

Expresión teatral y retórica literario-musical en *El Público* de Sotelo (con pervivencia escénica de Lorca)

Theatrical expression and literary-musical rhetoric in *El Público* de Sotelo (with scenic survival of Lorca)

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO

Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana.

Facultad de Filología. Universidad de Sevilla.

C/Palos de la Frontera, s/n, Sevilla, 41004.

fescobar@us.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5400-2712>

Recibido: 30/09/2022. Aceptado: 14/09/2022.

Cómo citar: Escobar Borrego, Francisco Javier, “Expresión teatral y retórica literario-musical en *El Público* de Sotelo (con pervivencia escénica de Lorca)”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 20 (2022): 167-213.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.20.2022.167-213>

Resumen: El presente artículo ofrece un análisis circunscrito a la identificación de las fuentes literarias y musicales de la ópera *El público*, estrenada en el Teatro Real de Madrid en el 2015, del compositor Mauricio Sotelo, con libreto de Andrés Ibáñez a partir de la obra teatral homónima de Federico García Lorca. Se presta especial atención al estudio tanto de la retórica literario-musical como de los aspectos escénico-teatrales.

Palabras clave: Federico García Lorca, *El público*, Mauricio Sotelo, retórica literario-musical, expresión teatral.

Abstract: This article offers an analysis circumscribed to the identification of the literary and musical sources of the opera *El Público*, premiered at the Royal Theater of Madrid in 2015, by the composer Mauricio Sotelo, with a libretto by Andrés Ibáñez based on the play of the same name by Federico García Lorca. Special attention is paid to the study of both literary-musical rhetoric and scenic-theatrical aspects.

Keywords: Federico García Lorca, *El público*, Mauricio Sotelo, Literary-musical Rhetoric, Theatrical Expression.

Sumario: A modo de obertura. Modelos de inspiración lorquiana para una ópera de sabor flamenco: “La guitarra” de *Poema del Cante Jondo* y *Como llora el agua ... para guitarra*. “Teatro al aire libre” vs. “teatro bajo la arena”: tradición oral y arte de la memoria (con ecos de Caracol). Hibridaciones e identidades múltiples: *Romeo y Julieta* y *Yerma* al trasluz de Morente en *El Público* (con otras resonancias caracolas). A vueltas con la hibridación Lorca-Shakespeare a propósito de *Sueño de una noche de verano* (con matices de expresión morentiana). Coda final: conclusiones.

Summary: As an opening. Lorca-inspired models for an opera with a flamenco flavor: “La guitarra” from *Poema del Cante Jondo* and *Como llora el agua... para guitarra*. “Open air theater” vs. “theater under the sand”: oral tradition and art of memory (with echoes of Caracol). Hybridizations and multiple identities: *Romeo and Juliet* and *Yerma* against the light of Morente in *El público* (with other snail resonances). A return to the Lorca-Shakespeare hybridization regarding *A Midsummer Night’s Dream* (with nuances of Morentian expression). Final coda: conclusions.

A MODO DE OBERTURA

El Público. Ópera bajo la arena, en cinco cuadros y un prólogo del compositor madrileño Mauricio Sotelo (Madrid, 1961-) se estrenó, con libreto de Andrés Ibáñez a partir del manuscrito *El Público* de Federico García Lorca redactado en Cuba en 1930, en el Teatro Real de Madrid el 24 de febrero de 2015¹. Su representación performativa, que contó con la dirección musical de Pablo Heras-Casado y la dirección de escena a cargo de Robert Castro, se ha venido concibiendo, a efectos de caracterización o naturaleza genérica y por su lectura transgresora respecto al flamenco canónico-ortodoxo, como una propuesta “alterflamenca” (Ordóñez Eslava, 2020: 68-69)².

¹ Citaré la partitura de la obra por la edición preparada y legitimada por el compositor: Sotelo (2019). En cuanto a su imaginario estético entre música y literatura: Pérez Castillo (1999-2001), Gan Quesada (2008: 308-347) y Ordóñez Eslava (2011a). Entre la amplia bibliografía circunscrita a *El público* de Lorca, con edición al cuidado de Javier Huerta (2017), puede leerse: López Rodríguez (2012), Acuyo Donaire (2012), Huéllamo Kosma (2016), Mendoza Zazueta (2020) y Ferrando-Mateu (2020a). Por último, el presente artículo se contextualiza en la línea de estudio Música y poesía del Grupo de investigación *Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y selecciones* (HUM-233), dirigido por M.^a Belén Molina Huete, así como en el Proyecto de investigación “¡Anda Lucía!”. *Estudio e interpretación de música flamenca compuesta fuera y dentro de España*, Universidad Veracruzana, SIREI DGI 28092202215, bajo la coordinación de Jesús Herrera.

² Para aspectos complementarios: Martín Bermúdez (2015), Espín Martín (2015), Carreira (2016) y Ordóñez Eslava (2019a). Agradezco a los músicos flamencos que participan en *El Público* sus indicaciones, documentación y testimonios, especialmente a Juan Manuel Cañizares y Agustín Diassera. No menor deuda tengo con Sotelo y Arcángel por haber compartido conmigo la mesa de debate “Flamenco, transmisión oral y arte de la memoria”, en *Las fronteras del Flamenco. Creatividad y nuevos imaginarios*, Cursos de verano 2021, Sede Olavide en Carmona (1 de julio de 2021), en la que se abordó analíticamente la ópera que me ocupa.

Ya en el Acto 1, en concreto, en el cuadro 1º (“*El biombo*”), escena 1ª (“*Los caballos*”), se percibe, más allá de la estética de lo jondo, la función simbólico-musical de los Caballos blancos, como personajes actantes que van a representar y ser portadores de la expresión flamenca, sea en el cante, así el Caballo primero (Arcángel) y el Caballo segundo (Jesús Méndez), o en el baile, según deja ver el Caballo tercero, es decir, Rubén Olmo (Sotelo, 2019: 15)³. Estos agentes actorales, ya no artistas en un marco escénico flamenco esperables en un tablao, por ejemplo, resultan reconocibles, a nivel sígnico-teatral, por exhibir, en calidad de atributo, unos zapatos a modo de pezuñas en tanto que brindan destacados contextos sonoro-performativos intradieгéticos, habida cuenta de que dan carta de naturaleza narrativa y de significado literario-musical a la trama dramática planteada. Lo ha puesto de relieve el compositor de la ópera en “Un mar de sueño”, título que comprende una alusión intertextual al Aria de Julieta, con guiño de paso a la tragedia *Romeo y Julieta* de Shakespeare, en *El Público* (“Un mar de sueño / un mar de tierra blanca / y los arcos vacíos por el cielo”):

El complejo entramado simbólico del texto llega también al espectador a través de diferentes estratos bien diferenciados; así la figura de los tres caballos, que aquí representan el deseo erótico, las fuerzas de la naturaleza y la pulsión sexual, están [*sic*] representados por dos cantaores –Arcángel y Jesús Méndez– y un bailar –Rubén Olmo–. Las líneas que cantan los caballos han sido creadas por mi mano, siguiendo el perfil melódico de cantes antiguos como la seguiriya o la soleá, o bien de vibrantes texturas rítmicas para el baile (Sotelo, 2014-2015: 13).

Pero no son solo los Caballos blancos, como personajes integrados en el escenario, los únicos componentes vinculados al flamenco. A estos, que actúan con mensajes sonoro-performativos intradieгéticos en el eje vertebrador del tejido dramático, hay que añadir la aportación de la guitarra concertística de Juan Manuel Cañizares y la percusión flamenca de Agustín Diassera como referentes extradieгéticos, dado que no participan en la trama de la obra, aunque sí aportan, al igual que la orquesta, su banda sonora.

³ Sobre el proceso de composición vocal de Sotelo con énfasis en la oralidad: Pérez Frutos (2007-2008).

CUADRO PRIMERO – El Biombo

Esc. 1ª – Los Caballos
(Cuarto del Director. El Director sentado. Decorado azul)
(“Luc. Azul” – guitarra en escena)

$\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$

Cim [Tutti]

92 93 94 95 96 97

Fig. 1. Guitarrista solista en escena en el inicio de *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 15).

(silencio y quietud absolutos en escena)

$\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$

(entra el Criado) *cim.* rit.

Pac. Cim. [Tutti]

Fig. 2. Ritmo sordo por bulería en la guitarra, con acompañamiento de la percusión flamenca, en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 15).

A la vista del pórtico preliminar presentado, comenzaré el análisis con dos fuentes de sabor lorquiano a propósito de Cañizares, “La guitarra” de *Poema del Cante Jondo* y *Como llora el agua ... para guitarra*, que integra Sotelo en *El Público* como un juego de espejos. De esta manera, el universo del poeta granadino brilla en el hipertexto resultante de tan compleja ópera. A continuación, atendiendo a la dualidad “teatro al aire libre” vs. “teatro bajo la arena”, identificaré en *El Público* estilemas de modalidades señeras del flamenco como la seguiriya, con ecos de Manolo

Caracol, las bulerías y los tangos, adquiriendo protagonismo los Caballos primero y segundo, responsables del aire jondo en el plano vocal⁴.

En el siguiente apartado, en aras de estudiar las hibridaciones estéticas, pondré de relieve la presencia de clásicos populares en calidad de paradigmas como *Romeo y Julieta* y *Yerma*, con guiños a la musicalización del cantaor Enrique Morente, y también de la canción infantil, contrahecha a nivel literario-musical, dedicada al caracol que saca los cuernos al sol. Con el objeto de concluir el estudio de retórica literario-musical ceñido a la expresión de identidades múltiples de *El Público*, ampliaré esta cuestión poniendo el foco, por último, en la pervivencia de otra destacada obra de Shakespeare en la reescritura lorquiana de Sotelo, *Sueño de una noche de verano*, con matices de expresión morentiana. Al tiempo, me propongo profundizar en las resonancias de la bulería, la trilla y la saeta en la representación escénico-teatral de Sotelo.

Pasemos, en fin, a adentrarnos en la primera cuestión apuntada, esto es, la recepción de dos fuentes entre la interpretación guitarrística y los matices líricos del verso, “La guitarra” de *Poema del Cante Jondo* y *Como llora el agua ... para guitarra*, que tienen su germen y raíz en el imaginario lorquiano.

MODELOS DE INSPIRACIÓN LORQUIANA PARA UNA ÓPERA DE SABOR FLAMENCO: “LA GUITARRA” DE *POEMA DEL CANTE JONDO* Y *COMO LLORA EL AGUA ... PARA GUITARRA*

El *introito* de *El Público*, en una suerte de *colonna sonora* extradiagética, lo constituye un motivo guitarrístico inicial por bulerías en *ostinato* del solista Cañizares, sustentado en arpegios apoyados, con rasgueados en imaginativos acordes y “ritmo sordo por bulerías”, según se indica en la partitura, sobre el sostén de la percusión de Agustín Diassera. Ambos artistas, sin caracterización ni función escénica como agentes actantes, se ubican en los extremos derecho e izquierdo en los márgenes del escenario. Flaquean, en este sentido, la orquesta, lo que potencia, más si cabe, el significado extradiagético de sus discursos musicales, aunque

⁴ Empleo la categoría conceptual “estilema” como rasgo concreto de estilo identificable en modalidades genéricas puesto que Sotelo no se decanta por la evocación de cantes completos, como sí sucede en manifestaciones teatrales del aliento de las obras de Salvador Távora.

entren en diálogo, con frecuencia, con la música intradiegetica de los personajes, sobre todo los de abolengo flamenco, los Caballos primero, segundo y tercero, al hilo del eje axial dramático planteado.

