

Villar-Taboada, Carlos (2023). “Gestos de postmodernismo estético en José Luis Turina: *Pentimento*, del lienzo a la orquesta”. En: *Poéticas compartidas. Convergencias artísticas en música de los siglos XX y XXI* (Belén Pérez Castillo y Ruth Piquer Sanclemente, eds.). Granada: Comares (ISBN: 978-84-1369-538-9), pp. 273-299.

[Versión pre-print, puede incluir algunos cambios respecto a la versión definitiva, ya publicada, a la que se remite para fines de investigación].

Carlos Villar-Taboada es Profesor Titular de Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Valladolid (España). Contacto: [villar-taboada@uva.es](mailto:villar-taboada@uva.es)

## Gestos de postmodernismo estético en José Luis Turina: *Pentimento*, del lienzo a la orquesta<sup>1</sup>

En el conceptualmente híbrido y fecundo escenario de la imaginación donde disciplinas artísticas heterogéneas se encuentran para generar nuevas creaciones, la parcela en la que música y pintura se aguijonean estímulos mutuos ha sido enjundiosamente activa. Su empuje ha prevalecido hasta nuestra contemporaneidad tras haber alcanzado a reformular la noción misma de obra musical por la revolución que acarreó el redimensionamiento plástico de la notación, ampliada como fruto de las dispares necesidades generadas –entre otros próceres para el actual panorama– por los pioneros de las músicas electrónicas, los integrantes de la Escuela de Nueva York y los exploradores de las fronteras del sonido más allá de lo textural y de los nuevos virtuosismos. De cariz habitualmente menos radical en sus resultados, la inveterada afición por escudriñar las artes visuales en busca de inspiración y maravilla con las que dialogar y nutrir referencialmente nuevas composiciones musicales también ha prevalecido, conforme a distintos procedimientos. Se ha apuntado que la intersección de estos dominios artísticos se basa en el común apego del espacio y el tiempo por el ritmo, así como en la energía corporal demandada para su realización<sup>2</sup>. La idea precedente puede vincularse a la compleja noción de gesto, uno de los fundamentos centrales de la expresión musical, cuando interpretar esta concreción energética del sonido en el tiempo incluye indispensablemente la dimensión visual de la notación y la correlación con otros terrenos sensoriales de la experiencia humana<sup>3</sup>. De esta manera, la apelación de un compositor a otra obra artística cuando formaliza una nueva partitura conlleva añadir un componente gestual que aporta a su condición un sesgo semántico particular y demanda una explicación específica, en tanto ha enfatizado en el plan creativo su interés por la elaboración de su significado.

---

<sup>1</sup> Este estudio se inscribe entre las actividades desarrolladas para el proyecto de investigación *Música y danza en los procesos socioculturales, identitarios y políticos del segundo franquismo y la transición (1949-1978)*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Referencia: RTI208-093436-B-I00).

<sup>2</sup> BOUSSEUR, Jean-Yves. *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*. Paris, Minerve, 1998, p. 49.

<sup>3</sup> HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, Indiana University Press, 2004, pp. 94-95.

El terreno de la investigación sobre las capacidades semánticas de la música constituye un eje vertebrador en la obra compositiva de José Luis Turina de Santos (Madrid, 1952), cuya dilatada carrera ha sido reconocida, desde su juventud, con diversos galardones, entre los que se incluye el Premio Nacional de Música en 1996. Su heterogénea producción con frecuencia está forjada en fructíferos diálogos con músicas del pasado histórico, sean estos mediante citas, *collages* o alusiones. Pero también otras disciplinas artísticas le suministran estímulos creativos: la literatura y su lenguaje, desde la puesta en música de poemas hasta la investigación fonética; el espectáculo de la imagen en movimiento, en el contexto audiovisual; y, como se mostrará, también las artes plásticas, desde ángulos diversos. El recurso a tan variados repertorios artísticos le ha permitido sugerir múltiples juegos semánticos cuya red de referentes, entretejidos en argumentos explicativos nunca exentos de cierto toque de humor, articula su aspiración de potenciar la comunicación con el público. Así, el mundo pictórico es directamente aludido en un grupo de piezas suyas que, primordialmente a modo de homenajes, señalan su admiración por Marc Chagall (1887-1985), René Magritte (1898-1967), Salvador Dalí (1904-1989), Óscar Domínguez (1906-1957), o Fernando Zóbel (1924-1984), todos destacados maestros en la historia de la pintura del siglo XX.

El estudio derivado de esta reflexión inicial se define como un análisis contextualizado de la técnica y la estética vigentes en esta vertiente creativa de José Luis Turina conectada con las artes plásticas. Por motivos de eficacia, se ha determinado priorizar este examen al caso particular de la orquestal *Pentimento* (1983) porque, como se comprobará, coinciden en ella circunstancias que la destacan entre las demás composiciones más o menos análogas en el catálogo de Turina por su afinidad con la plástica. No obstante, las diferencias en dicho grupo en cuanto a cronologías, formatos de plantilla y tipos de asociación interdisciplinar aconsejan dedicarles al menos unas pinceladas valorativas que posibiliten su ponderación cualitativa como telón de fondo con el que contrastar *Pentimento*. Se sugiere como hipótesis de partida que esta línea de actuación en José Luis Turina se reviste de elementos propios de la cultura postmoderna. De ahí se establecen los siguientes tres objetivos principales: identificar los criterios de conexión entre estas músicas y las artes plásticas; explicar los procedimientos técnicos utilizados, entre los que sobresale la cita; y correlacionar esas características con rasgos distintivos del postmodernismo musical. Para cumplirlos se ha acudido a fuentes muy

concretas: la partitura<sup>4</sup> y varios de sus registros fonográficos, que incluyen libretos con notas<sup>5</sup>, más dos comentarios autoanalíticos del compositor: uno de carácter más general, publicado en su página *web*<sup>6</sup>, y otro más técnico, procedente de su archivo personal y facilitado directamente por él<sup>7</sup>. Secundariamente, se han confrontado críticas en prensa sobre el estreno y sobre las repeticiones públicas de *Pentimento*.

Entre la historiografía específica, sobresalen la amplia monografía sobre el conjunto de su obra a cargo de José Luis Temes, uno de sus principales intérpretes<sup>8</sup>, y la dedicada por Marta Cureses al conjunto de su obra pianística<sup>9</sup>. Pronto se reconoció su «notorio éxito basado en un rigor estructural aliado con una gran fuerza expresiva» y «una perfecta coincidencia entre un pensamiento creativo poderoso y refinado y una realización verdaderamente maestra»<sup>10</sup>. Atraído por los diálogos entre modernidad y tradición<sup>11</sup>, con un pensamiento tímbrico influido por la Escuela Polaca de Composición y cuidadoso con los detalles y la atomización del material<sup>12</sup>, se le ha llegado a definir como «esencialmente postmoderno [...], un autor plenamente de síntesis intertextual»<sup>13</sup>, algo con lo que el propio compositor parece sentirse cómodo, pues admite en su música «una suerte de dialéctica constante entre tradición y modernidad, que a la postre viene a

---

<sup>4</sup> TURINA, José Luis. *Pentimento. Para orquesta. Partitura*. Madrid, Turina Ediciones, 2008.

<sup>5</sup> Cuenta con varios registros y ediciones: Tomás Marco: *Púlsar*. Tomás Garrido: *Música diurna*. José Luis Turina: *Fantasía. Pentimento*. Orquesta Filarmónica de Poznan, José Luis Temes, dir. CD. Madrid, Discobillbao, DISCOBI D-2011, 1990; *José Luis Turina*. Orquesta Filarmónica de Londres, Grupo Círculo, Orquesta Filarmónica de Poznan, José Luis Temes, dir. CD. Madrid, SGAE/Quinto Centenario España, serie Música española contemporánea nº 6, Gasa 9G0443, 1991; y *José Luis Turina. Retrato*. Orquesta Filarmónica de Londres, Orquesta Filarmónica de Poznan, Orquesta Iuventas - María Teresa Chenlo, Grupo de viento de la ORCAM, José Luis Temes, dir. CD. Madrid, Verso, VRS 2062, 2008.

<sup>6</sup> «José Luis Turina: *Pentimento*». *José Luis Turina. Sitio oficial*. <<http://www.joseluisturina.com/pentimento.html>> [consulta 24-4-2020].

<sup>7</sup> TURINA, José Luis. «*Pentimento. Para Orquesta*». Documento inédito. Archivo personal del compositor, agosto de 1990 (revisado en 2014).

<sup>8</sup> TEMES, José Luis. *José Luis Turina*. Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2005.

<sup>9</sup> CURESES, Marta. «José Luis Turina (1952). *Homenaje a Isaac Albéniz*. Obra obligada. Año 2002». *Premio Jaén. Historia del piano español contemporáneo*, tomo II. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2009, pp. 467-490.

<sup>10</sup> MARCO, Tomás. *Historia de la música española. 6. Siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1989, p. 295.

<sup>11</sup> CABAÑAS, Fernando. *José Luis Turina*. Madrid, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1991, p. 9.

<sup>12</sup> LUCAS, Itziar. «Turina de Santos, José Luis». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 10, p. 526.

<sup>13</sup> MARCO, Tomás. *Historia cultural de la música*. Madrid, Fundación Autor, 2008, p. 927.

ser nuestra actual posmodernidad»<sup>14</sup>, ideas sobre las que se volverá más adelante. En lo técnico, merece destacarse, por *Pentimento*, su actitud ante el dodecafonismo, descrita como puramente heterodoxa y alejada de dogmatismos:

Su introducción al sistema dodecafónico es autodidacta, con posterioridad al curso efectuado con Rodolfo Halffter en Santiago de Compostela (1978). Nunca lo ha empleado de forma sistemática, sino como medio para la construcción de episodios, secuencias, secciones, etc., y siempre de forma esporádica. [...] aún puede emplearse, al igual que el sistema tonal, aunque no como verdad absoluta<sup>15</sup>.

