010	Saxofón barítono y marimba
<i>Mirada final</i>	1996	Guitarra
<i>Masques</i>	1996	Dos pianos
<i>Unidad en ella</i>	1996	Soprano Fl. Ob. Cl. Perc. Vlin. Vla. Vc.
<i>Tiento</i>	1996-97	Perc. (Marimba y vibráfono)
<i>Tropos</i>	1997	Clarinete bajo
<i>Tío para flauta en Sol, viola y guitarra</i>	1997	Flauta en Sol, viola y guitarra
<i>Fugace</i>	1997	Fl. Vlin. Vc. y Piano
<i>Nocturno</i>	1997	Flauta y guitarra
<i>Nocturno</i>	1997/2010	Violín y guitarra
<i>Fantasia</i>	1997	Clarinete y piano
<i>Fantasia</i>	1997/98	Viola y piano
<i>Soneto de amor oscuro</i>	1998	Soprano, Fl., Vc. y Guit.
<i>Partita</i>	1998	Fl. Ob. Cl. Fg. Tpa. Tpt. Tbn. 2 Perc. Pno. Vlin. Vla. Vc. Cb.
<i>The masque of the red death</i>	1998-99	Orquesta
<i>El olvido</i>	1999	Mezzosoprano y guitarra
<i>Canto</i>	1999	Violín y viola
<i>Diferencias</i>	1999	Fl. Ob. Cl. Vibr. Pno. Vlin. Vla. Vc.
<i>Episodios</i>	1999-2000	Fl. Cl. Vlin. Vc. y Pno.
<i>Crepuscular</i>	2000	Orquesta
<i>Épodo</i>	2000	Saxofón tenor
<i>Dánae</i>	2000	6 percusionistas

⁹⁸ Confeccionado a partir de los datos extraídos de la página oficial de Jesús Torres.

<i>Ánima</i>	2000/2014	Flauta de pico contralto
<i>Encuentros</i>	2000	Cuarteto de saxofones, vibráfono y piano
<i>Trío</i>	2000-01	Violín, violonchelo y piano
<i>Accentus</i>	2001	Acordeón y piano
<i>Madre, madre</i>	2001-02	Mezzosoprano y piano
<i>Ausencias</i>	2002	Guitarra
<i>Trío de cuerda</i>	2002	Violín, viola y violonchelo
<i>Piezas íntimas</i>	2002/05	Piano
<i>Aurora</i>	2002	Piano
<i>Presencias</i>	2002	Piano
<i>Splendens</i>	2002	Percusión (Vibr. Y Marimb.) y Piano
<i>Cobra</i>	2002	Mezzosoprano y saxofón soprano
<i>Circuito</i>	2003	Mezzosoprano
<i>Libro de los secretos</i>	2003	Orquesta
<i>Memento</i>	2003	Piano
<i>La tumba de Antígona</i>	2003	Orquesta
<i>Sonata para flauta y piano</i>	2003/13	Flauta y piano
<i>Variaciones para violonchelo y piano</i>	2004	Violonchelo y piano
<i>Movimiento</i>	2004	Orquesta
<i>Proteus</i>	2004	Percusión
<i>Concierto para acordeón y orquesta</i>	2004	Acordeón y orquesta
<i>Concierto para acordeón y orquesta</i>	2004/19	Reducción para acordeón y piano
<i>Double</i>	2004-05	Acordeón solista y seis instrumentos
<i>Double II</i>	2004-05/2013	Acordeón solista y cinco instrumentos
<i>Cadencias</i>	2004/13	Acordeón
<i>Canciones para Enrique</i>	2004/07	Coro de voces blancas
<i>Chacona</i>	2004	Violín
<i>Glosa</i>	2004	Violonchelo
<i>Wasserfall</i>	2005	Piano
<i>Extático</i>	2005	Orquesta de cuerda
<i>Sinfonía</i>	2005	Orquesta
<i>Winternacht</i>	2005	Dos violines
<i>Cuentos de Andersen</i>	2005-06	Narrador, Ac., Vlín., Vc. y Pno.
<i>Decem</i>	2006	Violín, violonchelo y piano
<i>Piezas místicas</i>	2006	Viola
<i>Sonata a tre</i>	2006	3 percusionistas
<i>Noche oscura</i>	2006	Soprano y piano
<i>Nínive</i>	2006	3 tubas (1 instr.) y percusión