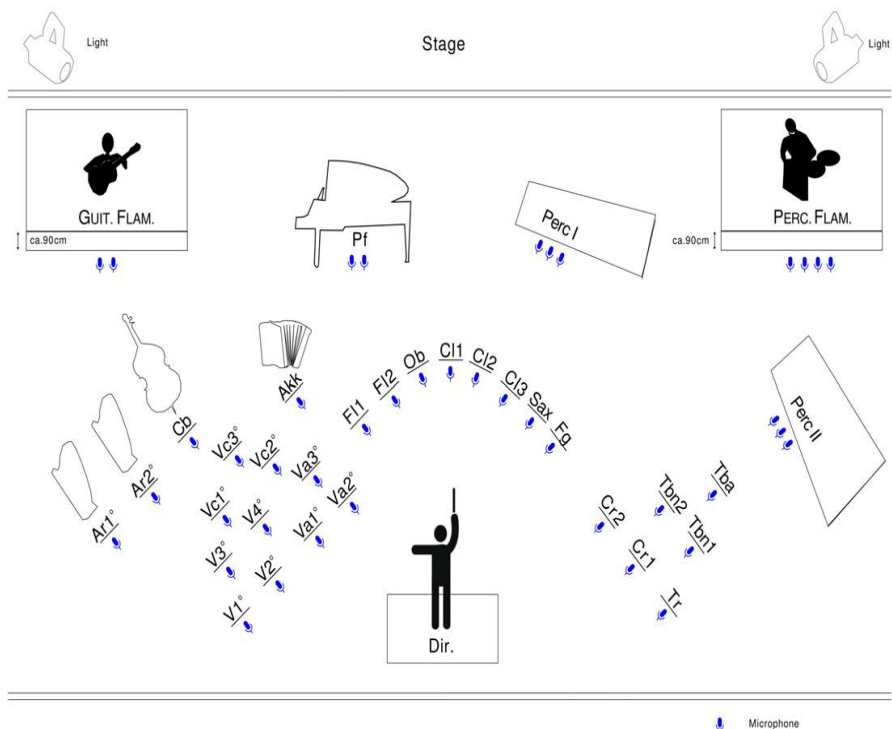


Fig. 3. Ubicación de la guitarra solista y la percusión flamenco junto al espacio escénico orquestal de *El Público* (Sotelo, 2019: preliminares, s. p.).

El núcleo temático expositivo bajo la responsabilidad artística de Cañizares concluye de manera resolutiva con técnicas intrínsecas de la guitarra jonda como la alzapúa, el picado o el trémolo de cuño flamenco, es decir, conforme a la ejecución en la mano derecha de pulgar, índice, anular, medio e índice, tras el cierre del compás de bulería. Dicho *leitmotiv*, con el que se abre y culmina la obra a modo de estructura circular y en un tejido remozado de variaciones, remite a la composición de Sotelo *Como llora el agua ... para guitarra* (2008), escrita para el concertista catalán, como demuestra ya la dedicatoria (“A Juan Manuel Cañizares, con profunda amistad”), desde la siguiente *scordatura*: 6ª cuerda (Mi) = Do, 5ª

(La) = Sol, 4ª (Re) = Re, 3ª (Sol) = Sol #, 2ª (Si) = Si, 1ª (Mi) = Re #⁵. Se trata de un detalle musical, en un juego de espejos, tendente a la recursividad y a la autocita, habituales en el pensamiento musical de Sotelo.

Como llora el agua...

para guitarra (2008)

Mauricio Sotelo

(* 1961)

Fig. 4. *Como llora el agua ... para guitarra* (Sotelo, 2008: 1), fuente del arranque guitarrístico de *El Público*.

El título de la pieza, en efecto, remite a una conocida composición de Lorca, en concreto, “La guitarra” del “Poema de la siguiuya gitana”, de *Poema del Cante Jondo*, de suerte que una ópera de aliento lorquiano como *El Público* evidencia, como una referencia de intertextualidad poético-

⁵ Me sirvo de la partitura preparada por Sotelo (2008) y ofrendada a Cañizares: *Como llora el agua ... para guitarra*; véase también del compositor madrileño en lo que hace a claves de intertextualidad y reescritura: *Como llora el viento ... per chitarra ed orchestra* (2007). Sobre este particular, me ha indicado Sotelo que la génesis de tales piezas obedece a su interés personal por este instrumento desde los primeros compases de su granada formación musical.

musical, un guiño en *mise en abyme* a unos versos significativos en el universo literario del autor granadino:

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil
callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
Es imposible
callarla,
Llora por cosas
lejanas (García Lorca, 1991: 146).

De modo similar a los compases de obertura de *El Público*, en su parte conclusiva, el *ostinato* de Cañizares por bulerías, reconocible en la pieza de Sotelo *Como llora el agua ... para guitarra*, cuenta con el sólido apoyo de la percusión de Diassera remitiendo al inicio de la ópera. Desde este prisma creativo, con visibles implicaciones literario-musicales en lo referente a la *dispositio* de la obra, alcanza su punto álgido, en suma, en las escalas o picaos de manifiesta expresión flamenca, acompañados de rasgueos percutivos, trémolos o microescalas con *pizzicato*. De hecho, da paso al conjunto integral de la orquesta como preparación del broche de la ópera, con énfasis en el timbre y textura del violín con expresión quejumbrosa, al igual que había procedido la guitarra en una prefiguración o anuncio del final de *El Público*.

“TEATRO AL AIRE LIBRE” VS. “TEATRO BAJO LA ARENA”: TRADICIÓN ORAL Y ARTE DE LA MEMORIA (CON ECOS DE CARACOL)

Las fuentes anteriormente analizadas, de inspiración lorquiana y con la estética jonda como arte de la memoria entre música y poesía, servirán, en el entramado dramático de *El Público*, para anunciar de manera

paulatina el puente modulador, a nivel de hibridación genérica e identidades múltiples, desde la bulería a la seguiriya como géneros de la tradición oral y de manifiesta autenticidad flamenca (Sotelo, 2019: 17, 21-22 y 31)⁶. Tal apropiación creativa va a tener su representación retórico-musical en el plano vocal de los cantaores Arcángel (Caballo primero) y Jesús Méndez (Caballo segundo), a veces a dúo y desde la técnica de voces en canon en un contexto sonoro intradieгético. Se plantea, al tiempo, al calor de imágenes oníricas de cuño surrealista y como telón de fondo, el conflicto dramático entre el “teatro al aire libre” vs. “teatro bajo la arena”⁷. A este respecto, se alza una clara denuncia ante la falta de autenticidad humana y de ética profesional del protagonista, Enrique, quien se ha venido sirviendo de una máscara con el objeto de ocultar no solo su homosexualidad, en un problemático *ménage à trois* con Gonzalo y Elena, sino también el deseo de propugnar un teatro de verdad⁸.

17

(los Caballos tocan sus trompetas : cantan entrada 'seguiriya')



Fig. 5. Fragmento de la entrada de seguiriya en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 17).

⁶ Para los planteamientos metodológicos, epistemológicos y gnoseológicos centrados en la autenticidad, las identidades múltiples y la topicalización como recurso retórico entre música y literatura, me sirvo de los siguientes estudios: López Cano (2005, 2017: 75-160, 2020: 43-88, 211-268), Bethencourt Llobet (2011: 1-44; las páginas 68-98 están dedicadas a Cañizares), Remotti, Caimotto y Bohlman (2012), Ordóñez Eslava (2019b) y Sans (2020).

⁷ En lo que concierne a la expresión estética surrealista en el modelo lorquiano: Llorens (1988), Pujante Sánchez (2009) y Ferrando-Mateu (2020). Para su concepción teórica y metateatral a efectos de caracterización y naturaleza genérica: Gómez Torres (1992, 1996), Stamirowska (1999) y López Cabrales (2019).

⁸ Sobre dicho tratamiento temático en la fuente lorquiana como crítica social: Mira Nouselles (2001). Respecto al simbolismo relativo a máscaras y biombos en aras de la búsqueda identitaria: Dobos (2006).

Fig. 6. Quejíos y ayeos por seguriya en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 20).

Fig. 7. Cante a dúo por seguriya de los Caballos primero y segundo en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 21).

Fig. 8. Continuación de la expresión vocal por seguriya de los Caballos primero y segundo en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 22).

Tras la indicación específica “(*Salen los caballos*)”, se llega al cierre de la escena 1ª (“*Los caballos*”) del cuadro 1º (“*El biombo*”) en una representación simbólica de los deseos, instintos y pasiones del ser humano, sin que la expresión flamenca caiga en una mera topicalización huera y vacía, sino atesorando un contenido y función literario-musical en la trama dramática (Acto 1; Sotelo, 2019: 31 y 33). Lo ha subrayado Sotelo en una entrevista concedida a Silvia Galán:

Uno de los elementos simbólicos más importantes en *El Público* es el juego de pulsiones o de energías de contenido sexual. Esta fuerza de lo

erótico, este ímpetu sexual inherente a la naturaleza humana está representado por los personajes de los caballos, que en la ópera estarán interpretados por el extraordinario cantautor Arcángel, quien ha colaborado conmigo desde hace más de 15 años, y un fabuloso cantautor emergente de Jerez, Jesús Méndez, así como el bailarín Rubén Olmo. Estas voces de raíz arcaica renacen en la obra. Tomamos el imaginario de lo más antiguo, de lo más telúrico, de las raíces del cante jondo y recreamos un universo sonoro nuevo y distinto, pero impregnado de los metales y mimbres arcaicos del flamenco (Sotelo, 2014-2015: 5).

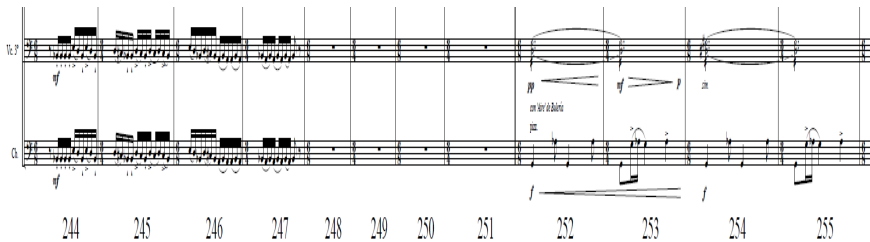


Fig. 9. Aires rítmicos de bulerías, una vez que salen los Caballos, en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 31).

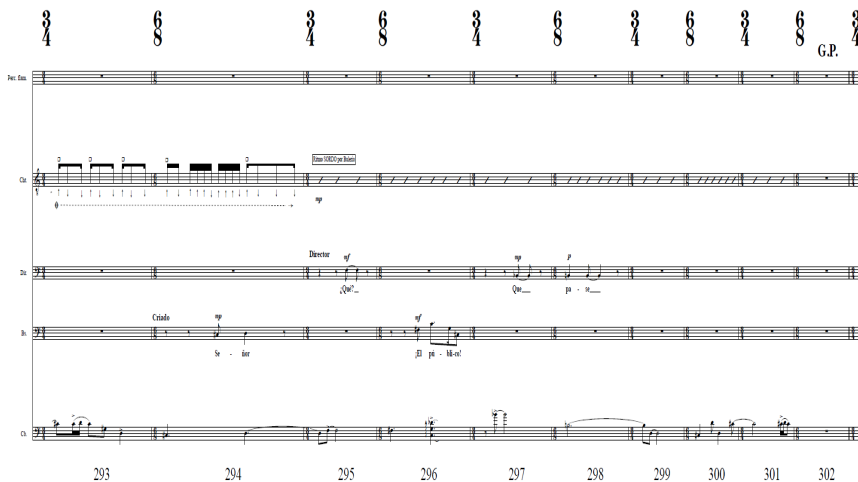


Fig. 10. Reiteración del ritmo sordo por bulerías en la guitarra en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 31).