Respecto al tema de las analogías con el lenguaje literario y las artes plásticas en la música de Turina de Santos –su diálogo con otras disciplinas artísticas–, ha sido estudiado con anterioridad sólo de manera introductoria, en relación con su faceta cinematográfica<sup>16</sup> y a la dimensión de «música visual» de su ópera *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)* (1999)<sup>17</sup>. Pero, pese a haber sido identificado como una de las principales cuatro estrategias compositivas del compositor, su estudio fue aplazado por una primera aproximación a las otras tres (reinterpretación de la tradición histórica, actualización de elementos procedentes del folclore y diálogos eclécticos con procedimientos técnicos de la vanguardia internacional)<sup>18</sup> y, hasta ahora, quedaba aún pendiente.

Para desarrollar la investigación propuesta, se exponen tres apartados sucesivamente dedicados a una reflexión sobre los conceptos teóricos implicados en este análisis, con énfasis en las implicaciones del posmodernismo musical; una exploración sobre la incidencia de las artes plásticas en la obra de Turina; y el estudio analítico de *Pentimento*.

---

<sup>14</sup> TURINA, José Luis. «Notas al programa. *Cuarteto con piano*». *Biblioteca de música española contemporánea. Concierto especial 33. Estreno de Cuarteto con piano de José Luis Turina*. Madrid, Fundación Juan March, 27 de febrero de 1991, p. [6].

<sup>15</sup> CHARLES SOLER, Agustín. *Dodecafonismo y Serialismo en España*. Valencia, Rivera Editores, 2005, p. 359.

<sup>16</sup> RÍOS, Rebeca. «Música clásica-contemporánea y medio cinematográfico: procesos de musicalización en el caso español». *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Matilde Olarte (ed.). Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 451-459.

<sup>17</sup> RÍOS, Rebeca. «Apuntes sobre la “música visual” en la ópera *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*». *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Eduardo Viñuela y Teresa Fraile (eds.). Sevilla, Arcibel Editores, 2012, pp. 245-257.

<sup>18</sup> VILLAR-TABOADA, Carlos. «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina». *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Victoria Eli y Elena Torres (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 272-279.

## 1.- Postmodernismo, citas, gestos e intermodalidad artística

El postmodernismo es un terreno de discusión tan fértil como difícil de definir para los estudios musicales<sup>19</sup>, capaces de consensuar la identificación de ciertos rasgos más habituales que, no obstante, distan de conformar una auténtica opción estilística<sup>20</sup>. Ramaut-Chevassus señala que el compositor postmoderno practica el eclecticismo técnico y busca la comunicabilidad con el oyente mediante una puesta en valor del pasado a través de la evocación o la cita<sup>21</sup>, concepto que asocia al homenaje como «reverencia-referencia» mediante la que el músico aspira a sumarse a un determinado círculo y lo que éste representa<sup>22</sup>. Pero Taruskin sostiene que la integración y la generalización en la corriente principal de la creación musical reciente de técnicas como la cita o el *collage* impide que se consideren exclusivamente postmodernas<sup>23</sup>, desde una óptica que Griffiths matiza al comentar la cita y lo que denomina «meta-músicas», pues acusa en ellas un componente de distanciamiento irónico respecto al pasado<sup>24</sup>. La ironía también es subrayada entre los gestos que Kramer señala como característicos de la música postmoderna, junto a la intertextualidad y el eclecticismo: no respetar las fronteras entre sonoridades y procedimientos del pasado y el presente, evitar que las piezas sean íntegramente explicables desde una sola técnica, incluir citas o referencias a otras músicas y plantear múltiples significados y temporalidades<sup>25</sup>, entre otros. En esa diversidad temporal incluye su propuesta de un tiempo gestual (un tiempo que ha de ser comprendido), distinto del tiempo propio de la pieza (simplemente el tiempo escuchado) y que se implica con los significados (recordados, o deducidos) que el oyente es capaz de

---

<sup>19</sup> Cf. GLOAG, Kenneth; BEARD, David. «Postmodernism». *Musicology. The Key Concepts*. London, Routledge, 2005, pp. 106-111.

<sup>20</sup> Cf. GLOAG, Kenneth. *Postmodernism in Music*. Cambridge, Cambridge University Press, col. Cambridge Introductions to Music, 2012, pp. 12-15.

<sup>21</sup> RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice. *Musique et postmodernité*. Paris, Presses Universitaires de France, 1998, pp. 11-18.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 50-65.

<sup>23</sup> TARUSKIN, Richard. *Music in Late Twentieth Century. The Oxford History of Western Music*, 5. Oxford, Oxford University Press, 2009, 422.

<sup>24</sup> GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After*. Oxford, Oxford University Press, 2010 [3ª ed.], pp. 168-183.

<sup>25</sup> KRAMER, Jonathan D. «The Nature and Origins of Musical Postmodernism». *Postmodern Music/ Postmodern Thought*. Judy Lochhead y Joseph Auner (eds.). New York, Routledge, 2002, pp. 14-16

agregar a los eventos sonoros; significados «virtuales», porque no existen en la música objetivamente, sino de manera subjetiva: en la mente del oyente<sup>26</sup>.

Sin duda, este giro hacia el papel interpretativo del receptor se incardina en los orígenes mismos del concepto de intertextualidad<sup>27</sup>, dado que es el sujeto quien reinterpreta un texto al relacionarlo con otros, y posee un valor poéticamente gestual. Apunta hacia una idea sugerentemente desarrollada por Hatten –destacado teórico sobre el significado expresivo de la música–, quien, tras explorar las posibilidades de categorización del gesto musical<sup>28</sup>, ha profundizado en las consecuencias virtuales de la gestualidad<sup>29</sup>. Hatten incluye en su teoría de la agencia virtual la tropización y la intertextualidad y sentencia que su efecto expresivo se potencia cuando son presentadas en un medio exótico<sup>30</sup>. Tal medio exótico se verifica cuando el ámbito de mediación de significados muda desde lo musical hacia otro terreno artístico, como el de las artes plásticas –un gesto, además, propiamente posmoderno por su transgresión de límites, en este caso disciplinarios–: el giro poético así descrito define la eficacia expresiva de los proyectos artísticos que navegan entre la pintura y la partitura.

## **2.- Del lienzo al pentagrama: la inspiración pictórica en José Luis Turina**

En la póstica de José Luis Turina puede afirmarse que el entorno pictórico ha estado presente siempre, puesto que, en primer lugar, ha existido en su entorno familiar durante varias generaciones y hasta la actualidad:

A pesar de mi gran antepasado, creo que vengo más de familia de pintores que de músicos. El óleo es mi olor familiar de siempre. Tal vez debido a eso he buscado contactos con el mundo de la pintura, que otras veces me vinieron de rebote. Traté mucho a Zobel cuando residí en Cuenca, y con los pintores del grupo allí formado por los años setenta. Tengo al menos media docena de

---

<sup>26</sup> Cf. KRAMER, Jonathan D. «Postmodern Musical Time: Real or Unreal?». *Postmodern Music, Postmodern Listening*. Robert Carl (ed.). New York, Bloomsbury Academic, 2016, pp. 153-154.

<sup>27</sup> Cf. GLOAG, Kenneth; BEARD, David. «Intertextuality». *Musicology...*, pp. 71-72: recuerdan la «muerte del autor» que mencionaba Roland Barthes, en línea con el giro del foco interpretativo desde el creador hacia el receptor, sugerido por Julia Kristeva.

<sup>28</sup> En un ejercicio de ampliación de la *Topic Theory*, avanzada por Ratner y luego continuada por Allanbrook, Agawu y Monelle: HATTEN, Robert S., *op. cit.*, pp. 111-132.

<sup>29</sup> HATTEN, Robert S. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington, Indiana University Press, 2018.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 271.

composiciones en que la pintura está muy presente [...]. He tenido menos contactos con escritores, a excepción de aquellos a quienes pedí autorización para musicar sus textos, como Bergamín.<sup>31</sup>

Efectivamente, su bisabuelo, Joaquín Turina Areal (Sevilla, 1847-1903), premiado en la Exposición de Cádiz de 1879, fue un pintor de la escuela sevillana, formado en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal y autor de un colorido pintoresquismo, a veces de temática religiosa, de quien se ha destacado que «cultivó la pintura de costumbres, realizando multitud de cuadros de escenas sevillanas, donde figuran tipos populares; y también los lienzos de asuntos históricos»<sup>32</sup>. Su abuelo, el internacionalmente reconocido y también sevillano Joaquín Turina Pérez (1882-1949), heredó parte del costumbrismo de su progenitor en su manera de titular multitud de sus piezas, como, por mencionar tan sólo algunas pianísticas, *Sevilla. Suite pintoresca*, op. 2 (1908), *Rincones sevillanos*, op. 5 (1911), o *Sanlúcar de Barrameda*, «Sonata pintoresca», op. 24 (1922). No faltan en su catálogo obras directamente nacidas de una inspiración en lienzos; así, para la comedia *La Anunciación*, escrita por Tomás Borrás (1891-1976) sobre el cuadro homónimo (ca. 1426) de Fra Angelico (1395-1455), exhibido en el Museo del Prado<sup>33</sup>, compuso unas «ilustraciones musicales» para sexteto de cuerdas con piano (1923). Y, ya sólo para su instrumento, retomó el mismo título, más la escultura íbera *Dama de Elche*, del Museo Arqueológico Nacional (Madrid), y *La rendición de Breda* (1635), de Diego de Velázquez (1599-1660) –con su título más popular, *Las lanzas*– también del Prado<sup>34</sup>, como orígenes de su tríptico *Contemplaciones*, op. 99 (1944). Por último, en primer y segundo grado de consanguinidad, su padre, José Luis Turina Garzón (Madrid, 1919-2020), formado en la pintura con Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) y Eugenio Hermoso (1883-1963), aunque sin la carrera artística de sus ascendientes, fue, como su hermano Joaquín Turina de Santos más tarde, catedrático de Dibujo además de pintor<sup>35</sup>, con un arte que «combina gran oficio con bella creatividad,

---

<sup>31</sup> TURINA, José Luis. «Música para salir del milenio [entrevista con Guillermo García-Alcade]». *Los Cuadernos del Norte*, Año IX, n.º 51, 1988, p. 27.