<i>Quinteto con clarinete</i>	2006/09	Clarinete en La y cuarteto de cuerda
<i>Manantial de luz</i>	2006-07	Piano y 6 instrumentos
<i>Hijo mío</i>	2007	Barítono y piano
<i>Hijo mío</i>	2007/16	Tenor y piano
<i>El misterio del agua</i>	2007	Saxofón barítono, tuba y percusión
<i>Poética</i>	2007	Cl. Vlín. Vc. y Pno.
<i>El lamento</i>	2007	Violín
<i>Dos canciones del mar</i>	2007	Coro mixto y piano
<i>Umbrales de sombra</i>	2007	Guitarra
<i>Adolescencia</i>	2007/18	Voz y piano
<i>Faust: Eine deutsche Volksagge</i>	2007-09	Orquesta (Música film)
Escena IV de <i>Faust</i>	2008	Orquesta de viento y percusión
Escena V de <i>Faust</i>	2008	Orquesta de cuerda
<i>Argos</i>	2009	Dos percusionistas
<i>Accanto</i>	2009	4 marimbas
<i>Monegros</i>	2009	Piano
<i>Cuarteto con oboe</i>	2009	Ob. Vlín. Vla. Y Vc.
<i>Cuarteto con saxofón</i>	2009/19	Saxofón soprano, Vlín. Vla. y Vc.
<i>Cuarteto con clarinete</i>	2009/21	Clarinete en Si b, Vlín. Vla. y Vc.
<i>Evocación de Miguel Hernández</i>	2009-10	Soprano, coro y orquesta
<i>Guerra</i>	2010	Soprano y orquesta de cuerda
<i>Guerra</i>	2010/17	Soprano y quinteto de cuerda
<i>Interiores</i>	2010	Guitarra
<i>Aquelarre</i>	2010	Fl. Baja, Cl. bajo, Perc. Pno. Vla. y Vc.
<i>Noche de Reyes</i>	2010	Música incidental Fl. De pico, Vc., archilaúd, teclado y percusión
<i>Apocalípsis</i>	2010-11	Coro gregoriano, 2 coros mixtos y ensemble
<i>Cinco versos sobre la missa pro Civtoria</i>	2011	4 ministriles y órgano
<i>Cinco versos sobre la missa pro Civtoria</i>	2011/19	4 saxofones y órgano
<i>Concierto para violín y orquesta</i>	2011	Violín y orquesta
<i>Concierto para violín y orquesta</i>	2011	Reducción para violín y piano
<i>Laberinto de silencios</i>	2012	Piano
<i>Tenebrae</i>	2012	Cuarteto de saxofones
<i>Concierto para percusión y orquesta</i>	2012	Percusión y orquesta
<i>Concierto de cámara</i>	2012/13	Percusión solista, Tpt. Tpa. Tbn. Perc. Arpa y Pno.

<i>Subtilior</i>	2012	Cuarteto de saxofones (transcripc.)
<i>Cinco momentos de medea</i>	2012/18	3 voces solistas, coro femenino y orquesta
<i>Cinco momentos de medea</i>	2012/19	Reducción para canto y piano
<i>Cuarteto de cuerda</i>	2013	Cuarteto de cuerda
<i>Paseo de los tristes</i>	2013	Piano
<i>Isis</i>	2013	Fl. Cl. bajo, Pno. Vlín. Vla. y Vc.
<i>Semejante a la noche</i>	2013	Piano
<i>Fragmento</i>	2014	Marimba
<i>Constelaciones</i>	2014	Cuarteto de guitarras
<i>Alexandre-Coros</i>	2014/18	Coro
<i>Sappho</i>	2014	Flauta, violonchelo y piano
<i>Sonetos</i>	2014-15	Coro y orquesta
<i>Sonetos</i>	2014-15/21	Reducción para coro y piano
<i>Tres pinturas velazqueñas</i>	2015	Orquesta
<i>Coplas</i>	2015	Soprano, arpa y violonchelo
<i>Folías de España</i>	2015	Orquesta
<i>Transfiguración</i>	2015-16	Doble concierto para violonchelo, acordeón y orquesta de cuerda
<i>Malagueña ausente</i>	2016	Violín, violonchelo y piano
<i>Dos poemas de Antonio Carvajal</i>	2016	Soprano, Violín, Violonchelo y piano
<i>Concierto para clarinete y orquesta</i>	2016	Clarinete y orquesta
<i>Concierto para clarinete y orquesta</i>	2016/21	Reducción para clarinete y piano
<i>Llama de amor viva</i>	2016	Contratenor y acordeón
<i>Canciones de Alexandre</i>	2016/18	Voz y piano
<i>Cuaderno místico</i>	2016/18	Coro mixto
<i>Final</i>	2016-17	Voz y orquesta
<i>Final</i>	2017	Reducción para voz y piano
<i>Trío para oboe, violonchelo y piano</i>	2017	Oboe, violonchelo y piano
<i>Fulgor</i>	2017	Violín, clarinete en Si b y piano
<i>La catedral de cristal</i>	2017	Arpa
<i>Ofrenda</i>	2017	Clarinete bajo
<i>Ofrenda</i>	2017/18	Ofrenda en Si b
<i>Pentesilea</i>	2017	Fl. Cl. Pno. Vlín. y Vc.
<i>Cuarteto con piano</i>	2017	Vlín. Vla. Vc. y Pno.
<i>Grabados de Goya</i>	2017/18	Piano
<i>Palabras – El silencio</i>	2018	Mezosoprano, viola y piano
<i>Opus incertum</i>	2018	F. Cl. Sx. Tenor, Vlín. Vc. y Pno.
<i>Eternidades</i>	2018	Tenor y piano
<i>Silentium amoris</i>	2018	Oboe y piano
<i>Solo</i>	2018	Contratenor y piano