Y es que, si en la página 34 de la partitura comienza la escena 2ª (“*El teatro bajo la arena*”), con la indicación “(*entran tres Hombres*)”, del cuadro 1º (“*El biombo*”), y en la 45 la escena 3ª (“*El biombo*”) del mismo

cuadro, con ausencia prácticamente de la estética flamenca, en cambio, se reconoce en la 48 un “patrón bulería” que va a continuar en calidad de arquetipo rítmico constante hasta el punto de prolongarse en la 51 e incluso reapareciendo en las páginas 70-71.

Fig. 11. Integración del patrón bulerías en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 48).

Fig. 12. Reiteración del patrón bulerías en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 51).

Fig. 13. Prolongación del patrón bulerías en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 70-71).

Con todo, salvo los apuntes traídos a colación al calor de la bulería, apenas se distingue la estética jonda en estos momentos dramáticos de *El Público*. Sin embargo, como un elemento sutil, retornan los Caballos blancos a dúo al entonar, con manifiesta expresión flamenca, “misericordia” en un detalle narrativo intradiegético, si bien no atienden a un estilo o forma genérica definida. Explicado con otras palabras, los cantaores ya no interpretan, como auténticos artistas flamencos, palos completos, sino conforme a la labor actoral exigible en el marco escénico-teatral (Acto 1; Sotelo, 2019: 67). Incluso vuelven a la escena los caballos en virtud de una glosolalia forjada en silabeos y ayeos, remozados de un palmario aire jondo (“Ti-ri-ti-ri-ti-tri, A-a- A-ya-ya-y”), que evocan el profundo y trascendente imaginario sonoro de la seguriya sin que constituya una mera topicalización al uso (Acto 1; Sotelo, 2019: 74-75).



Fig. 14. Expresión vocal de la misericordia por parte de los Caballos primero y segundo en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 67).



Fig. 15. Expresión vocal de glosolalia y ayeos por parte del Caballo primero en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 74).



Fig. 16. Prolongación y desarrollo de glosolalia y ayeos por parte del Caballo segundo en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 75).

Seguidamente se escucha el acentuado timbre guitarrístico de Cañizares reforzando, aunque al margen de la historia dramática con un sentido extradiegético, el aire de seguriya perceptible en una cuidada e intencionada progresión armónico-melódica con remate. Sobre este particular, se distingue un contexto musical intradiegético en el que sobresale una seguriya “lenta” y “fuerte”, como señas de autenticidad expresiva, por parte del Caballo segundo encarnado por Jesús Méndez, si bien sin letra explícita en la partitura (Acto 1; Sotelo, 2019: 78-79). Como contrapunto, en la puesta en escena o acto performativo, los versos elegidos son “Ay, qué desgracia es la mía / y hasta el andar”, con supresión de la segunda parte (“que los pasitos que p’alante yo doy / se me van atrás”). Esta copla, precisamente, trae a la memoria destacados archivos fonográficos grabados por artistas, muy importantes para el jerezano Méndez y otros eximios referentes de su familia como la gran Paquera de Jerez, del fuste estético de Manolo Caracol, acompañado del montoyista Manolo de Badajoz, en 1930⁹.

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Guitarra Solo'. It consists of two staves. The top staff contains a series of rests, while the bottom staff contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Below the staves, a sequence of nine chords is indicated: 3/4, 6/8, 3/4, 6/8, 3/4, 6/8, 3/4, 6/8, and 3/4.

Fig. 17. Seguriya lenta (fuerte) del Caballo segundo en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 78).

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Guitarra Solo'. It consists of two staves. The top staff contains a series of rests, while the bottom staff contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Below the staves, a sequence of nine chords is indicated: 3/4, 6/8, 3/4, 6/8, 3/4 (with a circled '99'), 6/8, 3/4, 6/8, and 3/4.

⁹ Si bien también sería interpretada, andado el tiempo, por las gaditanas Tía Anica la Piriñaca, de Jerez, o Cristobalina Suárez, de Sanlúcar de Barrameda, por lo general, en las modalidades del Marrurro y El Loco Mateo.

Fig. 18. Continuación de la *seguiriya* lenta (fuerte) en la interpretación del Caballo segundo en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 79).

A continuación, cobra pleno protagonismo el papel del Caballo primero interpretado por Arcángel, también sin texto en la partitura para ser cantado sobre el fraseo armónico-melódico propuesto por Sotelo¹⁰. Después, a partir de la intervención del Caballo segundo (Jesús Méndez), se detecta la superposición de la voz del artista onubense a modo de remate, al calor de un tempo vivo, ágil y dinámico, como si de una *performance* al servicio del baile se tratase, aunque aquí no aparezca todavía la danza (Acto 1; Sotelo, 2019: 80). Como ha esgrimido Sotelo en la entrevista concedida a Silvia Galán, asistimos a una meditada labor compositiva de taracea poliédrica en la que el conocimiento granado del flamenco de raíz y auténtico forjado en la tradición oral como arte de la memoria dialoga, al unísono, con su imaginario artístico de raigambre lorquiana y hasta morentiana, según veremos:

Para la incorporación del lenguaje y códigos del flamenco en la partitura me he sumergido en ese mundo en el que trabajo desde hace muchos años y lo he reinterpretado al servicio de la estructura armónica y del armazón conceptual de la obra. Los cantaores han tenido que aprender de memoria las líneas melódicas escritas con precisión en la partitura, con todos los detalles de acentuación rítmica, antes de devolvernos el cante ya impregnado de su duende (Sotelo, 2014-2015: 6).

Fig. 19. Interpretación del fraseo armónico-melódico de Sotelo por el Caballo primero en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 80).

¹⁰ Me ha comunicado Arcángel, en este sentido, que, a partir de las indicaciones específicas y rigurosas de Sotelo al trasluz de la partitura, los cantaores contaban con cierto margen de maniobrabilidad interpretativa con el objeto de expresar, durante la *actio* performativa, matices *ad libitum*.

Por otra parte, la *seguriya*, en particular, género esencial y auténtico más allá de tópicos como representación del primitivo canto andaluz para Federico García Lorca y Manuel de Falla, adquiere su amplificación genérica, en hermandad con la ejecución cantaora de los Caballos primero y segundo, gracias a la guitarra concertística de Cañizares¹¹. Sobresale, especialmente, el recurso de la progresión de acordes con disonancia cercana *a piacere* que llega a incorporar armónicos de cierre; o lo que es lo mismo, una estrategia retórico-musical en la que, como banda sonora extradiegética, se escenifican a nivel sonoro los movimientos performativos de los Caballos. Por lo demás, la guitarra, aunque desde su habitual función espacial extradiegética, acaba acompañando “*il canto*” (Acto 1; Sotelo, 2019: 80).

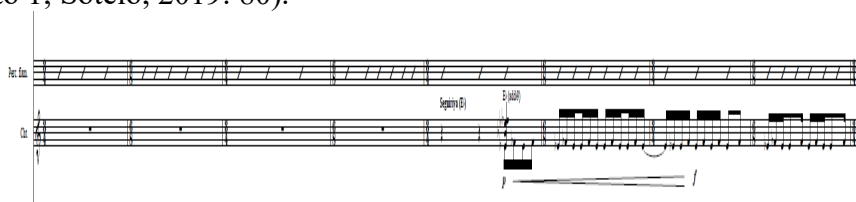


Fig. 20. Interpretación guitarrística de la *seguriya* en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 79).



Fig. 21. La Guitarra acompaña “*il canto*” en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 80).

Concluye la escena 3^a (“*El biombo*”) del homónimo cuadro 1^o sin más presencia flamenca que la anteriormente señalada (Acto 1; Sotelo, 2019: 81). Sucede, igualmente, con el cuadro 2^o (“*La ruina*”), que arranca con la escena 1^a (“*El látigo*”, Acto 1; Sotelo, 2019: 83). En cambio, se imbrican sutiles motivos rítmicos de tangos gracias a la percusión flamenca de Diassera con una marcada función extradiegética (Sotelo, 2019: 86). Estamos, en consecuencia, ante una atractiva modalidad genérica o estilo

¹¹ Para quien Sotelo ha venido componiendo ya con anterioridad *ex profeso* a propósito del poeta granadino, como he señalado, en un juego de espejos sustentado sobre identidades múltiples entre la música y la literatura de cuño lorquiano, al margen de topalizaciones; véase: *El Público*, Acto 1; Sotelo, 2019: 79.

elegido por Sotelo con proyección orquestal jalonada sobre todo en un fraseo armónico-melódico de cuerda, con énfasis en los violines y un sucinto solo de piano, revestido de un notorio aire flamenco en la expresión musical. En contraste, cuando la guitarra solista de Cañizares entra de nuevo en juego desde su función extradiegética, ya no se decanta por continuar miméticamente el ritmo de tangos, sino que aboga, en un punto de inflexión, por un período armónico-melódico *ad libitum*, aunque a continuación Sotelo recupere el recurso tímbrico-textural de las cuerdas en el plano compositivo-interpretativo. En cualquier caso, la base arquetipo cardinal de los tangos, que entronca con las señas de autenticidad estética esperables a nivel de tradición rítmico-oral y canon jondo, viene dada, en fin, por la percusión flamenca.

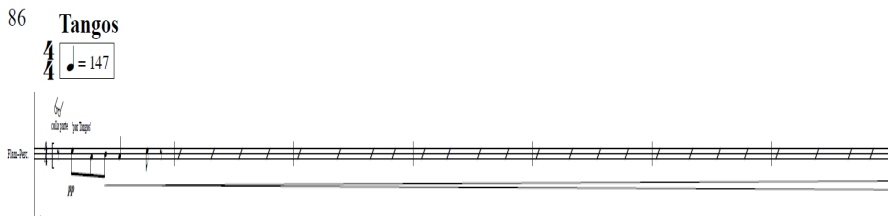


Fig. 22. Tangos interpretados por la percusión flamenca en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 86).

Avanzando en el elaborado tejido dramático de *El Público*, Sotelo opta, una vez más, por el compás de tangos en cuanto a naturaleza genérica, pero en virtud de matices tendentes al “*rubato, come recitativo*” (Acto 1; Sotelo, 2019: 89). Sin embargo, en esta paulatina transición moduladora en lo que atañe a la expresión musical, la percusión flamenca permanece en silencio, tras el protagonismo adquirido para volver a cobrar relevancia artística también por tangos, con la indicación metronómica de la figura musical negra a 147, desde su perspectiva y función extradiegética (Acto 1; Sotelo, 2019: 89 y 92). Asimismo, con la referencia de negra a 135 y tras haber permanecido inadvertido en los compases previos, Diassera se va integrando como acompañante externo respecto a la trama dramática interna con una consiguiente reducción de la velocidad en el plano del tiempo (Acto 1; Sotelo, 2019: 104). Con todo, en un progresivo alejamiento del discurso flamenco, se produce un visible efecto contrastante dado que se cambia de ritmo a 3/4, esto es, mediante dibujos ternarios. Entra a continuación con sutileza la percusión flamenca, al hilo

del coro y el componente electroacústico, coincidiendo, en el entramado teatral, con la llamada de Pámpanos al Emperador de los romanos, es decir, con la conclusión de la escena 1ª (“*El látigo*”) del cuadro 2º (“*La ruina*”, Acto 1; Sotelo, 2019: 105)¹².

Tangos lentos
rubato, come rezitativo

Fig. 23. Tangos lentos, “*rubato, come rezitativo*”, en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 89).