<sup>32</sup> RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción. *Arte y cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2000, p. 219.

<sup>33</sup> Vid. en línea: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/f8e45a6f-7645-4e53-9fd5-cbdae7e8faac>> [consulta 24-4-2020].

<sup>34</sup> Vid. en línea: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-lanzas-o-la-rendicion-de-breda/0cc7577a-51d9-44fd-b4d5-4dba8d9cb13a?searchMeta=breda>> [consulta 24-4-2020].

<sup>35</sup> De las pinturas de su padre da cuenta el compositor José Luis Turina en su *web* personal, donde reproduce diversos cuadros.



lo que la hace muy grata de contemplación»<sup>36</sup>. El bosquejo de este recorrido se completaría añadiendo que la esposa del compositor, Isabel Serrano, contó con una doble formación como música y pintora<sup>37</sup>.

Más allá del entorno familiar, el de las amistades e instituciones frecuentadas por José Luis Turina también se ha nutrido de artistas, con dos focos cardinales en Cuenca y Madrid. Durante los primeros ochenta (1981-1985), su vinculación al conservatorio de Cuenca le permitió conocer un medio dinamizado gracias a las colecciones de pintura y escultura de los entonces allí asentados miembros de la llamada «escuela conquense», impulsora durante los sesenta del Museo de Arte Abstracto Español, en la ciudad manchega: Gerardo Rueda (Madrid, 1926-1976), Gustavo Torner (Cuenca, 1925) y Fernando Zóbel (Manila, 1924-Roma, 1984), a quien terminaría dedicando *Exequias*. Y ya en Madrid, esa misma simpatía artística animó su enrolamiento en diversos proyectos con el Círculo de Bellas Artes, entre cuyos resultados, encargos incluidos, se encuentran no pocos estrenos, como los de *Tres sonetos* (1992) y *Vocalise de la guitarra (con algunas consonantes)* (1998); y donde se destacan especialmente las creaciones expresamente escritas para el Grupo Círculo dirigido por Temes, las cuales, en sí mismas, definen un corpus digno de estudio: *Alaró* (1984), *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985), *Kammerkonzertante* (1988) y *La raya en el agua* (1996).

Más allá de lo precedente, la proyección del mundo de la pintura sobre la música de José Luis Turina es detectable como una de sus estrategias compositivas principales, según se ha señalado<sup>38</sup>. A falta de una categorización previa al respecto, se propone la identificación de tres distintos ángulos de conexión con lo pictórico, a veces coincidentes simultáneamente en sus composiciones, como se detallará.

El primero, y quizás el más evidente, se verifica cuando desde el título de la pieza el compositor declara su deuda respecto a la pintura. Esta categoría netamente paratextual<sup>39</sup> se divide en dos tipologías, de las cuales la basada en la homonimia de títulos en músicas y cuadros –de la composición musical completa o de sus movimientos– es más intuitiva. La explicación de tales gestos, sin embargo, no conduce habitualmente

---

<sup>36</sup> TEMES, José Luis. *José Luis Turina...*, p. 18.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>38</sup> VILLAR-TABOADA, Carlos. «Del significado a la identidad...». p. 272.

<sup>39</sup> Por seguir, al menos en parte, la terminología ya clásica de Genette sobre las relaciones transtextuales, cf. GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, pp. 10-15.

a una lectura inmediata y suelen requerirse una segunda interpretación, de naturaleza literaria, e incluso una tercera, de corte experiencial. Este enfoque, que se da en *Ofelia muerta* (1979), *Dos cuadros de Marc Chagall* (2009) y *Die Windsbraut* (2012), no puede ocultar un mínimo componente de homenaje o reverencia referido a los pintores, lo que define la segunda tipología inicial, que se propone denominar paratextualidad reverencial, más evidente en *Exequias* (1984), *Alaró* (1984), el *Concierto para viola* (1985), *Cuatro estudios en forma de pieza* (1989) y nuevamente *Dos cuadros de Marc Chagall*.

Una segunda categoría, tras la homonimia paratextual y la paratextualidad reverencial, se define como sinestesia por analogía estructural y es observable en Turina como una actitud estética general ante el hecho creativo, también con manifestaciones diversas. La tendencia del músico a describir sus composiciones mediante analogías visuales o a recurrir al auxilio del relato delata una sensibilidad por la plástica, por lo visual y por lo narrativo tan habitual en la historia de la música que apenas tendría valor si no fuese por algunas peculiaridades. Cobra entonces desde esta perspectiva un renovado valor su sintonía con La Fura dels Baus en la producción de su ópera *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)* como «música visual», enriquecida mediante dispositivos multimedia que proyectaban fragmentos audiovisuales a una puesta en escena altamente autorreflexiva<sup>40</sup>. E, indudablemente, otro reto singular desde su concepción, de sesgo estético bien distinto al precedente, es *Tour de Manivelle. Música para cinco cortometrajes de Segundo de Chomón* (2008), un homenaje al cineasta turolense (1871-1929) –discípulo de Georges Méliès (1861-1938) y maestro de los efectos especiales– en forma de musicalizaciones de cuentos infantiles seleccionados entre los cortos de Chomón, en pleno cine mudo.

La tercera categoría es la más abstracta y excepcional. Consiste en una traducción conceptual transmodal: un trasvase transdisciplinario de conceptos o técnicas presente únicamente en *Pentimento*, que, por esa razón, se singulariza en el catálogo de José Luis Turina. Antes de analizarla, se comentarán sucintamente las otras siete piezas.

*Ofelia muerta* (1979), para doce instrumentos de cuerda, fue compuesta durante una estancia de formación en Roma y actualmente está descatalogada, aunque durante

---

<sup>40</sup> Cf. RÍOS, R. «Apuntes sobre la “música visual” ...», pp. 253-254.

años fue citada entre las principales creaciones de su autor<sup>41</sup>. Se basa en *Ophelia* (1852)<sup>42</sup>, del pintor prerrafaelista John Everett Millais (1829-1896) –niño prodigio y personalidad destacada de la hermandad prerrafaelita–, el cuadro más representativo de la escuela según los críticos, por su delectación en lo bello de una naturaleza que exhibe una diversidad de texturas y matices cromáticos. Se halla implícito también lo literario, puesto que el personaje retratado no es sino la protagonista de la «escena del convento» del *Hamlet* (ca. 1599-1601) de Shakespeare, cuya muerte, convertida en temática iconográfica recurrente, constituye uno de los grandes clímax de la literatura dramática. La referencia al personaje de Ofelia aquí, por lo tanto, une música, pintura y literatura, en, según el compositor, «una sugestiva sinestesia que personalmente ha despertado siempre mi interés» sin condicionar de la articulación interna más que «el clima dramático predominante, no exento de cierta serenidad»<sup>43</sup>.

Cercanas en el tiempo a *Pentimento* son otras dos composiciones presentadas en 1984, que comparten la condición de sus referentes, en ambos casos pintores españoles. *Exequias (In memoriam Fernando Zóbel)*, para coro gregoriano, coro mixto y orquesta, es un sentido homenaje musical póstumo al pintor abstracto Fernando Zóbel, líder del ya comentado Grupo de Cuenca. Pese a que no manifiesta un planteamiento sinestésico claro, sí se detecta un oscurecimiento de la instrumentación –que incluye flauta en sol, clarinete bajo y un coro gregoriano, de voces graves–, atribuible al característico sesgo fúnebre de la tipología de *réquiem*.

De 1984 data también *Alaró*, para conjunto instrumental, encargo del Círculo de Bellas Artes de Madrid. A mediados de los ochenta (cursos 1983/84 a 1985/86) la institución había fomentado los encuentros entre músicos y pintores a través de los «Talleres de Arte Actual», que se tradujeron en la publicación de tres vinilos con grabaciones de encargos –inspirados en sendos pintores, quienes habían impartido clases en esos talleres<sup>44</sup>–, acompañadas de las correspondientes xilografías. A José Luis Turina

---

<sup>41</sup> Así, por ejemplo, se halla citada en la reseña publicada con motivo de la concesión del Premio Nacional de Música, en la categoría de Composición: «La obra de Turina ha alcanzado gran difusión por su lenguaje personal y por su elevada elaboración. En 1978 estrenó su primera pieza, *Crucifixus*, y entre sus composiciones figuran *Ofelia muerta*, *Beltenebros*, *Nostradamus* y *Homenaje a César Franck*». J.B. «José Luis Turina obtuvo el galardón en la modalidad de Composición». *ABC*, 13-11-1996, p. 91.

<sup>42</sup> En línea: < <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506> > [consulta 10-4-2020].

<sup>43</sup> TURINA, José Luis. «*Ofelia muerta. Para grupo de cuerdas*». *José Luis Turina. Sitio oficial*. <<http://www.joseluiturina.com/ofelia.html>> [consulta 24-4-2020].