<i>Solo</i>	2018/20	Barítono y piano
<i>Ruinas de Belchite</i>	2018/21	Orquesta
<i>Sortilegio</i>	2019	Flauta
<i>Altera bestia</i>	2019	Soprano y ensemble
<i>Altera bestia</i>	2019	Reducción para soprano y piano
<i>Antinous</i>	2019	Violín y clave
<i>Estudio rapsódico</i>	2019	Vibráfono
<i>Tránsito</i>	2019-20	Ópera de cámara
<i>Tránsito</i>	2020	Reducción de canto y piano
<i>Arrebatos</i>	2020	Acordeón
<i>Idea</i>	2020	Soprano y mezzosoprano
<i>Spes</i>	2020	Violín, violonchelo y piano
<i>Itinerario</i>	2020	Saxofón barítono y cuarteto de cuerda
<i>Paráfrasis</i>	2020	Acordeón
<i>Introspección</i>	2021	Órgano
<i>Himno a la tristeza</i>	2021	Guitarra

Anexo 2. Adaptación de los cuentos de Andersen⁹⁹*La abuela*

La abuela es muy vieja, tiene muchísimas arrugas y todo el pelo blanco, pero sus ojos, como dos estrellas e incluso más bellos, tienen un mirar tan dulce y tan amable... Y además sabe los cuentos más preciosos y tiene un vestido con flores enormes, de algo así como seda gruesa que cruje. La abuela sabe muchas cosas, porque vive desde mucho antes que papá y mamá, claro. La abuela tiene un devocionario con gruesos broches de plata y lo lee con frecuencia. Entre las páginas hay una rosa que está toda aplastada y seca; no es tan bonita como las que tiene en el jarrón, y sin embargo es a esta a la que sonrío con más dulzura, y hasta se le saltan las lágrimas.

¿Por qué mira así la abuela a la rosa marchita del viejo libro? ¿Lo sabes? Cada vez que las lágrimas de la abuela caen sobre la flor los colores se hacen más vivos, y la rosa se hincha y toda la habitación se llena de aroma, las paredes parecen convertirse en simples cortinajes de niebla, y en derredor se extiende un verde bosque delicioso, donde llega la luz del sol iluminando las hojas, y la abuela..., sí es muy joven, es una preciosa muchachita de rizos dorados, de mejillas redondas y llenas de color, linda y guapa, no hay rosa más fresca. Pero los ojos, esos dulces ojos amables, siguen siendo los de la abuela.

A su lado se sienta un hombre muy joven, fuerte y apuesto, que le entrega la rosa, y ella sonrío... ¡Pero si la abuela no sonrío de ese modo! Sí, ha sonreído. Él se ha marchado, muchos pensamientos y muchas imágenes pasan deslizándose, el hombre no está, la rosa está en el devocionario y la abuela..., sí, ahí está otra vez, es una anciana que mira la rosa marchita del libro.

La abuela ha muerto... Se sentó en su mecedora y contó una historia larguísima y preciosa.

- Y colorín colorado- dijo-. Estoy muy cansada, dejadme dormir un poco.