Fig. 24. Dibujos rítmicos de tangos interpretados por la percusión flamenca en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 92).

Fig. 25. Protagonismo de la percusión flamenca por tangos en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 104).

¹² En lo que hace a la simbología de la fuente lorquiana: Pedrosa Bartolomé (1998-2001).

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Flauta), Clarinet (Clarinete), and Bass (Bajo). The time signature is 3/4. The Flute and Clarinet parts are marked with a forte dynamic (*f*). The Bass part is marked with a piano dynamic (*p*). The score includes a tempo change from *Andante* to *Allegretto*. The lyrics for the Flute and Clarinet parts are: "El Pámpano meo es el niño de pámpano / El Pámpano meo es el niño de pámpano / El Pámpano meo es el niño de pámpano". The Bass part has a single note marked with a piano dynamic (*p*). The score is titled "Bret: Clarinete" at the bottom.

Fig. 26. Alejamiento paulatino del aire flamenco e integración de sonidos electroacústicos con la llamada de Pámpanos al Emperador de los romanos en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 105).

Tras la desaparición de cualquier elemento que el oyente pudiera vincular a la autenticidad del arte jondo, comienza la escena 2ª (“*El Emperador de los romanos*”) del cuadro 2º (“*La ruina*”), con la indicación teatral en la partitura: “del techo cae un niño vestido con una malla roja” (Acto 1; Sotelo, 2019: 106). Pues bien, conforme a la intervención teatral de dicho Emperador y manteniéndose la ausencia de la estética flamenca, se alza, en la puesta en escena, la proyección de aliento cinematográfico de dos figuras en sombras que acabarán moviéndose al final en una obsesiva espiral como representación de la compleja relación homosexual mantenida por Enrique y Gonzalo, en conflicto, claro está, respecto al personaje femenino de Elena. En virtud de una alusión metateatral al universo dramático de Lorca, se trae a colación, asimismo, el concepto de “La Barraca — Producciones”, por tanto, en un sutil guiño al teatro dentro del teatro, potenciado por mensajes como “Dos leones”, “dos semidioses”, “El ano es el castigo del hombre”, “Debieron morir los dos” o “Ninguno de los dos era un hombre”. Desde este prisma contextual interdiscursivo en el que el lenguaje literario-musical se marida con el filmico gracias a los recursos multimedia, arranca, en suma, la escena 3ª, “*Semidioses (Escenas de lucha)*”, del cuadro 2º (“*La ruina*”), con la indicación de “(electrónica — voces en *off*)” y con compás de 5/4, tomando como referencia la figura musical negra a 60 (Acto 1; Sotelo, 2019: 123). Y es que el universo sonoro electroacústico será uno de los baluartes y artificios técnicos que Sotelo decidió implementar en la partitura y *performance* de la ópera, como también se propuso en el caso del flamenco desde su lectura

del espectralismo en armonía con la autenticidad musical de los palos y las microcalidades de sus sonidos¹³.

HIBRIDACIONES E IDENTIDADES MÚLTIPLES: *ROMEO Y JULIETA* Y *YERMA AL TRASLUZ DE MORENTE* EN *EL PÚBLICO* (CON OTRAS RESONANCIAS CARACOLERAS)

El cuadro 3º del Acto 1 (“*Teatro bajo la arena*”) comienza con la “escena 1ª, a) Aria de Julieta”, en virtud de la indicación “*ondeggiante*” y en el compás de 4/4, con el oscilante matiz de la figura negra a 63 / 72 (Sotelo, 2019: 131). La protagonista de Shakespeare en la conocida tragedia *Romeo y Julieta*, atrapada en un laberinto blanco y negro en el suelo como referente visual-espacial, alude a su propio sepulcro desde la insignia “Amar...” como *ostinato* entre el amor y la muerte (Eros y Thánatos)¹⁴. Si bien el arte jondo brilla de nuevo por su ausencia, en cambio, la sección “*Canzonetta*” transluce las indicaciones “vals flamenco: *colla parte*” y blanca con puntillo a 60. En este marco literario-musical, el Caballo segundo (Jesús Méndez) entona, con manifiesta expresión flamenca y a nivel de narración sonora intradiegetica, la canción infantil “Amor del caracol, que saca los cuernos al sol”. Se inserta aquí en la trama dramática, a modo de reescritura o lectura contrahecha, en la que la infidelidad amorosa cobra un papel relevante a partir del compás 224 (Acto 1; Sotelo, 2019: 154). En la puesta en escena, la melodía de la canción, que concluye en la página 155 de la partitura, evidencia el respaldo del fraseo armónico-melódico de la guitarra de Cañizares acompañado de la orquesta, prosiguiendo su cantinela el Caballo segundo,

¹³ Ha señalado el compositor al respecto: “Además, se puede decir que aplico al flamenco técnicas avanzadas de lo que se conoce como espectralismo, que nació en Francia a mediados de los años 70, a través de las cuales el sonido se propaga y proyecta de manera programada utilizando la electrónica. Es decir, tenemos el cante, por bulerías o por seguidillas, por ejemplo, como una oscura raíz en el corazón del misterio de la obra, pero esta música se proyecta en un espacio virtual absolutamente mágico, espectral, que no desvirtúa la esencia del flamenco, sino que, de alguna manera, la proyecta a una dimensión muchísimo más amplia y envolvente” (Entrevista citada de Silvia Galán a Sotelo, 2014-2015: 6); véase también en lo que al espectralismo se refiere: Lai (2008), Ramos (2012), Dufourt (2014), Campos (2017), Besada y Ordóñez Eslava (2019).

¹⁴ Para el tratamiento estético en el modelo lorquiano: Martínez Nadal (1974, 1988) y Jerez Farrán (2004).

como variedad en la narratividad intradiegética, en los compases 236 y siguientes. Sobre la recreación, pervivencia y función de dicha canción infantil, Andrés Ibáñez, artífice del libreto de la ópera de Sotelo a partir de *El Público* de Lorca, ha manifestado lo siguiente al hilo de la dualidad “teatro de ideas” y “teatro de tesis”:

Existen en la obra discusiones sobre diversos temas (la máscara, el amor, el arte) que la llevan al improbable territorio del teatro de ideas, ¡casi al teatro de tesis! Es como si Lorca estuviera buscando un más difícil todavía, una obra que contuviera todas las posibilidades del lenguaje, de la inteligencia y de la conciencia y la sensibilidad humanas, desde la discusión filosófica a la cancioncilla popular (“Caracol, saca los cuernos al sol”), desde la obscenidad hasta la más íntima ternura, desde la exposición de ideas hasta la explosión de imágenes verbales. *El Público* se convierte, así, en un mapa, en un jardín de senderos que se bifurcan, en un laberinto (“El Público y nosotros”, en Sotelo, 2014-2015: 9-10).

Canzonetta

$\sigma = 60$

Fig. 27. Vals flamenco “colla parte” en la *Canzonetta* de *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 131).

Fig. 28. Canción infantil con quejíos por parte del Caballo segundo en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 154).

The score for Figure 28 consists of two systems. The first system includes vocal lines for Soprano (Sopr.) and Caballero 2 (Cab. 2). The Soprano part features a melodic line with dynamic markings of *p*, *mf*, and *p*. The Cab. 2 part provides a harmonic accompaniment with dynamic markings of *p*, *mf*, and *mf*. The lyrics for Cab. 2 are: "A - mar, A - mar, A - mar del ca - bo - lo que la - me la bo - la de - tal." The second system continues the vocal lines, with the Soprano part having dynamic markings of *mf*, *p*, *pp*, *p*, *p*, and *pp*. The Cab. 2 part has dynamic markings of *f*, *pp*, *p*, *p*, and *pp*. The lyrics for Cab. 2 are: "A - mar, A - mar, A - mar, A - mar." Measure numbers 236 through 257 are indicated below the staves.

Fig. 28. Canción infantil con quejíos por parte del Caballo segundo en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 154).

Fig. 29. Broche de la canción infantil por parte del Caballo segundo dando paso a Julieta en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 155).

The score for Figure 29 shows the vocal lines for Soprano (Sopr.) and Caballero 2 (Cab. 2). The Soprano part has dynamic markings of *pp*, *mf*, and *pp*. The Cab. 2 part has dynamic markings of *p*, *mf*, and *pp*. The lyrics for Cab. 2 are: "Su - cu - tro me - da - do - do que me - ha que - ri - do po - ner un la - del ca - ri - tal, tal, tal." Measure numbers 247 through 257 are indicated below the staves.

Fig. 29. Broche de la canción infantil por parte del Caballo segundo dando paso a Julieta en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 155).

Ahora bien, en consonancia con la palmaria aportación jonda representada en el andamiaje teatral intradieгético por los Caballos primero y segundo, a nivel de interpretación vocal flamenca, Sotelo optó por ampliar la relevancia de este símbolo vinculado a las pasiones humanas incorporando una tercera figura. Su decisión artística viene a explicar, en efecto, la aparición en escena del Caballo blanco tercero como personaje actante, encarnado por el bailar Rubén Olmo, en la sección soleá bajo la acotación “(Aparece el Caballo blanco tercero —Bailaor— golpeando el suelo con un bastón negro: ‘Soleá’)” y con el matiz de la figura musical negra a 54 (Acto 1; Sotelo, 2019: 162). Se trata, en resumidas cuentas, de

una coreografía, con el sostén de los acordes de Cañizares como certero acompañante, las sugerentes intervenciones de violines y un sucinto solo de piano, para una “soleá de bastones”, que Pedro Ordóñez Eslava (2020: 69-71) ha denominado “soleá alterflamenca y contemporánea”. Tanto es así que, al margen de estas pautas técnicas de la partitura, Sotelo aboga por una recuperación del auténtico arte de la memoria a la luz de la categoría conceptual empleada por Luigi Nono, gran lector y recreador del universo lorquiano¹⁵. En la puesta en escena, se alternan, en consecuencia, las letras de soleá, con un tempo preciso de soleá por bulerías, en la interpretación de los Caballos primero y segundo, más allá de tópicos y a modo de voces en canon entre la acción de cantar y la de recitar. Constituye, en consecuencia, el *Sprechstimme* o *Sprechgesang* un recurso habitual, gracias a músicos de la altura de Arnold Schönberg en la Segunda Escuela de Viena¹⁶, formalizado aquí conforme al *leitmotiv* asociado a los instintos y deseos reprimidos (“Queremos acostarnos contigo, Julieta. Desnúdate”).

• = 54 Soleá (Aparece el Caballo Blanco 3 - Bailar golpeando el suelo con un bastón negro: 'Soleá')

Fl. I & II
Ob.
Ca. 3

Fl. I & II: *p*, *mf*, *pp*, *mf*, *p*, *mf*, *pp*, *mf*

Ob.: *p*, *mf*, *pp*, *mf*, *p*, *mf*, *pp*, *mf*

Ca. 3: bulería, Solo "soleá de bastones"

Fig. 30. Soleá de bastones por parte del Caballo tercero en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 162).

El desarrollo y recepción del flamenco a efectos de autenticidad expresiva e identidades múltiples en la ópera alcanza, por tanto, con este baile protagonizado por el Caballo tercero, su punto álgido o acmé, incluso

¹⁵ Para la pervivencia de Lorca en el imaginario sonoro de Nono, véase: Raposo Martín (2009); puede leerse también: Sotelo (1997, 2001).