<sup>44</sup> Este proyecto bien merecería un estudio detenido. Turina participó en el primero, que incluía: *Fragmentos para un interior*, de Gabriel Fernández Álvez; *Sinestesia*, de Manuel Seco; *El encargo de seis*

se le propuso dialogar con la obra del pintor valenciano Manuel Hernández Mompó (1927-1992), Premio UNESCO (1968) y Premio Nacional de las Artes Plásticas (1984), cuya tendencia hacia la abstracción y el informalismo recibió influencias de Rothko y cuya residencia en Mallorca da título a la pieza. La inspiración se basó concretamente en dos cuadros, de sus etapas inicial y de madurez, que dan título a cada uno de los movimientos, ejecutados sin interrupción: *Hombre con bandurria* (1956)<sup>45</sup>, con mayor carga dramática, y *Plaza de un pueblo* (1969)<sup>46</sup>, si bien «alaró» también fue la denominación genérica de un grupo de esculturas abstractas en metacrilato pintado de fines de los setenta y primeros ochenta, creadas por Mompó en la localidad balear. Según Temes, «no intentó Turina describir imágenes con música, sino describirnos el color y la vivacidad de las sugerencias propuestas»<sup>47</sup>. Ello se traduce, por ejemplo, en que, para la segunda parte, en analogía con el tono de la imagen, resuelve las tensiones dramáticas musicales mediante «un desenfadado rondó en el que todo puede –y debe– tener lugar: fragmentos seriales, tonales y atonales se suceden, engarzados por un estribillo en el que se hace patente el eco de un pasodoble»<sup>48</sup>, del que interesa subrayar esa convivencia entre elementos tonales y seriales, por su reformulación en varias de estas obras.

Así, en 1985, el violista tinerfeño Humberto Orán le pidió un *Concierto para viola*, luego retirado del catálogo. Subtitulado «*Homenaje a Óscar Domínguez*», otra vez desde una paratextualidad reverencial, este nuevo homenaje se centra ahora en el pintor Óscar Domínguez (1906-1957) –tinerfeño, como Orán–, uno de los más representativos surrealistas de la Generación del 27. Turina reconoce su deuda con los contrastes simbólicos, formales y cromáticos de sus pinturas de Domínguez, que traduce en una llamativa convivencia entre líneas tonales y «construcciones» seriales:

---

*minutos*, de Llorenç Barber; *Animación del cuadrado*, de Adolfo Núñez; *Alaró*, de José Luis Turina; *El hierro y la luz*, de Eduardo Pérez Maseda; y *Visión cósmica*, op. 48, de Manuel Dimbwadyo. Vid. *Talleres de arte actual 83-84*. Grupo Círculo, José Luis Temes, dir. LP. Madrid, Círculo de Bellas Artes, CBA 1, 1985.

<sup>45</sup> Cf. PRADOS DE LA PLAZA, Francisco. *H. Mompó*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, serie Artistas españoles contemporáneos, 1978, p. 32.

<sup>46</sup> En línea: <<http://www.joseluisturina.com/alaro.html>> [consulta 24-4-2020].

<sup>47</sup> TEMES, José Luis, *op. cit.*, p. 139.

<sup>48</sup> Comentario del compositor, citado por DEL ARCO, Soledad. «Alaró». *José Luis Turina*. Orquesta Filarmónica de Londres, Grupo Círculo, Orquesta Filarmónica de Poznan, José Luis Temes, dir. CD. Madrid, SGAE/Quinto Centenario España, serie Música española contemporánea nº 6, Gasa 9G0443, 1991, p. [4].

Hay en esta obra, en contraposición al resto de mi catálogo anterior, un amplio tratamiento del elemento tonal; pero, simultáneamente y en el mismo o similar porcentaje, el elemento serial, a veces en forma más estricta, aparece unas veces en alternancia con el tonal, y otras en franca yuxtaposición. Este último aspecto se da en los tiempos primero y último, mientras que el segundo (*scherzo*, a modo de «perpetuum mobile») incluye dos tríos absolutamente seriales, separando cada una de las secciones principales del mismo. La yuxtaposición tonal-serial es particularmente evidente a lo largo del último movimiento, en que una línea melódica en sol menor, a cargo de la viola, va acompañada por un insistente murmullo de las cuerdas, construido serialmente<sup>49</sup>.

Por su parte, los *Cuatro estudios en forma de pieza* (1989), para guitarra, reinciden en los homenajes a la pintura surrealista a raíz del fallecimiento de Salvador Dalí (1904-1989) y de la exposición de René Magritte (1898-1967) en la madrileña Fundación Juan March. Y sobre ese planteamiento insisten las últimas. *Dos cuadros de Marc Chagall* (2009), para violín solo, está inspirada en *El violinista verde* (1924)<sup>50</sup> y *El violinista azul* (1947) de Chagall (1887-1985), desde el imaginativo ejercicio de escribir las partituras que los músicos retratados podrían estar interpretando, en una libre lectura sinestésica:

La pieza presenta en su primera sección el material musical sugerido por ambos violinistas, de acuerdo con el carácter de cada cuadro: más rapsódico, lírico y a veces dramático el pintado en verde, y abiertamente ligero y *scherzante* el de tonalidad azul (deliberadamente he evitado el juego fácil con el término *blue*). Una vez expuesto, el material es ampliamente desarrollado en la segunda y última sección, en la que los elementos temáticos [...] se entremezclan y dialogan entre sí [...]<sup>51</sup>.

*Die Windsbraut* (2012), al fin, para quinteto de viento, toma el cuadro homónimo (*La novia del viento*, 1914) del expresionista vienés Oskar Kokoschka (1886-1980), pintado en un contexto vital convulso –poco antes de su ruptura con Alma Schindler (1879-1964), viuda de Mahler–, para centrar sus cuatro movimientos en las personalidades de los artistas con quienes Alma mantuvo relaciones sentimentales: el compositor, el pintor Kokoscha, el arquitecto Walter Gropius y el escritor Franz Werfel –responsable, a su vez, de una vuelta a lo musical en su *Novela de la ópera* (1924), sobre el conflicto entre las visiones artísticas de Verdi y Wagner–. Las analogías estructurales pretenden aquí ser más intermodales que en ninguna de las partituras previas; pero aún no es la más señalada.

---

<sup>49</sup> TURINA, José Luis. «*Concierto para viola y cuerdas (Homenaje a Óscar Domínguez)*». *José Luis Turina. Sitio oficial*. < [http://www.joseluisturina.com/concierto\\_viola.html](http://www.joseluisturina.com/concierto_viola.html) > [consulta 24-4-2020].

<sup>50</sup> En línea: < <https://www.guggenheim.org/artwork/802> > [consulta 24-4-2020].

<sup>51</sup> TURINA, José Luis. «*Dos Cuadros de Marc Chagall*». *José Luis Turina. Sitio oficial*. < <http://www.joseluisturina.com/marcchagall.html> > [consulta 10-4-2020].

### 3.- La cita como gesto revelador: el bucle conceptual de *Pentimento*

Compuesta durante el año conmemorativo del centenario de Richard Wagner (1813-1883) –quien murió poco antes de dirigir una representación de su *Parsifal* (1882) en Venecia– *Pentimento* (1983), encargo de la Orquesta Nacional de España, está dedicada a Tomás Marco, por entonces director gerente de la agrupación, que la estrenó en el madrileño Teatro Real el 10 de febrero de 1984 bajo la dirección de Jesús López Cobos. Asume un significado marcadamente peculiar por cuanto no se ajusta a las categorías predominantes en las obras anteriormente descritas. Sustituye la relativa arbitrariedad de aquellas asociaciones semántico-estructurales precedentes por la identificación de un referente despersonalizado, cuya objetividad reposa en su naturaleza conceptual. El término *pentimento* implica una ideación en bucle, puesto que alude al arrepentimiento del pintor, cuando, no satisfecho con lo que ha pintado, cubre el lienzo de una capa nueva de pintura; que, no obstante, con el transcurso del tiempo, «trepa» o aflora a la superficie y genera «ilusiones», «como si la pintura se “arrepintiese” de la segunda versión y deseara volver a poner de manifiesto la primera», según Temes<sup>52</sup>, o, en palabras del compositor, introduciendo una duración en el cuadro:

La idea me resultaba sumamente sugestiva porque, además del plano puramente plástico, intemporal, el fenómeno pone de relieve una dimensión temporal de la obra pictórica que no [le] es en absoluto característica [...]. Cuando se produce en alguna obra pictórica el fenómeno del *pentimento* ello dota, a mi juicio, al cuadro de una dimensión temporal antes inviable, por medio de la cual podemos reproducir el proceso diacrónico de creación artística<sup>53</sup>.

Esa nueva temporalidad en el arte pictórico, transformadora de su plano bidimensional en una realidad artística redimensionada diacrónicamente, dota además al compositor de un nuevo impulso para una actuación por la que, a lo largo de su catálogo, ha demostrado una esmerada afición: explicar su planteamiento poético mediante un pequeño relato que incluye toques de humor; lo que para *Pentimento* se traduce en «un anecdótico plan de música-pintura-ficción» y le permite explicar por qué Wagner se revela en medio de una creación musical actual, a partir del *leitmotiv* de las Campanas de

---

<sup>52</sup> TEMES, José Luis. «Las obras contenidas en este disco». *José Luis Turina. Retrato*. Orquesta Filarmónica de Londres, Orquesta Filarmónica de Poznan, Orquesta Iuventas - María Teresa Chenlo, Grupo de viento de la ORCAM, José Luis Temes, dir. CD. Madrid, Verso VRS 2062, 2008, p. 6.

<sup>53</sup> TURINA, José Luis. «*Pentimento*. Para Orquesta». Documento inédito. Archivo personal del compositor, agosto de 1990 (revisado en 2014), pp. [3]-[4].