Y se recostó, tomó aliento y se durmió. Pero cada vez estaba más quieta, su rostro estaba lleno de paz y felicidad, como si la luz del sol se derramara sobre él. Y entonces dijeron que había muerto. La pusieron en el ataúd negro, donde yacía envuelta en su

⁹⁹ Textos extraídos de la partitura oficial de *Cuentos de Andersen* de Jesús Torres.

blanco sudario. Estaba bellísima, aunque tenía los ojos cerrados, todas las arrugas habían desaparecido y tenía la sonrisa en los labios. Su cabello era blanco como la plata, muy noble, no daba ningún miedo mirar a la muerta, pues era la dulce y buenísima abuela. Y el devocionario se lo habían puesto debajo de la cabeza, tal como ella misma había pedido, y la rosa seguía dentro del viejo libro.

Y así enterraron a la abuela. En la tumba, al lado de la pared de la iglesia, plantaron un rosal que se llenó de flores y en él cantaba el ruiseñor, y desde la iglesia el órgano tocaba los más bellos salmos que había en el libro que descansaba bajo la cabeza de la muerta. Y la luna brillaba sobre la tumba. Pero la muerta no estaba allí, cualquier niño podía acercarse tranquilamente por la noche a coger una rosa junto al muro del cementerio. Un muerto sabe más cosas que las que podemos saber nunca los vivos; el muerto sabe que podemos temer que vuelvan los muertos, como fantasmas. Pero los muertos son mejores que nosotros, por eso nunca vienen. Hay tierra encima del ataúd, hay tierra dentro de él. El devocionario con sus hojas ya no es más que polvo, la rosa con todos sus recuerdos se ha convertido en polvo, pero más arriba florecen nuevas rosas, allí canta el ruiseñor y suena el órgano. Uno recuerda a la anciana abuela con sus dulces ojos eternamente jóvenes. Los ojos no podían morir jamás, y algún día nuestros ojos podrán verla joven y bella como la primera vez que besó la fresca rosa que ahora no es más que polvo dentro de la tumba.

El ángel

Cada vez que muere un niño bueno, baja a la tierra un ángel de Dios, extiende sus grandes alas blancas y va volando por todos los lugares que el niño había amado, y recoge un montón de flores que le llevan a Dios, pues en el cielo crecen aún más bellas que en la tierra. Dios aprieta las flores contra su corazón, y a su flor preferida le da un beso, y entonces adquiere voz y puede cantar feliz. Bueno, todo esto lo contaba un ángel de Dios mientras se llevaba al cielo a un niño muerto, y el niño lo escuchaba como en sueños. Y pasaron por los lugares de la casa donde había jugado el niño, y atravesaron jardines con flores preciosas.

- ¿Cuáles nos llevaremos para plantar en el cielo? – preguntó el ángel.

Y allí se alzaba un esbelto rosal magnífico, aunque una mano perversa había quebrado el tronco, y todas las ramas, llenas de grandes capullos a medio abrir, colgaban mustias.

- ¡Pobre árbol! – dijo el niño-. ¡Cógelo, para que pueda florecer allá arriba al lado de Dios!

Y el Ángel lo cogió, pero primero le dio un beso al niño, y el niño entreabrió los ojos. Recogieron algunas flores de adorno, pero cogieron también la despreciada caléndula y los pensamientos silvestres.

- ¡Ya tenemos flores! – dijo el niño, y el ángel asintió con la cabeza, pero todavía no estaban ascendiendo hacia Dios.

Era de noche, todo estaba tranquilo, siguieron en la gran ciudad volando sobre una de las calles más estrellas, donde había grandes montones de paja, ceniza y desperdicios. Había sido día de mudanza. Había pedazos de plato, pegotes de yeso, trapos y copas viejas, todo lo que no estaba ya en buen estado.

Y en medio de toda aquella basura el ángel señaló los trozos de una maceta y un montón de tierra que se había salido de ella, y que seguía unida gracias a las raíces de una gran flor de campo, marchita, que no servía para nada y por eso la habían tirado a la calle.

- ¡Nos la llevamos! – dijo el ángel-. Te contaré mientras volamos.

Echaron a volar, y el ángel le contó:

- Allá abajo, en ese callejón, en el sótano, vivía un muchacho pobre y enfermo. Desde muy pequeño había estado siempre postrado en cama. Cuando se encontraba mejor podía, ayudándose de muletas, dar unos pasos por el cuartito, y nada más. Algunos días de verano unos rayos conseguían entrar media hora hasta la entrada del sótano, y entonces el muchachito se sentaba allí y dejaba que los rayos del sol brillaran sobre él; entonces se veía la roja sangre correr por dentro de sus finos dedos, que se ponía delante de la cara. “¡Hoy he salido!”, decía. Solo conocía el bosque con sus preciosos verdes primaverales porque el hijo del vecino le traía los primeros renuevos de las hayas, y él se los ponía en la cabeza y soñaba que estaba bajo las hayas, con el sol brillando y los pájaros cantando.