¹⁶ Con la que Sotelo se ha venido encontrando muy familiarizado desde su prístino aprendizaje académico.

como atractivo reclamo para el público espectador. Con todo, todavía este puede llegar a detectar nuevos guiños y referencias intertextuales a lo jondo relevantes a partir de este momento climático culminante. De hecho, a este respecto, de manera progresiva nos vamos adentrando en la sección “Morente — Lorca” a partir del compás 6/8 3/4 (Acto 1; Sotelo, 2019: 171)¹⁷. La base rítmica se sustenta, como se comprueba en partes precedentes de *El Público*, sobre el compás por bulerías marcado por los dibujos métricos de la percusión flamenca y matices sutiles guitarrísticos desde una óptica sonora extradiegética (Acto 1; Sotelo, 2019: 171). Y es que tal componente musical tejido en la trama teatral, en una hibridación del imaginario lorquiano y la tragedia *Romeo y Julieta* de Shakespeare, aparece en el momento culminante en el que los Caballos primero y segundo tratan de seducir con vehemencia a Julieta, desde el mensaje “Queremos acostarnos contigo, Julieta. Desnúdate”, para mantener relaciones sexuales con la joven. Pero será ella, en un desafiante careo, la que, finalmente, decida aproximarse a los lascivos corceles con el objeto de cortarles las crines (“¿Os queréis acostar conmigo?”, “Yo os monto y os corto las crines; con mis tijeras os corto las crines”), según se colige, en el plano musical, de una sólida y efectiva base de percusión flamenca y guitarra como agentes sonoros extradiegéticos (Acto 1; Sotelo, 2019: 171-173).

(♩=♩) 6/8 (Morente-Lorca) 3/4 6/8 3/4 6/8 171

¹⁷ Para la recepción morentiana en el concepto operístico de Sotelo, véase: Escobar Borrego (2020). En lo que atañe a otros aspectos complementarios circunscritos a la estética del cantaor granadino: Gutiérrez Quesada (1996) y Ordóñez Eslava (2022).



Fig. 31. Hibridación Morente-Lorca, con relevancia de la bulería y enfrentamiento de Julieta frente a los Caballos primero y segundo, en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 171).

Pues bien, como hipotexto poético-musical y continuación del fraseo armónico-melódico expresado por Julieta a ritmo de bulería en su desafío a los lúbricos y libidinosos Caballos, se enmarca, en la voz del Caballo primero, el recuerdo de Enrique Morente, según indica la partitura (“Morente-Lorca”) ¹⁸. Aunque no se revela de manera explícita la fuente, lo cierto es que cobran sentido y función musical los estilemas de arranque de la nana (“Nanita, nana”) al compás de bulería, reconocibles en *Fragments de la romería Yerma* del disco *Lorca* (1998), o lo que es lo mismo, en rendido homenaje a uno de sus poetas predilectos y paisano, al tiempo. En esta fuente precisa, de la que se sirve Sotelo con la intención de intensificar su lectura de Lorca dentro de Lorca ¹⁹, se reconocen, en la grabación primigenia, en diálogo con la expresión vocal de Morente, la batería de Pedro Barceló, el bajo de Antonio Ramos, la percusión de Ramón Porrina y los coros y palmas, en fin, de Antonio Carbonell y El Negri. Pero sobre todo sobresale la guitarra de Tomatito, no mencionada en los créditos, quien, con la cejilla artificial en el tercer traste y desde el acorde de Mi b M-Re # M, toca atendiendo a Fa # M como tónica en el modo flamenco y la cadencia Si m (subdominante) — La M (mediante) — Sol M (dominante) — Fa # M (tónica).

¹⁸ Agradezco al maestro granadino, con evocación de su memoria al fondo, las numerosas conversaciones que mantuve con él a propósito de la traducción e intersección de códigos entre música y poesía, con Lorca siempre muy presente en su imaginario estético.

¹⁹ Al igual que la composición de aire lorquiano *Como llora el agua ... para guitarra* se incluye, como he señalado, en este renovado marco operístico-performativo en una suerte de inicio y cierre.

Explicado con otros términos, en este poliédrico juego de espejos o *mise en abyme*²⁰, si Julieta desarrolla en clave de *bel canto* el mensaje musical completo con el aire armónico-melódico morentiano formulado en la obra discográfica *Lorca*, en cambio, el Caballo primero solo entona, con variaciones, el inicio de nana como un matiz diferencial respecto a su modelo y paradigma, apoyándose del son vocal sutil del Caballo segundo. Las letras integrales identificables en el tema de Morente con ecos en la voz de la soprano son las siguientes, según se recoge en el cuadernillo preliminar al disco:

Señor, que florezca la rosa,
no me la dejéis en sombra;
sobre su carne marchita
florezca la rosa amarilla
y, en el vientre de tus siervas,
la llama oscura de la tierra.
Señor, que florezca la rosa,
no me la dejéis en sombra. [...]
Rayo de aurora parece
y un arcángel la vigila
las alas como tormentas
los ojos como agonías²¹.

En su contrapunto, Sotelo deja al margen la glosolalia coral y *ritornello* “lelele, lelele”, así como el fraseo armónico-melódico de otros versos cantados por Morente en *Fragmentos de la romería de Yerma*. Se trata, en concreto, de un cierre conclusivo por bulerías conforme a la cadencia andaluza como referente motivico musical que otorga señas de autenticidad canónica, más allá de la topicalización, al discurso musical:

El cielo tiene jardines
con rosales de alegría,
entre rosal y rosal,
la rosa de maravilla (Morente, 1998: 4).

²⁰ Dado que la versión operística de *El Público* incluye, a su vez, citas lorquianas.

²¹ Cito, con reajustes a nivel filológico, por el paratexto que acompaña el cd *Lorca* (1998: 4) de Morente. Repárese, por otra parte, en la sugerente mención del símbolo del “arcángel” en los versos lorquianos y como guiño cómplice por parte de Sotelo, acaso no casual, en coincidencia con el apodo homónimo del cantaor que encarna al Caballo primero en *El Público*.

Por tanto, al margen de estas resonancias morentianas, el aire por bulería de la partitura, aprovechado por el Caballo tercero al servicio de un solo con palmas y bastones como si de una actuación en un tablao flamenco se tratase, se mantiene “*libero*” cuando los Caballos desean, con avidez, orinarse encima de Julieta (Acto 1; Sotelo, 2019: 183-184)²⁴. En lo que atañe a la concepción precisa del espacio, cabe subrayar, además, la inserción de un tablao *ad hoc*, gracias a una ilusión escénica, en un distinguido escenario, el del Teatro Real, que se le había negado a la estética de lo jondo hasta que, por fin, Paco de Lucía²⁵ pudo ofrecer un memorable concierto que acabaría grabándose en el disco *Paco de Lucía en vivo en el Teatro Real* (1975)²⁶.

Por lo demás, el conjunto orquestal de *El Público* retoma los cortes guitarrísticos ejecutados con anterioridad por el concertista catalán, dando paso al motivo temático del tejido dramático en el que resulta necesario “saber la verdad sobre la sepultura”. El solista lleva a cabo, en concreto, sus habituales arpegios en *ostinato* por bulerías apuntados ya en los primeros momentos de la obra con un cierre mediante una escala de marcada expresión flamenca. Asistimos, en síntesis, a un tema con variaciones que otorga verdadera carta sonora al *leitmotiv* lorquiano consistente en desenmascarar la realidad y privarle de la falsa y falaz careta al protagonista, Enrique, hasta el punto de “abominar” y “arrancar” de raíz su disfraz engañoso. Es más, la escena de Julieta y los dos Caballos blancos conducen a un solo por bulerías a cargo de la percusión con la intención de prolongar e intensificar, en definitiva, los dibujos rítmicos precedentes. Para ello, Sotelo se decanta por la polirritmia y el progresivo desarrollo de

²⁴ Respecto al tablao, espacio performativo al que Arcángel ha dedicado su obra discográfica *Tablao* (2015) con las guitarras de Miguel Ángel Cortés y Dani de Morón, se trata de uno de los marcos escénicos de mayor autenticidad y aprendizaje en el flamenco, eso sí, cuando resulta de calidad y sin que se recurra a tópicos banales a nivel signico, a veces con la mente puesta en los turistas no avezados en este complejo arte.

²⁵ Precisamente uno de los principales referentes musicales de Cañizares y con quien tocó en escenarios con asiduidad. De otra parte, el sutil guitarrista de Sabadell trabajó en diferentes proyectos con Morente de la envergadura del referido disco *Lorca*, como también en *Omega* (1996) o en la película *Flamenco* (1995) de Carlos Saura.

²⁶ Ello hizo posible la posterior presencia en el Teatro Real de otros flamencos de raíz y de autenticidad expresiva como José Menese o Ginesa Ortega, con la musicalización de poetas áureos, como había hecho Morente, de la altura de San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo o Calderón de la Barca.

tales efectos con la indicación “*molto ritmico*” como preparación del broche culminante de la escena 1ª del cuadro 2º del Acto 1 (Sotelo, 2019: 185-186).

The image shows a musical score for the piece "libero por bulería". It consists of several staves: a vocal line (Voz) at the top, followed by two vocal parts (Cob. 1 and Cob. 2), and a percussion solo (Solo Perc. Flan) at the bottom. The vocal lines include lyrics and dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, and *pp*. The percussion solo is marked "Solo Perc. Flan" and includes a tempo marking "x7 play" and a time signature change from 4/4 to 3/4. The score is set in a key with one flat and a common time signature.

Fig. 33. Matiz de expresión “*libero por bulería*” con solo de percusión en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 183-185).

The musical score consists of six staves. The top staff is for Tenor (Ten), followed by two staves for Percussion (Perc. T and Perc. B), then Clarinet (Cl), and finally two vocal staves (Ac. T and Ac. B). The guitar part is highly rhythmic and syncopated, characteristic of bulería. The percussion parts provide a steady, rhythmic accompaniment. The vocal parts have lyrics in Spanish: 'mucho silencio. De pronto lo sorprende / con su voz y su voz / Mucho / Mucho / Mucho silencio. De pronto lo sorprende / con su voz y su voz / Mucho silencio. De pronto lo sorprende / con su voz y su voz / Mucho silencio. De pronto lo sorprende / con su voz y su voz'.

Fig. 34. Ritmo sordo guitarrístico por bulería con acompañamiento de percusión en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 186).

A VUELTAS CON LA HIBRIDACIÓN LORCA-SHAKEPEARE A PROPÓSITO DE *SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO* (CON Matices de Expresión MORENTIANA)

Adentrándonos ya en la escena 2ª del cuadro 2º del Acto 1, titulada “*Todo es máscara (Escena de lucha)*”, se desarrolla en el compás de amalgama 5/4 3/4 con la referencia metronómica de la figura musical negra a 108 (Sotelo, 2019: 188). Como en otros momentos medulares de la ópera, se recurre al motivo temático “Vals flamenco: *colla parte*”, con notorio protagonismo de la percusión flamenca y la guitarra solista que, en su interpretación virtuosa, opta por diferentes técnicas, incluyendo acordes arpegiados y armónicos (Sotelo, 2019: 211). Y es que tan atractivo subtema reaparece con los mismos mecanismos por parte de Cañizares, como se refleja más adelante en la partitura (Sotelo, 2019: 213).

Fig. 35. Vals flamenco “colla parte” en la expresión guitarrística en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 211 y 213).