Monstsalvat, en la escena de la consagración, al final del primer acto de *Parsifal*. El festival sacro wagneriano había sido estrenado apenas meses antes del fallecimiento del compositor y su interpretación en Venecia al año siguiente se interrumpiría exactamente por su muerte (asunto que centra el argumento de *La novela de la ópera*, ya mencionada, de Werfel):

Imaginemos que, en 1983, un compositor afecto a la música contemporánea se dispone a escribir una nueva obra. No teniendo posibilidad de adquirir papel, por no hallarse cerca de ningún establecimiento de música, echa mano de un montón de papel pautado que descubre por azar en un viejo escritorio, que yacía olvidado [...]. Ya iniciada la nueva composición, los antiguos caracteres comienzan a aflorar a la superficie: tímidamente primero y de forma decidida después, hasta situarse casi al mismo nivel visual que los nuevos. Para mayor sorpresa nos damos cuenta en la audición de que el papel antiguo pudo haber pertenecido a Wagner, ya que la música que permanecía oculta se trata de un fragmento para cuarteto de cuerda basado en el *leitmotiv* de las Campanas de Montsalvat de *Parsifal*<sup>54</sup>.

El estreno fue saludado con el favor de la crítica. Tomás Marco, dedicatario y también responsable del encargo, en calidad de director gerente de la Orquesta Nacional de España, justificó ampliamente la pertinencia de la encomienda incidiendo no sólo en aspectos técnicos sino también en sus implicaciones estéticas y atribuyó el éxito del estreno a que

se trata de una obra de rigurosa forma, exquisito tratamiento instrumental de la orquesta y cuidadas proporciones. Se trata de una obra poética, al mismo tiempo intelectual y sensorial, contenida de desarrollo y de gran interés tímbrico y formal. Turina tiene un esplendoroso oficio, pero también tiene algo que decir. Es un firme valor de la última generación compositiva española<sup>55</sup>.

Coincidiendo en su balance positivo, Ruiz Coca apreció la minuciosidad del planteamiento técnico, que reconoció como una «labor de orfebrería» que

se divide en tres momentos que se interpretan seguidamente. En el central transparece [sic], en la minuciosa estructura orquestal, un fragmento de un cuarteto de cuerda, ampliado poco a poco, hasta un coral wagneriano [...].

Encuadrado este episodio entre dos extremos cuyo desarrollo es inverso: de un «pianísimo» [sic] a un «climax» [sic], el primero, y lo mismo, al contrario, el otro, revela en el joven compositor una

---

<sup>54</sup> TURINA, José Luis, *op. cit.*, pp. [4]-[5].

<sup>55</sup> MARCO, Tomás. «La saga de los Turina». *Diario 16*, 12-02-1984, p. 43.

gran maestría en el uso de los recursos orquestales, cuya dinámica se ordena por el doble camino de las intensidades y la acumulación de la densidad<sup>56</sup>.

No es extraña que la crítica más sustancial sea la firmada por Enrique Franco, quien elocuentemente incluyó en su título el término «estructuralismo expresivo»:

*Pentimento* [...] debe su título a la pintura, cosa nada rara cuando en la familia Turina, junto a los músicos, abundaron los pintores. El compositor traslada al mundo sonoro el fenómeno denominado *pentimento*, que Henri Marceau sintetiza como «partes de un cuadro rectificadas y que reaparecen, por transparencia, en la superficie definitiva». Lo que en la transposición de Turina *reaparece* es un trozo de cuarteto de cuerda.

[...] La *poética de los timbres* viene a ser ese constante manejo de la *pinclada* para dar a la materia máxima función protagonista. En *Pentimento*, el timbre-color es la idea sustantiva y a él se refiere la *inspiración* del compositor, capaz de una ordenación aparentemente sistemática, pero de real efectividad expresiva<sup>57</sup>.

En críticas posteriores reiteró sus elogios, como cinco años después, con motivo de una repetición: «Una vez más admiramos el talento de Turina en su *Pentimento*, de 1984; talento, instinto y saber que garantizan siempre mérito atractivo»<sup>58</sup>; o en 1993: «José Luis Turina es un autor de penetración menos llamativa que otros, pero de onda más perdurable. Su *Pentimento*, con las sutiles alusiones wagnerianas, gusta e interesa más cada vez que vuelve a escucharse, porque siempre descubrimos nuevos secretos»<sup>59</sup>.

Por su parte, Fernández-Cid se fijaba más parcamente en el tratamiento orquestal y reconocía a «uno de los compositores más sensibles e interesantes de su generación» ante un estreno del que destacó distribución tímbrica y dinámica, porque «la escritura es coherente, abunda en contrastes desde los pianísimos de comienzo y clausura hasta plenitudes sonoras de mucho efecto, con rico empleo de todos los bloques»<sup>60</sup>; lo que revisó en la reposición, al afirmar cómo Turina

---

<sup>56</sup> RUIZ COCA, Fernando. «*Pentimento*, de José Luis Turina, una labor de orfebrería». *Diario Ya*, 12-02-1984, p. 43.

<sup>57</sup> FRANCO, Enrique. «El estructuralismo expresivo de José Luis Turina en su nueva obra, *Pentimento*». *El País*, 03-02-1984. Recurso en línea: <[https://elpais.com/diario/1984/02/13/cultura/445474807\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/02/13/cultura/445474807_850215.html)> [consulta 25-2-2020].

<sup>58</sup> FRANCO, Enrique. «Memoria de hoy y de anteayer». *El País*, 20-05-1989. Recurso en línea: <[https://elpais.com/diario/1989/05/20/cultura/611618416\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1989/05/20/cultura/611618416_850215.html)> [consulta 25-2-2020].

<sup>59</sup> FRANCO, Enrique. «Mundo aparte para la música española». *El País*, 06-07-1993. Recurso en línea: <[https://elpais.com/diario/1993/07/06/cultura/741909609\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1993/07/06/cultura/741909609_850215.html)> [consulta 25-2-2020].

<sup>60</sup> FERNÁNDEZ-CID, Antonio. «Solistas de la Nacional, con su orquesta, dirigidos por López Cobos». *ABC*, 12-02-1984, p. 73.



logra una página ceñida, exponente de su clase, que parte de la lejanía para concluir desvanecida y muestra los frutos de afirmar el imperio de la gran orquesta desde la sugestión inicial de un cuarteto de cuerda en amalgama nunca distorsionada. Los resultados tienen, aparte la calidad de escritura, el mérito de esa concisión que impide cualquier atisbo de monotonía<sup>61</sup>.

Entre la prensa, se repitió como una «espléndida creación [...], elaborada como un finísimo trabajo de orfebrería orquestal»<sup>62</sup>, a la que se llegó a imputar la interesante cualidad de «que juega magistralmente con la doble acepción del término “arrepentimiento”: la autocorrección pictórica [...] y la poético-vital que liga esta palabra, en el *Parsifal* wagneriano, a la culpa y la redención [...], el oyente sensible se siente fascinado y conmovido»<sup>63</sup>; una valoración muy acertada según lo que se expondrá a continuación, puesto que localiza los estratos semánticos esenciales.

*Pentimento* (1983) es la segunda composición orquestal de José Luis Turina, tras *Punto de encuentro*, compuesta en 1979, aunque estrenada en 1983. Sus siguientes proyectos orquestales incluyeron solistas: recitador y violonchelo en la amplia *Ocnos* (1982-1984), sobre poemas de Luis Cernuda, el fallido *Concierto para viola y cuerdas* (1985), ya mencionado, el *Concierto para violín* (1987) y, de nuevo, el violonchelo en *Variaciones y desavenencias sobre temas de Boccherini* (1988).

Escrita para una gran orquesta sinfónica con cuatro percussionistas, dos arpas y celesta, exhibe en la sección de cuerda su núcleo conceptual, con un trabajo más concienzudo por parte del compositor. De hecho, consta en realidad de un cuarteto solista, auténtico centro sobre el que bascula la articulación discursiva, y, aparte, la sección orquestal de cuerda, finamente urdida mediante unos diseños enredados con habilidad entre sus numerosos *divisi*. El resto de la orquesta, salvo momentos puntuales – normalmente encomendados a la percusión–, refuerza los dictámenes marcados por las cuerdas, de manera que a estas se dedica la mayoría de las explicaciones analíticas que seguidamente se ilustran.

El resultado macroformal se compone así de tres partes bien diferenciadas, donde las impares siguen una concepción básicamente simétrica –con la tercera sección contraída– y un diseño planeado para acentuar el acontecimiento de la sección central,

---

<sup>61</sup> FERNÁNDEZ-CID, Antonio. «Tres compositores madrileños, por C. Halffter y la Sinfónica». *ABC*, 20-05-1989, p. 91.

<sup>62</sup> FERRAND, Manuel I. «Revisionismos fin de siglo». *ABC Sevilla*, 06-07-1993, p. 89.

<sup>63</sup> LÓPEZ LÓPEZ, José Luis. «Concierto de Pascua: Pasión y Gloria». *ABC*, 13-04-2004, p. 62.

protagonista de la composición: la referencia al *Parsifal* de Wagner, según la ficción relatada por el propio compositor. Pese a ese trazado global ternario eminentemente orgánico, se enfatiza el contraste entre las secciones, e incluso entre los elementos que las definen. Las extremas, auditivamente imprecisas en sus detalles, están, sin embargo, organizadas conforme a unas directrices constructivas nítidas, regidas por armonías atonales (entre las que se destacan las neutras y las de tonos enteros) de base serial, con doce bloques armónicos, así como por un inventario de patrones rítmicos de un compás de duración, denominados por Turina bloques rítmicos<sup>64</sup>, que fijan tiempos internos y, excediendo su parámetro, además delimitan en su contenido una dinámica, una articulación y unos efectos tímbricos particulares; pero todo ese orden carece de un referente particular. Por el contrario, la sección central, de evidentes ecos tonales, se extiende con una libertad mucho más flexible en su desorden; pero el oyente capta en él inequívocamente la huella del *Parsifal* wagneriano. La tabla 1 muestra un resumen de todo el plan organizativo.