Un día de primavera, el muchacho de los vecinos trajo también unas flores de campo, y entre ellas, por casualidad, había una con raíces, así que la plantaron en una maceta y la pusieron en la ventana, al lado de la cama. La flor había sido plantada con buena mano echó nuevos brotes y dio flor todos los años. Se convirtió en la planta favorita del muchachito enfermo, su pequeño tesoro en este mundo. La regaba y la cuidaba, y se preocupaba de que le dieran todos los rayos del sol, hasta el último que se conseguía deslizar por la ventana, y la flor crecía en sus sueños, porque florecía para él, exhalaba su aroma por él y le alegraba la vista. Hacia ella se volvió al morir, cuando Nuestro Señor lo llamó. Hace ya un año que está al lado de Dios; un año ha permanecido la flor olvidada en la ventana y se ha marchitado, y por eso deben de haberla tirado del alféizar de la ventana a la calle al hacer la mudanza. Y es esa flor, esa flor pobre y marchita la que hemos puesto en nuestro ramillete, pues esa flor ha proporcionado más alegría que la más magnífica flor del jardín del rey.

- ¿Y cómo sabes todo eso? – preguntó el niño al que conducía el ángel hacia el cielo.
- ¡Lo sé! – dijo el ángel-. Pues ese niño pobre y enfermo que andaba con muletas era yo. ¡Conozco mi flor!

Y el niño abrió mucho los ojos, y miró el alegre y hermoso rostro del ángel, y en ese mismo momento llegaron al cielo de Dios, donde reinaban la alegría y la felicidad. Y Dios apretó al niño muerto contra su corazón, y entonces le nacieron alas iguales a las del otro ángel, y voló de su mano. Y Dios apretó las flores contra su corazón, y a la pobre flor marchita del campo la besó, y así tuvo voz y cantó junto a todos los ángeles que volaban en torno a Dios. Algunos muy cerca, otros más alejados, en grandes círculos, pero todos igual de felices, aunque cada círculo estaba más lejos del Eterno que el anterior. Y todos cantaban, grandes y pequeños, el buen niño bendito y la pobre flor de campo que se había marchitado, que había sido arrojada a la basura, entre los desperdicios de la mudanza de aquella callejuela estrecha y oscura.

La pequeña cerillera

Hacía un frío horrible. Nevaba y empezaba a oscurecer. Era Nochevieja, la última noche del año. En medio de aquel frío y aquella oscuridad iba por la calle una niñita pobre con la cabeza descubierta y los pies descalzos.

En realidad, había salido de casa en zapatillas, pero no le servía: eran unas zapatillas demasiado grandes; las había usado su madre, así que eran muy grandes. La pequeña las perdió al cruzar la calle a toda prisa, los carruajes pasaban a gran velocidad y no consiguió encontrar una de las zapatillas, y la otra se la llevó corriendo un muchacho que decía que la podría usar de cuna cuando tuviera un hijo.

Allí iba entonces la niñita, con sus piececitos descalzos, enrojecidos y azules de frío. En el viejo delantal llevaba un montón de cerillas y en la mano llevaba otro manojo. Nadie le había comprado ninguna en todo el día, nadie le había dado ni una miserable moneda de cobre. Estaba hambrienta y helada y parecía asustada ¡pobrecita! Los copos de nieve caían sobre sus largos cabellos rubios con preciosos rizos en el cuello, pero la niña no pensaba en ello.

En las ventanas se veían luces y en la calle había un delicioso olor a ganso asado. Era Nochevieja, y en eso pensaba la niña.

En un rincón que había entre dos casas, porque una estaba más adelante en la acera que la otra, se sentó la niña y se quedó encogida. Se sentó sobre sus piernecitas, pero seguía teniendo cada vez más frío y no se atrevía a volver a casa; no había vendido ni una sola cerilla, no había conseguido ni una sola moneda de cobre, su padre la pegaría, y en casa también hacía frío, no tenían más que un tejado encima de la cabeza, y el viento entraba soplando, aunque las grietas más grandes estaban tapadas con paja y telas.

Sus manitas estaban muertas de frío. ¡Ah, una cerillita le vendría bien! ¡Si se atreviera a sacar una del manojo, a frotarla contra el rascador para calentarse los dedos! Sacó una. ¡Richch! ¡Como chisporroteaba al arder! Era una llama caliente y clara, como la de una veleta. Y puso las manos encima de ella. Era una luz extraña. La pequeña imaginó que estaba sentada delante de una gran estufa de hierro con brillantes esferitas y rodillos de latón. ¡Ardía tan magníficamente aquella llamita, calentaba tan bien!