Pero no es el único *leitmotiv* identificable a modo de constante discursiva musical, sino que, a continuación, vuelve a reconocerse la cantinela de la canción infantil del caracol por el dúo de los dos Caballos blancos (Acto 1; Sotelo, 2019: 214). A este respecto, tras una palmaria ausencia de la estética flamenca en el contexto literario-musical previo, aflora de nuevo la aportación musical del Caballo primero, entre cante hablado o voz cantada-declamada, con sucinto apoyo de la guitarra de Cañizares y del Caballo segundo de fondo en la puesta en escena, bajo el estandarte en eco de “Amor, amor... entre los dos”. Sin embargo, como sucede en momentos similares de *El Público*, no se reconocen modalidades genéricas flamencas integrales, sino estilemas fragmentarios de los palos. Se comprueba, sobre todo, en el aire *a cappella* de saeta protagonizado por el Caballo primero en armonización con mensajes como “Amor, amor, amor del uno con el dos y amor del tres que se ahoga por ser uno entre los dos”²⁷. Desde este prisma escénico-performativo y en lo que a mensajes literario-musicales se refiere, solo importa ya, en suma, amar en libertad y no perder el rumbo de la vida en discusiones estériles sobre el teatro o el

²⁷ Que volverá a tener visibilidad una vez avanzada la trama dramática, aunque ya en las voces líricas, en concreto, en un dúo de tenores, en paralelo aquí al diálogo entablado entre los dos cantaores (Caballos primero y segundo).

propio amor. Por lo demás, la presencia vocal de los Caballos, como representación de los instintos irracionales, queda plasmada mediante una marcada expresión flamenca en virtud de quejíos y ayeos, por tanto, en entronque con el genuino protoidioma del ser humano en su raíz primaria más allá de la palabra, por parte de los dos intérpretes, según se indica en la partitura (Acto 1; Sotelo, 2019: 215).

The image shows a musical score for two vocalists, Caballos 1 and Caballos 2. The score is written on four staves. The top two staves are for Caballos 1 and Caballos 2, with lyrics in Spanish. The bottom two staves are for Caballos 1 and Caballos 2, with lyrics in Spanish. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'Quejío' and 'Ayo'. A 'Cantar' box is present in the bottom right of the score.

Fig. 36. Interpretación de “Amor, amor, amor del uno con el dos ...” por los Caballos primero y segundo, entre quejíos y arreglos para electrónica, en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 214-215).

Desde esta hibridación compositiva a la luz de identidades múltiples, cobra renovado protagonismo el imaginario rítmico de la bulería gracias a la percusión flamenca y el toque sugerente de Cañizares²⁸. Tan sugerente espacio de creatividad rítmica por bulerías iniciado por la percusión flamenca, tendente a la improvisación libre contemporánea según la indicación de “*libero, improvisativo*”, lo amplía la guitarra solista, como se constata en la partitura, desde el mecanismo técnico del “abanico por bulería (*libero*)” (Acto 1; Sotelo, 2019: 220).

²⁸ Su interpretación se desarrolla, de hecho, en hermandad con el conjunto orquestal, que recuerda frases y periodos reconocibles en el solo guitarrístico en una suerte de resonancias, como elementos sonoros extradiegéticos en el plano de representación escénico-performativa (*El Público*, Acto 1; Sotelo, 2019: 216).

Fig. 37. Bulería en la percusión flamenca y “abanico por bulería (*libero*)” para guitarra en *El Público*, Acto 1 (Sotelo, 2019: 216 y 220).

De otra parte, tras el cierre de la escena 2ª del cuadro 2º del Acto 1, da comienzo la escena 3ª, con el título “*Los trajes (La danza de trajes)*”, de este mismo cuadro (Sotelo, 2019: 225-226). En dicho contexto literario-musical, conforme a la indicación de “*non mesuré (20 sec.)*” y a efectos de compás ternario, en concreto 3/4, la figura musical negra trasluce la medida metronómica de 72. En cuanto al tratamiento estético del flamenco, el aire por bulería referido será una importante marca distintiva de la tradición oral jonda que habrá de ir silenciándose progresivamente para quedar realzada, como un punto culminante del tejido dramático, la escena del encuentro de cuño shakespereano entre Julieta y Romeo bajo el mensaje “*Sé tu protector*”. Con todo, el concertista Cañizares prepara el paisaje sonoro para el final del Acto 1 sirviéndose de acordes que forman su habitual *leitmotiv* en *ostinato* respecto al conjunto orquestal.

Ahora bien, pasando ya al Acto 2, cabe subrayar el cuadro 4º “(*La revolución*)”, “Escena única (Rondó). Esc. 1.1”, con la nota “*non mesuré*”, compás de 5/4 y modulación de la figura musical negra 90 a 72 mediante un progresivo “*rall. poco a poco*” (Sotelo, 2019: 2). En este Acto sobresale, entre otros elementos, la representación simbólica del crucificado que, en la puesta en escena, una ingente turba de personas va pintando de rojo, es decir con sangre, como condena de la homosexualidad y que conlleva, por ende, la muerte del director de escena, solicitada por los acusadores, y la inmolación de Gonzalo, también por su deseo y amor homoerótico. Para ello, se atiende a un juego visual de espejos desde tres

imágenes y perspectivas, a saber, la central y las de los laterales derecho e izquierdo, en un guiño en clave al número religioso de la Santa Trinidad. Mientras tiene lugar esta escena de palmario cariz pasionista, en la que se realza la conocida cita bíblica “Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen” (Lucas 23, 34) por parte del crucificado, interviene un coro masculino, que emite un aplauso seco, cortante y efímero, y otro femenino que censura la relación homosexual. A modo de recurso imaginético e iconotextos sonoros, se distingue la eclosión de cirios encendidos por estas mujeres atendiendo a un movimiento coreográfico muy aleatorio de cuño gestáltico.

Pues bien, al igual que en el Acto 1, en este se detectan las huellas morentianas gracias a un matiz de expresión del compositor, “Morente (agonizante)” (Sotelo, 2019: 4), empleado en destacadas partituras suyas en las que la estética del cantaor granadino sale a relucir a las claras como en su ópera *Bruno o el teatro de la Memoria*, dedicada a Giordano Bruno (Escobar Borrego, 2020)²⁹. Tanto es así que, en un renovado juego de espejos y de híbridas referencias literario-musicales en *El Público*, no deja de revestir interés que el cantaor granadino, avisado lector de su paisano Lorca, se llame Enrique como el protagonista de la obra dramática musicalizada por Sotelo. Del mismo modo, tampoco resulta casual que, otro granadino, Pablo Heras-Casado, interesado por el flamenco y sensible al imaginario lorquiano, haya sido el director musical en la puesta en escena y estreno de la obra en el Teatro Real. Sea como fuere, estamos ante múltiples matices de expresión morentiana, en un entramado de alusiones conceptuales laberínticas y rizomáticas, que se amplían de manera progresiva en compases posteriores en virtud del apunte “Morente (intenso)” (Acto 2; Sotelo, 2019: 5).

De: 1

Quando te - re - a - mí - o . . . Pi - da la mes - te del Di - os - que - te - na

²⁹ Por su parte, Sotelo, en aras de fundamentar con rigor y solidez su investigación compositiva, se ha servido de la lectura del andamiaje teórico-conceptual del propio humanista (Bruno, 1987, 1989, con reed.: 1995, y 1993); véase también: Saiber (2005).

Fig. 38. Matiz de expresión “Morente (agonizante)” de “Desnudo rojo” en *El Público*, Acto 2 (Sotelo, 2019: 4).

Fig. 39. Matiz de expresión “Morente (intenso)” en *El Público*, Acto 2 (Sotelo, 2019: 5).

Fig. 40. Matiz de expresión “p Morente” en “Desnudo rojo” de *El Público*, Acto 2 (Sotelo, 2019: 19).

Pero, al margen de la acusada recepción morentiana en esta parte, como se advierte en la partitura, brilla especialmente la siempre relevante aportación de sabor flamenco de los Caballos primero y segundo. Y es que, habida cuenta del contexto pasionista trazado en *El Público*, se incluyen en la *performance*, al igual que había sucedido con anterioridad en otros momentos previos, visibles estilemas genéricos *a cappella*. En esta ocasión, el regreso del canto, preparado por la orquesta gracias a una melodía de cuño arábigo, viene dado por el íncipit de la trilla. Y es que, en consonancia con su raigambre alosnera al trasluz de artistas de la profundidad estética de Paco Toronjo, constituye un nuevo ejemplo de autocita en el plano compositivo bajo la rúbrica autorial de Sotelo y también interpretativo por parte del Caballo primero (Arcángel).

Si se centra la atención en el guiño conceptual por parte del músico madrileño, este incorpora un fraseo armónico-melódico, con el objeto de reforzar ejes simbólicos en la trama dramática como “triste sueño” o “el aire azota”. Lo había ensayado con anterioridad en obras suyas, precisamente gracias a la voz flamenca de Arcángel, de la altura creativa de *Si después de morir. Valente “in memoriam”* (2003), en forma de réquiem y homenaje al poeta gallego, quien había contribuido, a su vez, a

nivel textual, en la ópera *Bruno o el teatro de la Memoria*³⁰. Respecto al cantaor onubense, se trata de una modalidad genérica grata en su pensamiento performativo puesto que la ha interpretado en temas como *Humeaban las chozas de Ropa vieja* (2006), con arreglos orquestales de aire soteliano y ejecución sutilmente polivocal al inicio en una *captatio beneuolentiae* al modo morentiano.

En el marco escénico-teatral de *El Público*, en particular, su interpretación entronca, en una hibridación identitaria múltiple, con la intención musical esperable en una saeta, habida cuenta de que el *leitmotiv* esencial viene dado por el crucificado, lo que remite, en concordia con la Pasión de Cristo, a la escenificación de los Pasos en las procesiones de Semana Santa. Ahora bien, como un rasgo o matiz diferencial, Arcángel, en su representación surrealista y onírica de los instintos encarnados en el Caballo primero, no va a dirigir su acto performativo al crucificado, como sería esperable en una lectura de sesgo tradicional³¹, sino en movimiento ya que desfila en una pasarela, no haciendo por tanto las veces de un cantaor, pero sí de un actor. Asimismo, este apunte a estilos *a capella* del Caballo primero se desarrolla por parte del Caballo segundo (Jesús Méndez), quien realiza una cita a la saeta, aunque sin completar el cante y con alusión a la paronomasia espinos / espinas (de la corona de Cristo), como suele ser habitual en *El Público*. Esta *performance* transcurre, precisamente, mientras va cayendo al suelo el cuerpo de Gonzalo crucificado. Por último, este, moribundo, llama de manera reiterada a Enrique, al tiempo que se escucha un coro femenino de marcado sonido y halo espiritual.

Una vez concluida la escena 1.1 del Acto 2, arranca la 1.2 al aire del compás ternario del 3/4, con la figura musical blanca con puntillo a 81 como unidad de medida, y desde la indicación de “*Lentissimo non mesuré*” (Sotelo, 2019: 18-19). Al igual que en partes anteriores, los detalles de expresión morentiana se hacen visibles como el matiz de piano

³⁰ Véase de Sotelo: *Si después de morir... für Stimme (Cantaor oder Alt), Flöte, Tonträger und Orchester (1999-2000) nach dem Gedicht Elegía: Fragmento (1994) von José Ángel Valente (2003a) y Si después de morir ... “In memoriam” José Ángel Valente (2003b)*. Para las claves de *Si después de morir. Valente “in memoriam”*: Escobar Borrego y Ballesteros Aguayo (2021); también: Ordóñez Eslava (2011b). En lo que hace a la recepción tanto del flamenco como del género operístico en el poeta gallego, puede leerse: Escobar Borrego (2012a, 2012b, 2017).

³¹ O incluso sentado de manera estática en una silla en un escenario flamenco, según es habitual en un tablao de una peña.