Toda la primera sección (cc. 1-41), exhaustivamente planificada en cuanto a alturas (con doce bloques armónicos de densificación progresiva), ritmos (con nueve modelos diferentes) y timbres (con roles bien definidos para cada instrumento), consiste en un prolongado y calculado *crescendo*: un proceso progresivo de densificación, desde una sola nota inicial (*re*) hasta al clímax y la sección central a las que sigue un final simétrico, de disipación progresiva hasta el unísono, eje vertebrador análogo a los de *Lama Sabachtani?* (1980), sobre *lab*, o del *Cuarteto en sol* (1985), sobre *sol*. Las alturas se derivan de una serie original (O<sub>1</sub>), analizada<sup>65</sup> en el ejemplo 1.

---

<sup>64</sup> TURINA, José Luis. «*Pentimento*. Para Orquesta». Documento inédito, *op. cit.*

<sup>65</sup> Se han utilizado los conceptos y estándares analíticos para la armonía atonal y el dodecafonismo de los principales modelos de referencia, respectivamente: FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven, Yale University Press, 1973; y PERLE, George. *Serial Composition and Atonality*. Berkeley, University of California Press, 1990 (6ª ed.; traducción española: *Composición serial y atonalidad*. Barcelona, Idea Books, 2006).

sección	subsección	subdivisión	compases	Observaciones
A	A1		1-5	Únisono inicial, desde <i>re</i> , <i>pppp</i>
	A2		6-37	Densificación progresiva, introduciendo 12 bloques armónicos (BA) y 8 bloques rítmicos (BR) en las cuerdas
	A3		37-41	Clímax, tras completar la introducción de todos los bloques armónicos y rítmicos <i>Ostinato</i> (bloque repetitivo) de 3'5 tiempos en los metales, sumando su desfase a las tensiones
Transición			41-49	A cargo sólo de la cuerda, para facilitar el paso de A a B
	Enlace		47-49	Entrada <i>pppp</i> del cuarteto de cuerdas solistas
B	B1	B1 <sub>1</sub>	50-60	Inestabilidad: rítmica (cambios de <i>tempo</i> ) y armónica (tonal vs. atonal) Direccionalidad armónica desde el cuarteto solista: DoM (c. 53) < FaM (c. 57) < SibM (c. 60)
		B1 <sub>2</sub>	60-66	Estabilización: rítmica (canon a la semicorchea) y melódico-armónica (cita: <i>leitmotiv</i> del Grial, c. 66)
	B2	B2 <sub>1</sub>	67-74	Paso a LaM (SibM = bII/LaM), en un proceso dinámico oscilante: <i>fff</i> > <i>ppp</i> < <i>fff</i>
		Enlace	74-77.2	
		B2 <sub>2</sub>	77.2-84	Disipación de la densidad que se resuelve en un unísono (c. 84) en <i>lab</i> (LaM = bII/Lab)
	Enlace		84-85	Armonías de <i>lab</i> , con el cuarteto solo
	B3	B3 <sub>1</sub>	86-94	Cita armónicamente ornamentada (atonal) del fin del Acto I, <i>leitmotiv</i> de las Campanas de Montsalvat)
		B3 <sub>2</sub>	95-107	Cita tonal (cc. 95-104) y clímax de la obra (cc. 105-107)
Retransición	(B4)		108-125	Gran <i>decrescendo</i> ( <i>sfzff</i> > <i>sfzpp</i> ) de la cuerda (va., v. I, v. II, vc., cb.), en trémolo, siguiendo O <sub>1</sub> La orquesta retrograda simétricamente los procesos de cc. 49-65: retoma la inestabilidad de B <sub>1</sub>
	Enlace		125-131	Gran <i>crescendo</i> que marca el final de la transición
A'	A3'		132-134	Retoma el clímax del c. 37: todos los BA y todos los BR
	A2'		135-154	Retrogradación abreviada de la primera sección A, simétricamente desde el clímax del c. 37 Disipación progresiva, restando sucesivamente los 12 BA y los 8 BR en las cuerdas
	A1'		154-156	Unísono final <i>pppp</i> sobre <i>re</i>

**Tabla 1:** Plan organizativo de *Pentimento*

$T_0$  (4-24) /020301/  
 2 4 8 0 9 E 3 1 5 7 T 6

$T_2$  (3-8) /010101/       $T_9$  (3-2) /111000/  
 $T_1$  (3-6) /020100/       $T_6$  (3-3) /101110/

$T_8$  (6-z24) /233331/       $I_7$  (6-z46) /233331/

**Par Z:** 6-z24 y 6-z46, /233331/  
**Vectores casi neutros:** 3-3, 4-4; 6-z24 y 6-z46  
**Vectores por tonos enteros:** 3-8, 3-6, 4-24, 4-21

**Sucesión interválica:**  
 2-4-4-9-2-4-2-4-2-3-4  
**Sucesión casi simétrica:**  
 (2-4) 4-9-2-4-2-4-2-3-4

**Ejemplo 1:** Estudio armónico de los conjuntos discretos de la serie original,  $O_1$

Puede observarse que no existen conjuntos recurrentes (todos los tricordos y tetracordos son distintos y los hexacordos son par-Z), lo que resulta infrecuente en un diseño dodecafónico. Pero la mayoría de los vectores interválicos (entre barras) son casi neutros (con cuatro entradas iguales), o potencian armonías por tonos enteros (sólo tienen clases interválicas pares, concretamente con 2 y 4 semitonos), algo resaltado por la sucesión de intervalos (nueve de los once son pares) que, además, a partir del tercero sigue una sucesión simétrica, evidencia del cálculo en su diseño global. No obstante, el uso que se hace de este no es propiamente serial, puesto que  $O_1$  no se somete a las operaciones de transformación habituales (transporte, inversión, retrogradación y retrogradación de la inversión), sino que únicamente es la fuente de donde manan, en orden, los materiales que conforman los doce sucesivos bloques armónicos –y cuando se llega al elemento decimosegundo se regresa al primero para comenzar de nuevo, como en un anillo: sin fin<sup>66</sup>–. Lo anterior motiva una revisión del estudio de la serie, que es rotada dos puestos (para que las notas undécima y duodécima pasen a ser primera y segunda), y el resultado, reflejado en el ejemplo 2, revela con elocuencia las propiedades subyacentes.

<sup>66</sup> Cf. CHARLES SOLER, Agustín. *Dodecafonismo...* pp. 359-360: Turina valora *Amb «P» de Pau* (1986) como la composición suya «que desarrolla con mayor claridad los procedimientos seriales», pero Charles puntualiza que piezas como esta «no son por tanto obras seriales, puesto que la combinación de procesos de alturas con agrupaciones de 12 sonidos cromáticos no es equivalente a una realización serial», lo que parece congruente con su asimilación distante y heterodoxa, desde el principio, de la técnica dodecafónica y coincidente con el planteamiento auténticamente no serial en *Pentimento*.

**Vectores casi neutros:** Ninguno  
**Vectores por tonos enteros:** 3-8, 4-24, 4-21, 6-35  
**Vectores pseudotonales:**  
 - 3-12: Acorde de 5ª aumentada  
 - 3-8: Acorde de V7, con la 5ª omitida  
 - 6-35: Escala por tonos enteros

**Sucesión interválica:**  
 4-4-2-4-4-9-2-4-2-4-2  
**Sucesión con hexacordos simétricos:**  
 4-4-2-4-4 (9) 2-4-2-4-2

**Ejemplo 2:** Estudio armónico de los conjuntos discretos de la serie rotada,  $O_2$

Desde este punto de vista —que, por supuesto, preserva el predominio de las clases interválicas pares—, se desvelan nuevos datos esclarecedores: los vectores neutros desaparecen en favor de las sonoridades pseudotonales (como la quinta aumentada 3-12 y el acorde de dominante sin quinta, 3-8, antes no reforzado); se manifiesta una recurrencia de conjuntos por hexacordos (3-12 para el primero y 3-8 para el segundo), subrayada por la articulación simétrica de la sucesión interválica interna en cada uno de ellos (4-4-2-4-4 para el primero y 2-4-2-4-2 para el segundo); y, en la medida en que todo este despliegue se dirige a los hexacordos, merece destacarse que ahora ambos son versiones del 6-35, el conjunto correspondiente a la escala por tonos enteros y, consecuentemente, a su vez, superconjunto de 3-8, 4-21 y 4-24.

BA 1 (cc. 1-5)  
unísono = re  
2

BA 2 (cc. 7-9)  
3ªM  
4 8

BA 3 (cc. 10-12)  
T<sub>9</sub> (3-2)  
/111000/  
0 9 E

BA 4 (cc. 13-15)  
T<sub>1</sub> (4-21)  
/030201/  
3 1 5 7

BA 5 (cc. 16-19)  
T<sub>2</sub> (5-33)  
/0400402/  
T 6 2 4 8

BA 6 (cc. 20-21)  
T<sub>9</sub> (6-21)  
/242412/  
0 9 E 3 1 5

BA 7 (cc. 22-24)  
T<sub>6</sub> (7-33)  
/262623/  
7 T 6 2 4 8 0

BA 8 (cc. 25-26)  
T<sub>5</sub> (8-24)  
/464743/  
9 E 3 1 5 7 T 6

BA 9 (cc. 27-29)  
I<sub>5</sub> (9-3)  
/767763/  
2 4 8 0 9 E 3 1 5

BA 10 (cc. 30-32)  
total cromático menos do#, fa (1, 5)  
falta un intervalo /4/  
7 T 6 2 4 8 0 9 E 3

BA 11 (cc. 33-36)  
total cromático menos re# (3)  
1 5 7 T 6 2 4 8 0 9 E

BA 12 (cc. 37-ss.)  
Hexacordo 2 Hexacordo 1  
total cromático (agregado)  
3 2 5 7 T 6 2 4 8 0 9 E

**Ejemplo 3:** Proceso de generación de los bloques armónicos (BA)

El balance de estos descubrimientos despeja las dudas sobre la consistencia armónica subyacente en el diseño dodecafónico, aunque la diseminación de los bloques armónicos se produzca, como se observa en el ejemplo 3, mediante un procedimiento acumulativo que retorna al comienzo de O<sub>1</sub> cada vez que es necesario (lo que es marcado con una barra vertical discontinua) y que, salvo al comienzo y al final, no prolonga cada bloque armónico más de dos o tres compases. La evidencia de ese principio rotacional, en definitiva, remite a lo dispuesto por Pierre Boulez (1925-2016) en sus *Douze notations* (1945) para piano, cuando su afán por superar el dodecafonismo vienés lo llevó a plantear

permutaciones circulares de intervalos consecutivos extraídos de su serie dodecafónica. La conclusión del proceso, en el bloque armónico 12, elocuentemente consiste en una inversión de los hexacordos que no cabe interpretar sino como una disonancia estructural, que exige una resolución más adelante –como, de hecho, sucede– en la tercera sección: compositivamente, la primera sección finaliza en una tensión (la inversión en el orden de los hexacordos) que se prolonga durante la segunda y no se resuelve hasta la tercera.