Pero, ¿qué pasó?... La niña iba a estirar también las piernas para calentarlas... y la llama se apagó. La estufa de hierro se desvaneció y ella estaba allí sentada, con un trocito de cerilla carbonizada en la mano. Encendió otra, ardió, brilló y el trozo de pared donde se reflejaba la luz se volvió transparente, como un velo. La niña se vio en una habitación con la mesa puesta; en ella había un mantel deslumbrantemente blanco, porcelana fina y un ganso asado, que olía estupendamente, relleno de ciruelas, pasas y manzanas. Y sucedió algo aún mejor: el ganso saltó de la bandeja y empezó a *patojear* por el suelo con el cuchillo y el tenedor en la espalda, y se acercó a la pobre niña. Entonces se apagó la cerilla y no quedaba más que el grueso y frío muro.

Cogió otra. Y se encontró debajo de un precioso árbol de Navidad, aún mayor y con más adornos que el que había visto por la puerta de cristal de la casa del rico comerciante la Navidad pasada. Miles de velas lucían en las verdes ramas, y cuadros multicolores como los que adornaban los escaparates de la tienda dirigían sus ojos hacia ella. La pequeña alzó los brazos..., y la cerilla se apagó, las lucecitas de Navidad subieron más y más alto y la niña las vio convertirse en claras estrellas; una de ellas cayó dejando tras de sí una línea de fuego en medio del cielo.

- ¡Alguien ha muerto! - dijo la pequeña porque la anciana abuela, que era la única que se portaba bien con ella, pero que ya había muerto, le había dicho: “Cuando cae una estrella, es que un alma sube hacia Dios”.

Frotó otra cerilla contra la pared, surgió la luz y en el resplandor apareció su anciana abuela, tan clara, tan luminosa, tan dulce y tan buena.

- ¡Abuela! – gritó la pequeña-. ¡Oh, llévame contigo! Cuando se apague la cerilla te irás igual que se fueron la estufa caliente y el maravilloso ganso asado y el precioso árbol de Navidad.

Y encendió rápidamente todas las demás cerillas que llevaba en el manojo, porque quería conservar a su abuela. Y las cerillas brillaron esplendorosas, había tanta claridad como en pleno día. La abuela nunca había sido tan grande ni tan bella; tomó a la niña en sus brazos y echaron a volar llenas de resplandor, llenas de alegría, más arriba. No hacía frío, el hambre y el miedo habían desaparecido..., estaban al lado de Dios.

Pero en el rincón de las casas apareció por la mañana la niña, con sus mejillas rojas y una sonrisa en los labios... Estaba muerta, la última noche del año la había hecho helarse. El primer día del año amaneció sobre el pequeño cadáver que estaba sentado allí con las cerillas en la mano: tenía un manojito casi entero quemado. “Quería calentarse”, dijo alguien. Nadie sabía las cosas bellas que la niña había visto, con qué esplendor había subido con su anciana abuela hacia la alegría del Año Nuevo.

El traje nuevo del emperador

Hace muchos años había un emperador al que le gustaban tanto los trajes nuevos y elegantes, que gastaba todo su dinero en ropa. No le interesaban sus soldados, no le interesaba el teatro ni ir al bosque: solo, tener trajes nuevos. Tenía una levita para cada hora del día; y si de los reyes se suele decir que están en consejo, de él siempre se decía: “El emperador está en el probador”. La gran ciudad donde vivía era un lugar muy alegre; todos los días llegaban muchos forasteros, y un día llegaron dos embaucadores.

Se presentaron como tejedores y dijeron que sabían tejer las telas más preciosas que uno pudiera imaginarse. No solo los colores y los dibujos eran muy hermosos, sino que cortaban trajes con una tela que tenía la propiedad de ser invisible para cualquier persona que no mereciera su cargo o que fuera absolutamente tonta. “Sería un traje estupendo – pensó el emperador-. Poniéndomelo podría averiguar qué hombres de mi reino no merecen los cargos que ocupan. Podría distinguir a tontos y listos. Tienen que tejer inmediatamente esa tela para mí!”. Y entregó muchísimo dinero a los dos embaucadores para que comenzaran el trabajo.

Así que instalaron un telar y fingieron que trabajaban, aunque en el telar no había nada. Al poco pidieron la seda más fina y el oro más precioso. Se lo metieron en las bolsas y trabajaron en el telar vacío hasta bien entrada la noche. “Me gustaría saber cuánto han progresado con la tela”, pensó el emperador, pero le dio un vuelco el corazón pensando que si era tonto o no estaba a la altura de su cargo no la vería. En realidad, creía no tener nada que temer, pero prefirió enviar a alguien a ver cómo iban las cosas.