(“*p Morente*”; Sotelo, 2019: 19). En esta importante escena, que culmina en la página 34 de la partitura, no se identifican, como va a suceder con las siguientes, más elementos reseñables en lo que atañe al flamenco. Tanto es así que la escena 1.3 se estructura, en su contexto introductorio, al calor de compases cuaternarios (4/4) teniendo como referencia la negra a 72 (Sotelo, 2019: 35). Es más, sin tampoco motivos flamencos de relieve, esta escena da paso, tras su cierre, a la 1.4 sustentada sobre la misma medida de 4/4 con la negra a 56 (Sotelo, 2019: 42-43). Sin embargo, tal regularidad métrica que, si bien con arranque en 4/4 trae a colación compases de 3/4 o 2/4, con broche en la página 45 de la partitura, contrasta con la 1.5 (Sotelo, 2019: 46), iniciada conforme a una variedad de compases, a saber, 2/4 (con la figura negra a 63), 5/4, 4/4, 3/16 (negra a 72), 2/4, 3/16, 2/4, con acmé en la página 57. La escena 1.6 vuelve, en fin, a cierta regularidad de compases en virtud de la alternancia de 5/4 y 4/4 teniendo como unidad metronómica la negra a 99 (Sotelo, 2019: 58), con acmé en la página 68 en aras de pasar a la sección “*Visiones del bardo*”. Este núcleo temático se encuentra presidido por el apunte “*electronics: spat: 6 curves*” mientras que se desarrolla en el compás de 3/4 (negra a 99; Sotelo, 2019: 69). Como se ve, se trata de un contenido compositivo escénico-musical en el que, pese a los numerosos y heterogéneos lenguajes culturales que conforman su identidad múltiple, el flamenco no tiene cabida.

Siguiendo esta línea de ausencia de lo jondo, el cuadro 5º del Acto 2, titulado en la partitura “*El prestidigitador*” (Sotelo, 2019: 86) y en el libreto de mano “*El frío*”, se abre con la escena 1ª denominada “*La mentira (dúo de opuestos)*”. En esta, que se jalona sobre el compás cuaternario de 4/4 con la figura musical negra a 90, la electrónica, en contrapunto al protagonismo de la estética flamenca en partes medulares de la ópera, cobra un papel muy destacado hasta el final (Sotelo, 2019: 109). De manera análoga, la escena 2ª, concebida a partir del compás de 3/4 con la negra a 63 y broche en la página 123 de la partitura, ostenta el título de “*La señora enlutada (marcha fúnebre)*” y comprende el “*Aria de la señora enlutada*” con la indicación metronómica de 65 la figura negra y el matiz “*espresivo, quasi rubato*” (Sotelo, 2019: 110 y 114).

El personaje de la señora enlutada, que aparece vestida con mantilla negra, o lo que es lo mismo, siguiendo Sotelo con la pátina pasionista y alusiones al imaginario de la Semana Santa en *El Público*, adquiere sus principales señas de identidad y *floruit* en la entrada de la madre de Gonzalo, ya difunto, tras haber sido crucificado. Pregunta dicho personaje “¿Dónde está mi hijo?”, con evocación del *Stabat mater* al fondo, tan

representado como género musical, pictórico y literario en la historia de las ideas, mentalidades y representaciones culturales, con resonancias, a la par, de los estilemas de saeta anunciados con anterioridad por los Caballos primero y segundo. Por lo demás, ante la escucha del mensaje metateatral “La representación ha terminado hace horas. No tengo responsabilidad de lo que ha ocurrido”, en la puesta en escena, la lúgubre y sombría mujer abandona, por fin, su toca negra envolvente y translúcida por una blanca.

Ahora bien, antes de la intervención escénica de la madre de Gonzalo como personaje actante relevante, se alza, con una persistente ausencia de la estética flamenca, la hibridación intertextual para con el universo creativo de Shakespeare. En esta ocasión, se detectan citas a la comedia *Sueño de una noche de verano* por el hecho de que la reina de las hadas se ha enamorado sorpresivamente de Bottom, con cabeza de asno tras haber sido hechizado por Puck. Por tanto, la tragedia, simbolizada por *Romeo y Julieta* y el drama lorquiano *El Público*, con terrible desenlace, se da la mano en contrapunto con la comedia, revestida de un final feliz por la correspondencia amorosa y nupcias de por medio, en una especie de tragicomedia surrealista de identidades múltiples como ruptura de los géneros tradicionales³². Asimismo, tras la mención explícita del mensaje metadiscursivo “Hay que destruir el teatro”, vuelve a descollar el *leitmotiv*, con función de *ritornello*, “Amor, amor, amor del uno con el dos y amor del tres que se ahoga por ser uno entre los dos”. Tiene cabida, en concreto, en la sugestiva expresión lírica de dos tenores en una suerte de resonancia ecoica, o sea, como habían procedido con anterioridad los Caballos primero y segundo encarnados por los cantaores.

Adentrándonos en la escena 3ª, “*El frío (Final melancólico)*”, cuyo inicio de este paratexto en la partitura dará lugar a la denominación del cuadro 5º en la puesta en escena de la ópera, exhibe la nota, como en secciones análogas, de “*non mesuré*” (Sotelo, 2019: 124). A efectos de simbolismo, se señala en el libreto que “El frío es un elemento dramático más” y que “Ahí está el público”, en una referencia metateatral al plano de recepción de la obra que otorga sentido y carta de naturaleza al título de la obra lorquiana y también de la ópera de Sotelo. El componente electrónico resulta de nuevo bastante visible, como deja ver la página 126 de la partitura, aunque sin relevancia, en cambio, de la estética jonda hasta llegar a la 130, en compás de 3/4 con la intervención de la guitarra de Cañizares. El concertista se sirve, para ello, de una escala o picado, en términos

³² Véase para otros pormenores: Alonso Valero (2014).

técnicos del flamenco, con incremento de la intensidad expresiva a nivel de matices de dinámica y en connatural diálogo con la percusión de Diassera, como refleja el pentagrama. Será esta, en suma, la última aportación de sabor flamenco, gracias a sus dos principales agentes con función extradiegética, hasta la conclusión del Acto 2 y, a la postre, de la partitura (Sotelo, 2019: 137).

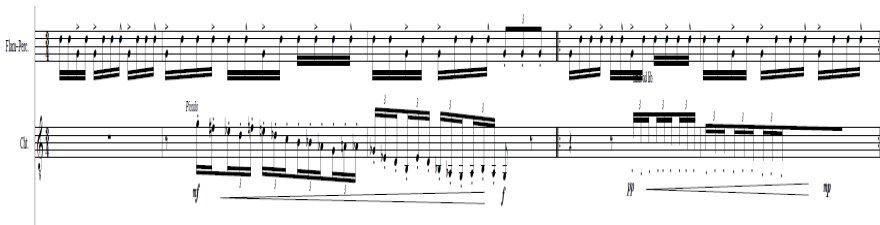


Fig. 41. Picado guitarrístico flamenco en *El Público*, Acto 2 (Sotelo, 2019: 130).

CODA FINAL: CONCLUSIONES

A la vista del análisis desarrollado, la expresión teatral de una ópera del calado híbrido y fuste estético de *El Público* se sustenta sobre una elaborada retórica literario-musical en la que la recepción y pervivencia del imaginario de Lorca, con el flamenco como un lenguaje destacado al igual que la electrónica, se hace visible. Fue así no solo porque el libretista, Ibáñez, decidiese partir de *El Público* como fuente medular, sino por las reiteradas citas intertextuales y de identidades múltiples que emplea su compositor, Sotelo, a modo de guiños culturales en un poliédrico juego de espejos. Se demuestra ya, en los primeros compases de *El Público*, cuando evoca su pieza instrumental *Como llora el agua ... para guitarra* en una referencia a “La guitarra”, de *Poema del Cante Jondo*. Estamos, en efecto, ante un *leitmotiv* que irá cobrando fuerza, con variaciones, en el transcurso dramático de la obra gracias a la maestra interpretación de Cañizares. Dicho solista exhibe una función extradiegética, como la percusión flamenca de Diassera, alcanzando su punto cenital en el broche conclusivo de la estructura en anillo o *Ringkomposition* propuesta en la *dispositio* creativa.

Sin embargo, por su admiración a un intérprete del cante flamenco como Enrique Morente, gran conocedor de los estilos radicados en la autenticidad de este arte más allá de tópicos al uso, Sotelo integra, en la

sección “Morente-Lorca”, la musicalización que el granadino hizo de *Yerma*, en homenaje a su admirado paisano con ritmo de bulería y clara reminiscencia en la Julieta de *El Público*. Se integran, además, concisos estilemas de nana en la voz de Arcángel, en el papel de Caballo primero, siempre atento a las ideas musicales de su maestro.

Asimismo, junto a las hibridaciones literario-musicales referidas que conllevan el maridaje de distintas identidades culturales, se reconocen en *El Público* variados matices de expresión morentiana. Y es que, al igual que había ensayado el autor madrileño en su ópera *Bruno o el teatro de la Memoria*, estos otorgan carta de naturaleza jonda a un proyecto escénico-musical o *collage* que incorpora diferentes lenguajes y discursos al servicio de su performatividad dramática, pero que, a medida que se va acercando el desenlace, se irá despojando de los elementos asociados al flamenco. Es más, en *El Público* las alusiones intertextuales al creativo universo de Lorca entre la música y la literatura entran en correspondencia con otro clásico universal como William Shakespeare. Lo comprobamos sea en su dimensión trágica como sucede con *Romeo y Julieta*, que casa con el concepto dramático lorquiano al tener como referente cardinal a la mujer —de ahí la relevancia de Julieta como personaje en *El Público*—, o bien en su cariz genérico de comedia, como es el caso de *Sueño de una noche de verano*.

Por último, en paralelo a estas claves metadiscursivas al hilo de clásicos teatrales del calado de Lorca o Shakespeare, se reflexiona en *El Público* sobre categorías conceptuales como el “teatro al aire libre” vs. “teatro bajo la arena”. Resuenan, de manera progresiva, ecos de seguriya, con huellas de la interpretación de Manolo Caracol, paradigma medular para una casa de solera como la jerezana de Jesús Méndez y sus lazos familiares con La Paquera. A este estilo genérico jondo hay que añadir los sonos de bulerías, tangos, soleá por bulerías, con el efecto de los bastones al cuidado de Rubén Olmo, trilla, en alusión a una modalidad ensayada previamente por Arcángel y Sotelo, o saeta, consonante esta modalidad con la inserción de citas bíblicas como la identificable en el Evangelio de Lucas, 23, 34. Tales elementos heterogéneos, que subrayan más si cabe la notoriedad de las identidades múltiples en *El Público*, entran en diálogo, a su vez, con la presencia de la canción infantil sobre el caracol que saca los cuernos al sol en una reescritura o palimpsesto conforme al nuevo contexto dramático propuesto.

Se erige *El Público*, en definitiva, como una obra híbrida remozada de atractivos discursos literario-musicales que forjan, con pilares sólidos, su

intrínseca arquitectura retórico-estética. En sus páginas, la imaginación creativa de un autor universal como Lorca se alza, en feliz armonía entre la voz y la palabra, al compás del pensamiento musical de un avisado lector y recreador de su obra, Sotelo, quien decidió asumir el no fácil reto de compartir “Un mar de sueño” con su público.

BIBLIOGRAFÍA

Acuyo Donaire, Francisco (2012), “Entre *El público* y *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca”, *Teatro. Revista de estudios culturales*, 24, pp. 33-50.

Alonso Valero, Encarna (2014), “García Lorca y lo trágico: sobre Nietzsche y sus retornos”, *Revista de letras*, 54.1, pp. 111-127.

Besada, José Luis y Pedro Ordóñez Eslava (2019), “¿Una historia de la música espectral española? Transferencias culturales transnacionales en el último cambio de siglo”, *Acta Musicologica*, 91.2, pp. 168-189.