The image displays eight musical examples, labeled BR 1 through BR 8, each representing a rhythmic block. Each example is shown on a single staff with a 4/4 time signature. The examples include various rhythmic patterns, dynamics (pp, p, mf, sfz, ff), and articulations (pont., pizz., arco, ord.).

- BR 1 (c. 7):** Starts with a quarter rest, followed by a dotted quarter note with 'pont.' above it. The rest of the block consists of eighth notes with 'pizz.' above them. Dynamics range from *pp* to *p*. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.
- BR 2 (c. 9):** Begins with a dotted quarter note and eighth note with 'pont.' above. This is followed by a quarter note with 'pizz.' above, and ends with a quarter note with '(ord.)' above. Dynamics range from *pp* to *sfz*.
- BR 3 (c. 11):** Consists of three dotted quarter notes with '(ord.)' above. A bracket under the first two notes is labeled '3'. Dynamics range from *pp* to *qmf*.
- BR 4 (c. 15):** Starts with a dotted quarter note and eighth note with '(ord.)' above. This is followed by a quarter note with 'pizz.' above, and ends with a quarter note with 'arco pont.' above. A bracket under the first two notes is labeled '6'. Dynamics range from *mf* to *pp*.
- BR 5 (c. 19):** Features a dotted quarter note with 'pont.' above, followed by eighth notes with 'pizz.' above. Dynamics range from *p* to *pp*. Triplet markings '3' and '5' are present.
- BR 6 (c. 24):** Starts with a dotted quarter note and eighth note with 'ord.' above. This is followed by a quarter note with 'pizz.' above, and ends with a quarter note with 'arco pont.' above. Dynamics range from *sfz* to *pp*.
- BR 7 (c. 30):** Consists of eighth notes with 'pizz.' above. Dynamics range from *mf*. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.
- BR 8 (c. 37):** Starts with a dotted quarter note and eighth note with 'ord.' above. This is followed by a quarter note with 'pizz.' above, and ends with a quarter note with 'arco pont.' above. Dynamics range from *sfz* to *ff*.

**Ejemplo 4:** Primeras versiones de los bloques rítmicos (BR)

Y al control de las alturas se suma el de los demás parámetros, mediante ocho bloques rítmicos, que, en realidad, definen no sólo las duraciones, sino también la dinámica y el timbre (a través del ataque), como se refleja en el ejemplo 4. Todos ellos, de un compás de duración cada uno, se utilizan como plantillas prefijadas sobre las que se vierten las alturas de los diversos bloques armónicos generados desde la serie original. Sin embargo, esta colección de esquemas fijos de un compás de duración, con elementos perfectamente definidos en todos sus detalles, convive con otro modo de completar rítmicamente el fluir sonoro: un grupo variable, que puede alargarse durante varios compases, de tres a seis

alturas tremolantes por compás, en ritmo libre, que el compositor denomina «trémolos de relleno»<sup>67</sup> y que, pese a lo anterior, suele presentarse concretando un rango dinámico (*piano*) y un ataque (*sul ponticello*) que, irónicamente, provoca con su precisión el debilitamiento, en el sonido resultante, de la fundamental, que queda así difuminada.

The image shows a page of a musical score for a string orchestra. It consists of seven staves: Violin I (v. I), Violin II (v. II), Viola (va.), Violoncello (vc.), and Contrabajo (cb.). The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic structure. Key elements include:

- Violin I (v. I):** Starts with a *p* dynamic and *pont.* articulation. A bracket above the staff indicates "trémolos 'de relleno' (duración libre)".
- Violin II (v. II):** Features a *p* dynamic and *pont.* articulation. A bracket below the staff indicates "trémolos 'de relleno' (duración libre)".
- Viola (va.):** Includes a *mf* dynamic and *ord. gettato 6* marking. A bracket below the staff indicates "trémolos 'de relleno' (duración libre)".
- Violoncello (vc.):** Features a *p* dynamic and *pont.* articulation. A bracket below the staff indicates "trémolos 'de relleno' (duración libre)".
- Contrabajo (cb.):** Starts with a *p* dynamic and *pont.* articulation. A bracket below the staff indicates "trémolos 'de relleno' (duración libre)".

Throughout the score, various rhythmic blocks (BR 1-6) are marked, along with dynamic changes (e.g., *sfz*, *mf*, *p*) and articulation marks (e.g., *arco*, *pizz.*, *ord.*). The score is annotated with measures numbers (e.g., n.º 9-11, n.º 5-8, n.º 13-16) and specific performance instructions.

**Ejemplo 5:** Bloques rítmicos (BR) al inicio del bloque armónico 9 (cc. 27-28)

© by José Luis Turina. Madrid, Turina Ediciones, 1983

La división progresiva de las cuerdas, no sólo en partes, sino en otros agrupamientos de atriles, facilita la incorporación de los diferentes bloques armónicos y rítmicos en un orden acumulativo del que resulta ilustrativo el ejemplo 5 y que necesariamente contribuye a densificar el discurso musical, siempre conforme a una pauta controlada que exterioriza

<sup>67</sup> TURINA, José Luis. «*Pentimento*. Para Orquesta» ...



un pensamiento constructivista: los dos compases ahí analizados ponen de relieve cómo cohabitan los patrones fijos, en este caso los seis primeros de los ocho totales, y los trémolos de relleno, con sus características recién descritas.

En el transcurso de toda la primera sección, el resto de la orquesta secunda las propuestas de la cuerda trazando procesos acumulativos equiparables y únicamente se desmarcan las flautas, dedicadas a repetir unos patrones cuya duración es un tiempo de compás y cuya permanencia en el tiempo termina generando unas expectativas de resolución sólo satisfechas cuando, en el clímax de esta sección inicial (cc. 37-41), coincidente con la introducción del bloque armónico 12 (el total cromático) y del bloque rítmico 8, las secunde toda la orquesta. La inversión hexacordal implícita en el proceso de introducción de los bloques armónicos, como se ha comentado, afirma una necesidad de resolución estructural que demandará que este pasaje álgido sea retomado tras el enlace del final de la retransición, a partir del compás 132.

Leitmotiv del Grial  
(Scruton, leitmotiv n° 2)

sextas paralelas ascendentes

Leitmotiv de las campanas del templo  
(Scruton, leitmotiv n° 24)

repeticiones de 4ª J descendentes      diseño puntillado

Leitmotiv de la invitación a la Comunión  
(Scruton, leitmotiv n° 27B)

**Ejemplo 6:** *Leitmotifs* de *Parsifal* (1882) en *Pentimento* (1983)

Tras la transición (cc. 41-49), a cargo sólo de la cuerda para facilitar el tránsito hacia el cuarteto solista (que ya aparece, *moltissimo pianissimo*, en el compás 47), se abre una sección central (cc. 50-107) dominada por las referencias al final del primer acto del *Parsifal* wagneriano, resumidas en los tres *leitmotifs*<sup>68</sup> del ejemplo 6. El plan de la sección

<sup>68</sup> Para una revisión actualizada del repertorio de *leitmotifs* en *Parsifal*, de donde se han tomado las reducciones motívicas para el ejemplo 6, cf. SCRUTON, Roger. «6. The Principal Leitmotifs». *Wagner's Parsifal. The Music of Redemption*. London, Allen Lane, Penguin Books, 2020.

B permite articular un modelo discursivo que se halla presente también en otras composiciones del mismo autor donde el clímax expresivo se confía a la cita o alusión a materiales y músicos de otros tiempos y donde, además, con asiduidad, se produce una transformación tímbrica –un giro, una mutación– de naturaleza tímbrica y genérica y que sirve para poner de relieve más claramente el cambio de horizonte estético y temporal que implica la cita. Esto es muy evidente, por ejemplo, en las orquestales *Fantasía sobre una fantasía de Alonso de Mudarra* (1989) y en la *Fantasía sobre doce notas* (1994), elaboradas respectivamente a partir de música previa escrita en origen para vihuela y para piano, donde la cita actúa como catalizador de sus respectivas articulaciones discursivas.