Toda la gente de la ciudad conocía la extraordinaria propiedad de la tela, y todos estaban ansiosos por ver lo inútil o lo tonto que era su vecino. “Enviaré al telar a mi anciano y noble ministro – pensó el emperador -. Él podrá ver mejor que nadie cómo es la tela, porque es inteligente y no hay nadie que esté a la altura de su cargo tanto como él”. Así que allá fue el anciano y bondadoso ministro a la sala donde estaban trabajando en el telar vacío. “Válgame Dios- pensó el anciano ministro abriendo los ojos como platos-. ¡Pero si no veo nada!”. Pero no lo dijo.

Los embaucadores le pidieron que hiciera el favor de acercarse más y le preguntaron si no era un dibujo precioso y unos colores hermosísimos. Y señalaban el telar vacío, y el pobre del viejo ministro siguió abriendo los ojos como platos sin poder ver nada, pues nada había. “¡Dios mío! – pensó -. ¿Seré tonto? Nunca se me había ocurrido y nadie debe saberlo. ¿Será que no estoy a la altura de mi cargo? No, no puedo decirle a nadie que no he visto la tela”.

- Bueno, decid algo – dijo uno de los tejedores.
- ¡Oh, es preciosa! ¡Maravillosa! – dijo el anciano ministro mirando a través de las gafas-. ¡Qué dibujo, qué colores! ¡Sí, le diré al emperador que me agrada muchísimo!
- Nos alegramos – dijeron los dos tejedores. Y nombraron los colores y explicaron el extraordinario dibujo. El anciano ministro prestó mucha atención para poder decir lo mismo cuando fuera a ver al emperador, y así lo hizo.

Los embaucadores pidieron más dinero, más seda y más oro, diciendo que lo necesitaban para la tela. Se lo guardaron todo en la bolsa, al telar no llegó ni una hebra, y continuaron, como hasta entonces, tejiendo en el telar vacío.

El emperador envió a otro buen funcionario a ver cómo iba el tejido y a preguntar si la tela estaría lista pronto. Pasó igual que con el ministro, miró y miró, pero, como no había nada más que el telar vacío, no pudo ver nada.

- ¿No es una tela preciosa? – dijeron los dos embaucadores señalando y explicando el precioso dibujo inexistente.

“Tonto no soy – pensó el buen hombre-. Debe de ser entonces que no estoy a la altura de mi cargo. ¡Qué raro! Pero no puedo dejar que nadie se dé cuenta”. Así que elogió la tela que no veía y les expresó su alegría por los magníficos colores y el precioso dibujo.

- ¡Es maravillosa! – le dijo al emperador.

Toda la gente de la ciudad hablaba de aquella preciosa tela. Entonces el emperador quiso ver por sí mismo la tela mientras aún estaba en el telar. Con un gran cortejo de hombres elegidos, entre ellos los dos buenos funcionarios que ya habían estado allí, fue a ver a los dos astutos embaucadores, que estaban tejiendo a más no poder, aunque sin hebra ni hilo.

- ¿Verdad que es *magnifique*? – dijeron los dos buenos funcionarios-. Vea Vuestra Majestad qué dibujo, qué colores. Y, señalaron el telar vacío, porque creían que los demás sí podían ver la tela.

“¡Anda! – pensó el emperador-. ¡No veo nada! ¡Pero qué extraño! ¿Seré tonto? ¿No estaré a la altura de un emperador? ¡Es lo más terrible que podía pasarme!”.

- ¡Oh, qué bonito! – dijo el emperador-. ¡Tenéis mi más sincero aplauso!

Y se inclinó satisfecho para observar el telar vacío; no quería reconocer que no veía nada. Todo el séquito que lo acompañaba miró y remiró y, aunque no pudieron ver más que los otros, le dijeron al emperador:

- Es muy bonita – y le aconsejaron que estrenara un traje ancho con aquella tela nueva y maravillosa en el gran desfile que iba a celebrarse pronto-. ¡Es *magnifique*, estupenda, excelente! – se decían unos a otros, y todos estaban de lo más contentos.

El emperador regaló a cada uno de los embaucadores una cruz de caballero para que se la colgaran del ojal, y el título de barón Tejedor.