Bethencourt Llobet, Francisco Javier (2011), *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar*, Tesis Doctoral, Newcastle, Newcastle University.

Bruno, Giordano (1987), *Expulsión de la bestia triunfante*, trad. e intr. de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Alfaguara.

Bruno, Giordano (1989), *Expulsión de la bestia triunfante*, trad. e intr. de Miguel Á. Granada, Madrid, Alianza Editorial; reed.: 1995.

Bruno, Giordano (1993), *Del infinito: el universo y los mundos*, trad. e intr. de Miguel Á. Granada, Madrid, Alianza.

Campos, Jorge (2017), “Gerard Grisey y la música espectral”, *Colloquia. Revista de pensamiento y cultura*, 4, pp. 66-101.

Carreira, Xoán Manuel (2016), “*El público. Ópera bajo la arena* de Mauricio Sotelo”, en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Raquel García Pascual (coords.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, pp. 404-418.

- Dobos, Erzsébet (2006), “Máscaras y biombos: la búsqueda de identidad en *El público*, de García Lorca”, en Gabriella Menczel y László Scholz (coords.), *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*, Budapest, Universidad Eötvös Loránd, pp. 107-112.
- Dufourt, Hugues (2014), *La musique spectrale. Une révolution épistémologique*, París, Éditions Delatour.
- Escobar Borrego, Francisco Javier (2012a), “Sobre Valente y lo jondo: notas de poética”, *Studi Ispanici*, 37, pp. 293-315.
- Escobar Borrego, Francisco Javier (2012b), “Pervivencia de *Wozzeck*, de Alban Berg en «Invención sobre un *perpetuum mobile*», de Valente (con Celaya y Leopoldo M.^a Panero como telón de fondo)”, *Il Confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, 57.1, pp. 101-134.
- Escobar Borrego, Francisco Javier (2017), “Valente interpreta a Schönberg: metamorfosis y avatares de un mito para una ópera de personaje”, *Degrés. Revue de Synthèse à Orientation Sémiologique*, 169-170, pp. 1-19.
- Escobar Borrego, Francisco Javier (2020), “Valente en clave musical de Sotelo: Fragmentos inéditos para la ópera *Bruno o el Teatro de la Memoria* (con ecos de Morente)”, *Cultura, Lenguaje y Representación*, 24, pp. 25-34.
- Escobar Borrego, Francisco Javier y Lucía Ballesteros Aguayo (2021), “El imaginario femenino en Valente: un diálogo interdisciplinar contemporáneo”, en Rosario Pérez Cabana y Salud Adelaida Flores Borjabad (coords.), *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en literatura, lingüística y traducción*, Madrid, Dykinson S.L., pp. 638-666.
- Espín Martín, Manuel (2015), “Ópera con alma flamenca: El Teatro Real estrena *El público*, la obra de Lorca más difícil y misteriosa”, *El siglo de Europa*, 1098, pp. 52-54.

- Ferrando-Mateu, Rosa-Anna (2020a), “Influencias americanas en el teatro de Lorca: el caso de *El público*”, en Manuel Chust Calero y Cristina Fonseca (coords.), *América, singularidad versus universalidad*, Castellón, Universitat Jaume I, pp. 381-396.
- Ferrando-Mateu, Rosa-Anna (2020b), *El surrealismo en el teatro de vanguardia de Federico García Lorca: “El público” y “Comedia sin título”*, Tesis doctoral, Castellón, Universitat Jaume I.
- Gan Quesada, Germán (2008), *Mauricio Sotelo. Música extremada. XXIV Festival de Música de Canarias*, Las Palmas de Gran Canarias, Festival de Música de Canarias.
- García Lorca, Federico (1991), *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, ed. de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra.
- García Lorca, Federico (2017), *El público*, ed. de Javier Huerta, Barcelona, Austral.
- Gómez Torres, Ana M.^a (1992), “*El Público*” de Federico García Lorca y su teoría teatral, Málaga, Universidad.
- Gómez Torres, Ana M.^a (1996), “El concepto de dramaturgo y sus límites en *El público* de Federico García Lorca”, en Josefina Bueno Alonso, Ángeles Sirvent Ramos y Silvia Caporale Bizzini (coords.), *Autor y texto, fragmentos de una presencia*, Barcelona, PPU. Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 381-388.
- Gutiérrez Quesada, Balbino (1996), *Enrique Morente. La voz libre*, Madrid, SGAE.
- Huélamó Kosma, Julio (2016), “*El público* de Lorca, por fin un clásico”, *Primer acto. Cuadernos de investigación teatral*, 351, pp. 73-76.
- Jerez Farrán, Carlos (2004), “Viejos mitos, nuevos significados: una visita al sepulcro de Julieta en *El público* de García Lorca”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 81.2, pp. 173-201.
- Lai, Antonio (2008), “La imagen del sonido y la escritura espectral”, *Escritura e imagen*, 4, pp. 125-146.

- López Cano, Rubén (2005), “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”, *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, 21.1, pp. 59-76.
- López Cano, Rubén (2017), *Música dispersa: apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*, Barcelona, Musikeon Books.
- López Cano, Rubén (2020), *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*, Barcelona, ESMUC.
- López Cabrales, M.^a del Mar (2019), “Teoría de una traducción improbable. La lógica poética de Lorca y su teatro imposible bajo la arena: *El público*”, en Saad Mohamed Saad (coord.), *Lorca, dramaturgo universal: Estudios en torno a la traducción de su teatro con motivo del CXX aniversario de su nacimiento*, Granada, Editorial Comares, pp. 117-130.
- López Rodríguez, Concepción (2012), “Platón y Lorca: filosofía en la escena (*El público*)”, en Aurora López López, Andrés Pociña Pérez y M.^a de Fátima de Sousa e Silva (coords.), *De ayer a hoy: Influencias clásicas en la literatura*, Coimbra, Universidade de Coimbra, Centro de Estudios Clásicos e Humanísticos, pp. 281-286.
- Llorens, Carles (1988), “La relació Lorca-Dalí en la trama de *El público*”, *Revista de Girona*, 129, pp. 71-76.
- Martín Bermúdez, Santiago (2015), “*El público*, una ópera de Sotelo a partir de Lorca”, *Primer acto. Cuadernos de investigación teatral*, 348, pp. 112-115.
- Martínez Nadal, Rafael (1974), *Lorca's the public: A study of his unfinished play ("El público") and of love and death in the work of Federico García Lorca*, Londres, Calder & Boyars.
- Martínez Nadal, Rafael (1988), “*El Público*”: amor y muerte en la obra de Federico García Lorca, Madrid, Hiperión.

Mendoza Zazueta, Juan Enrique (2020), “El carnaval en la obra *El Público* de Lorca”, *Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas*, 17, pp. 273-288.

Mira Nouselles, Alberto (2001), “Que pase el público: la homosexualidad como *performance* en *El público*, de Federico García Lorca”, en Juan Vicente Aliaga, Amhed Haderbache, Ana Monleón Domínguez y Domingo Pujante González (coords.), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Valencia, Universitat de València, pp. 379-388.

Morente, Enrique (1998), *Lorca*, Madrid, Virgin / Chewaka.

Ordóñez Eslava, Pedro (2011a), *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*, Tesis doctoral, Granada, Editorial de la Universidad.

Ordóñez Eslava, Pedro (2011b), “L’espace poétique de José Ángel Valente dans la pensée musicale de Mauricio Sotelo”, en Paloma Otaola (ed.), *Littérature et Musique. Musique et Littérature au XXe siècle*, Lyon, Presses de l’Université de Lyon 3, pp. 145-158.

Ordóñez Eslava, Pedro (2019a), “Lorca Unchained. Mauricio Sotelo’s *El Público* and the (new) Spanish Contemporary Opera”, *Contemporary Music Review*, 38.1-2, pp. 76-93.

Ordóñez Eslava, Pedro (2019b), “Elogio de la apropiación. Prácticas impuras, flamenco y creación contemporánea”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 32, pp. 95-114.

Ordóñez Eslava, Pedro (2020), “Máscaras, prótesis, ficción y *fake*. Identidades flamencas en cuestión”, en *Apología de lo impuro. Contramemoria y f[r]icción en el Flamenco contemporáneo*, Granada, Asociación Española de Organizaciones de Festivales (CIOFF), pp. 68-76.

Ordóñez Eslava, Pedro, ed. (2022), *Estamos vivos de milagro. 10 años después de Morente*, Granada / Sevilla, Editorial Universidad de Granada / Editorial Universidad de Sevilla, Colección Flamenco.

- Pedrosa Bartolomé, José Manuel (1998-2001), “Pámpanos, cascabeles y la simbología erótica en *El público* de Lorca”, *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 13-14, pp. 371-386.
- Pérez Castillo, Belén (1999-2001), “Sotelo Cancino, Mauricio”, en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana VII*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, pp. 36-39.
- Pérez Frutos, Iluminada (2007-2008), “Tratamiento de la voz. Tradición oral en la obra de Mauricio Sotelo”, *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 3, pp. 139-160.
- Pujante Sánchez, José David (2009), “La melancolía amorosa en el surrealismo de Lorca: *El público* y lo uno imposible”, *Theatralia. Revista de poética del teatro*, 11, pp. 159-182.
- Ramos, Diego (2012), “*Partiels*, de G. Grisey. Percepción y estructura en la música espectral. Tratamiento específico de la escritura para cuerda”, *Espacio sonoro*, 27, pp. 1-94.
- Raposo Martín, Juan J. (2009), *Luigi Nono: Epitafios lorquianos. Estudio musicológico y analítico*, Huelva, Hergué.
- Remotti, Francesco, Maria Cristina Caimotto y Philip V. Bohlman (2012), “Identity Barriers and Resemblance Networks”, *Acta Musicologica*, 84.2, pp. 137-146.
- Saiber, Arielle (2005), *Giordano Bruno and the Geometry of Language*, Aldershot, Ashgate.
- Sans, Juan Francisco (2020), “Típicos tópicos tropicales”, *El oído pensante*, 8.1, pp. 7-33.
- Sotelo, Mauricio (1997), “Luigi Nono o ‘El dominio de los *infiniti possibili*’”, *Quodlibet*, 7, pp. 22-31.
- Sotelo, Mauricio (2001), “*Memoriae*”, *Cuadernos de la Huerta de San Vicente*, 1, pp. 53-63.

- Sotelo, Mauricio (2003a), *Si después de morir... für Stimme (Cantaor oder Alt), Flöte, Tonträger und Orchester (1999-2000) nach dem Gedicht Elegía: Fragmento (1994) von José Ángel Valente*, Viena / Londres / Nueva York, Universal Edition.
- Sotelo, Mauricio (2003b), *Si después de morir ... "In memoriam" José Ángel Valente*, Madrid, Círculo de Lectores.
- Sotelo, Mauricio (2007), *Como llora el viento ... per chitarra ed orchestra*, Viena / Londres / Nueva York, Universal Edition.
- Sotelo, Mauricio (2008), *Como llora el agua ... para guitarra*, Viena / Londres / Nueva York, Universal Edition.
- Sotelo, Mauricio (2014-2015), "Un mar de sueño", en Programa de mano *El Público. Ópera bajo la arena, en cinco cuadros y un prólogo*, Madrid, Teatro Real, Temporada 2014/2015, pp. 13-15.
- Sotelo, Mauricio (2019), *El Público. Ópera bajo la arena, en cinco cuadros y un prólogo*, s. l., PS Ediciones, Proyecto Sotelo.
- Stamirowska, Monika (1999), "La máscara y el desenmascaramiento como base del metateatro en *El público* de Federico García Lorca", *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 2, pp. 70-85.