La noche de la víspera del desfile, los tejedores se pasaron levantados y con dieciséis luces encendidas. La gente estaba convencida de que estaban de lo más atareados terminando el traje nuevo del emperador. Ellos fingían coger la tela del telar, la cortaban en el aire con grandes cuchillas, y la cosían con agujas sin hilo y al terminar dijeron:

- ¡El traje está listo!

El emperador fue allá en persona acompañado de sus principales caballeros; los embaucadores levantaron los brazos como si estuvieran sosteniendo algo, y dijeron:

- Aquí están las calzas, aquí está la casaca, aquí está el manto – y así sucesivamente-. Es tan sutil como una telaraña. Parece que no se lleva nada en el cuerpo, pero esa es precisamente virtud.
- ¡Sí! – dijeron todos, los caballeros, aunque no veían nada, pues nada había.
- Tenga Vuestra Majestad Imperial la amabilidad de quitarse la ropa – dijeron los embaucadores – y le pondremos el traje nuevo delante del espejo grande.

El emperador se quitó toda la ropa, y los embaucadores hicieron como si le fueran poniendo las prendas nuevas que habían cosido: lo cogían por la cintura y hacían como si ataran algo, que eran los faldones, y el emperador daba vueltas y vueltas delante del espejo.

- ¡Dios mío, qué bien le sienta! ¡Qué espléndida caída! – decían todos-. ¡Qué dibujo! ¡Qué colores! ¡Es un traje magnífico!
- Ahí fuera está dispuesto ya el palio con que acompañarán a Vuestra Majestad en el desfile – dijo el maestro de ceremonias.
- Ya estoy listo – dijo el emperador-. ¿Verdad que me sienta estupendamente?

Y volvió a darse la vuelta delante del espejo, porque tenía que fingir que contemplaba su elegancia. Los chambelanes que llevaban los dos faldones tantearon con las manos en el suelo para coger la cola. La sostuvieron en el aire sin atreverse a reconocer que no veían nada. Y así marchó el emperador en el desfile bajo el sagrado palio, y la gente que llenaba las calles y las ventanas decía:

- ¡Dios mío, qué magnífico es el traje del emperador! ¡Qué preciosos faldones tiene la levita! ¡Qué bien le sienta!

Nadie quería reconocer que no veía nada, porque al hacerlo mostrarían que no estaban a la altura de sus cargos o que eran muy tontos. Ninguno de los trajes del emperador había tenido tanto éxito.

- ¡Pero si no lleva nada encima! – dijo un niño pequeño.
- ¡Dios mío, escuchad a este inocente! – dijo el padre, y unos les susurraron a otros lo que había dicho el niño.
- ¡No lleva nada encima, es un niño pequeño el que ha dicho que no lleva nada encima!
- ¡No lleva nada encima! – gritó por fin la gente.

- ¡No!
- ¡Nada!
- ¡No, no lleva nada!
- ¡No, nada!
- ¡Nada de nada!

Y el emperador se dio un buen susto, pues estaba convencido de que tenía razón, pero pensó: “Tengo que terminar el desfile”. Y continuó aún más orgulloso, con los chambelanes llevando unos faldones inexistentes.

Anexo 3. Registración de *Cuentos de Andersen*





«La abuela»	Compás	20	47	51
	MI¹⁰⁰	 101	 102	
	MIII	 103		

Tabla 20. Registración de «La abuela».









«El ángel»	Compás	2	4	38	55	76	105	122
	MI			 104		 105		
	MIII				 106			

Tabla 21. Registración de «El ángel».





















«La pequeña cerillera»	Compás	1	30	61	71	89
	MI	 107				
	MIII					

Tabla 22. Registración de «La pequeña cerillera».

«El traje nuevo del emperador»	Compás	36	42	64	75	85	109	130	157	172	206
	MI				 108				 109		
	MIII	 110									















237	280	290	299	315	367	411	497	544	554	611	620	638
		 111										
												

Tabla 23. Registración de «El traje nuevo del emperador».

¹⁰⁰ Los registros del MI se presentan con forma circular, mientras que los del MIII, triangular.

¹⁰¹ Nomenclatura: 8'.

¹⁰² Íbidem: 8'8'.

¹⁰³ Íbid.: 16'.

¹⁰⁴ Íbid.: 16'8'.

¹⁰⁵ Íbid.: 16'4'.

¹⁰⁶ Íbid.: 16'8'.

¹⁰⁷ Íbid.: 16'.

¹⁰⁸ Íbid.: 4'.

¹⁰⁹ Íbid.: 8'4'.

¹¹⁰ Íbid.: 16'8'4'.

¹¹¹ Íbid.: 16'8'8'4'.