En su conjunto, la sección central evidencia un deseo de proceder a ilustrar la ilusión del *pentimento* plástico de un modo musicalmente gradual. Así, una primera fase de inestabilidad (cc. 50-60), tanto rítmica (derivada de continuos cambios de *tempo*) como armónica (por una fluctuación entre la atonalidad anterior y una nueva definición de carácter crecientemente tonal) es seguida de una estabilización (cc. 60-66), también rítmica (el discurso se ordena en las cuerdas mediante un canon a distancia de semicorchea) y armónica; o mejor melódico-armónica, puesto que se cita por primera vez a Wagner, invocando el *leitmotiv* del Grial (con una armonía «incorrecta», cc. 66-67, ejemplo 7) en la culminación de un avance tonalmente direccionado a través del círculo de quintas, con hitos sobre Do Mayor (c. 53), Fa Mayor (c. 57) y Si bemol Mayor (c. 60), y que sólo entonces se visibiliza con plenitud, aunque sea transitoriamente. Un descenso cromático a La Mayor (c. 67, lo que reinterpreta a Si bemol Mayor como acorde napolitano) sitúa sintomáticamente hacia la mitad de la obra (cc. 67-74) la oposición tonal al unísono inicial y final (nota *re*) y luego el mismo gesto es repetido, cual catábasis en un lamento, para arribar a La bemol Mayor, tonalidad asociada al *leitmotiv* del Grial (en su primera presentación, cc. 39-41 del preludeo del primer acto). El descenso con cromatismos (*do-sib-la-lab*) en una figura emparentada con la tipología del lamento resulta coherente con el arrepentimiento de Anfortas, asunto teatral de la música citada y *pentimento* dramático y espiritual al que se liga la composición de Turina. Por eso, no sin cierta sorpresa, no parece casual que, paradójicamente, la primera evidencia de citación a Wagner se refiera justamente al *leitmotiv* del Grial y no a otro, pues sus reconocibles sextas ascendentes se conectan, a su vez, con el «Amén de Dresde», que ha sido

interpretado como símbolo victorioso sobre la adversidad<sup>69</sup>, desde la *Sinfonía n.º 1* (1888) de Gustav Mahler hasta reutilizaciones mucho más recientes, como la de José María Sánchez-Verdú en *Paisajes del placer y de la culpa* (2003). Pero, por otro lado, esa primera cita, apenas levemente deformada, sirve también como preparación de la que, en términos de disonancia conceptual, representa la cita principal y concentra el clímax de *Pentimento* (cc. 105-107), dividida, a su vez en la referencia a otros dos motivos distintos.

*leitmotiv del Grial*  
(cc. 66-67, cuarteto solista)

Molto adagio (♩ = 40)      ten.      Allegro (♩ = 120)

*mf*      *mf*      *fff*

sextas ascendentes      ten.      la resolución armónica "incorrecta" gira un semitono

S#m I	V/V	¿VII M?
LaM bII	III M (= V/V bII)	I

*leitmotiv de las campanas*  
(cc. 86-90, cuarteto solista)

a tempo

*ppp*      *pp*      *mf*      *pp*      *pp*      *mp*      *cresc.*

*ppp*      *pp*      *mf*      *pp*      *pp*      *mp*      *cresc.*

*ppp*      *pp*      *mf*      *pp*      *pp*      *mp*      *cresc.*

*ppp*      *pp*      *mf*      *ppp*      *mp*      *cresc.*

accel. il tremolo

<sup>69</sup> BENAVIDES García, Valentín. «Paisajes del placer y de la culpa. La huella de Mahler en la obra de José María Sánchez-Verdú». *Revista de Musicología*, XL, 1 (2018), pp. 251-257.

leitmotiv de la invitación a la Comunión  
(cc. 95-99.2, cuarteto solista)

Poco meno mosso (♩ = 60)

The image shows a musical score for a quartet, consisting of four staves. The tempo is marked 'Poco meno mosso' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *cresc.*, as well as articulations like 'pont.' and 'ord.'. There are also ornaments and trills indicated. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

### Ejemplo 7: Realizaciones de las citas de *Parsifal* (1882) en *Pentimento* (1983)

© by José Luis Turina. Madrid, Turina Ediciones, 1983

La tercera y última sección, A' (cc. 132-156), consiste en una versión simétrica abreviada de la primera. Llega preparada por una gran retransición (cc. 108-125), que anuncia el fin del *pentimento* y el regreso a la sección A (la «obra contemporánea» en el relato del compositor) y sus parámetros sometidos a control: esta retransición consiste en un prolongado *descrescendo* (desde *sforzato fortissimo* hasta *sforzato pianissimo*) donde la cuerda, en trémolos, y siguiendo una sucesión instrumental fija (violas, violines primeros, violines segundos, violonchelos, contrabajos) va recorriendo las alturas de la serie original mientras retrograda los procesos antes completados durante la inestable subsección inicial de la parte central. Un gran *crescendo* marca su final (cc. 125-131), tras el cual por fin se resuelve la tensión estructural que se había abierto al final de la primera sección: se retoma el clímax del compás 37 y se recuperan todos los bloques armónicos y rítmicos (cc. 132-134) para, con máximo control, proceder simétricamente a la realización de una retrogradación abreviada de la primera sección A, mediante el procedimiento de eliminar progresivamente bloques armónicos y rítmicos en las cuerdas y concluir, especularmente respecto al inicio, con un unísono final, *moltissimo pianissimo*, sobre la nota *re*. El equilibrio integral de esta articulación discursiva recién descrita, basada en la simetría y la planificación, subraya la teatralidad de *Pentimento* e invita a revisar reflexivamente los presupuestos preliminares de este análisis.

### Conclusiones: la cita como tiempo y como gesto

La vivencia en un entorno familiar fuertemente marcado por la pintura, más una experiencia profesional como artista igualmente cercana a la expresión plástica explican

la pujanza de lo pictórico en la trayectoria de José Luis Turina. En este análisis contextualizado se han propuesto varias categorías gestuales como criterios de conexión entre su música y la pintura. Probablemente, serán ampliables o revisables al estudiarse los repertorios de otros compositores, pero, en cualquier caso, son sumativas (por la adición de estratos semánticos) y no mutuamente excluyentes. La primera, de tipo paratextual, basada en la alusión a lo pictórico desde el título, carece de definiciones formalizantes y puede exteriorizarse como homonimia paratextual, en títulos compartidos, o como paratextualidad reverencial, referida más inconcretamente al pintor, en tanto homenaje. La segunda, una sinestesia por analogía estructural, posee un flexible componente de arbitrariedad derivado de la libertad con que el compositor interpreta los elementos que juzga más relevantes en el cuadro y tiende a establecer asociaciones bastante libres entre música y pintura. Pero es la tercera categoría, la más abstracta traducción conceptual transmodal, la que afecta específicamente a *Pentimento*, junto con una intertextualidad reverencial en la cita-homenaje a Wagner a través de su *Parsifal*.

Sobre los procedimientos técnicos utilizados por el compositor, el estudio analítico delata una escritura que pone el rigor constructivo al servicio de la expresividad, con el diseño calculado de dos planos armónicos: uno atonal –derivado de una serie donde las sonoridades por tonos enteros abundan, aunque sin un tratamiento auténticamente serial– y otro tonalmente definido, pero fragmentario en sus contenidos por cuanto pivota en torno a la idea de citar el final del primer acto del *Parsifal* wagneriano no mediante un pasaje excepcional, sino, cual metonimia múltiple, mediante los tres *leitmotivs* comentados. La disposición particular de las citas, en un entramado cromáticamente sinuoso, termina uniendo la primera de ellas al sentido triunfal del *leitmotiv* del Grial y la tercera, largamente anunciada antes por el *leitmotiv* de las campanas, por el *leitmotiv* de la invitación a la Comunión, culmen de esta construcción semántica estratificada, o gran tropo, que es toda la obra: la Comunión supone la redención a la que aspira el herido Anfortas desde su remordimiento; arrepentimiento que constituye una trama central del festival escénico sacro del romántico Wagner; autor reverenciado, en el centenario de su fallecimiento, mediante la apelación a esta que es su última obra; la cual irrumpe en una creación actual a la que se traslada el pensamiento plástico del *pentimento*; fenómeno pictórico que, en última instancia, da título a una composición musical contemporánea.

Los comentarios precedentes avalan una primera consideración sobre lo postmoderno en *Pentimento*: la traducción de un fenómeno pictórico en concepto válido

para una composición musical implica una tropización exótica –podría denominarse tropización plástica, por el origen de la idea aquí usada musicalmente–, potenciadora, conforme a Hatten<sup>70</sup>, de la expresividad intertextual de la cita y del trasvase de los materiales citados desde el entorno operístico original al terreno sinfónico, o incluso camerístico, dado el protagonismo agencial del cuarteto de cuerdas solista; desde el lienzo a la orquesta y también desde el relato –por no olvidar el que explica para el compositor su proyecto– a la partitura. El eclecticismo técnico encontrado, donde conviven la atonalidad controlada por una serie –en tratamiento no serial– y lo tonal, desde luego manifiesta una valorización del pasado mediante la cita y la reverencia-referencia, desglosando un abanico de significados sucesivamente encadenados, en una pirueta gestual que transforma el tiempo de la pieza.

El tiempo musical percibido, siempre tan estrechamente dependiente de las expectativas y de la memoria, se configura de una manera necesariamente subjetiva, que el empleo de tácticas como la cita cataliza: la construcción de esa ilusión simbólica rompe el tiempo objetivo –pues la semanticidad es incontable–, conciliando pasado y futuro –reminiscencias y presentimientos, según habría sugerido Wagner–, en un transcurrir cuya propia elasticidad invita a la proliferación semántica<sup>71</sup>. Pero, a la vez, de modo análogo a como el concepto de *pentimento* añade duración al cuadro –al evidenciar la historia de su materialidad, haciéndolo más apreciable, más distinguible–, irónicamente Turina agrega a la música, mediante la invención del argumento, un grado más de concreción, de verdad; un auténtico anclaje perceptivo cuya consecuencia repercute sobre su comunicabilidad: *Pentimento* ya no puede ser otro juego especulativo sobre la libre asociación de significados, sino que se convierte en ilusión de sí misma, en una metáfora que se autorreplica y convierte al relato y a la música y a lo pictórico y a lo dramático (la explicación del compositor, *Pentimento*, la técnica y *Parsifal*) recíprocamente en metadiscursos-del-otro, acrecentando la dimensión del significado propuesto mediante una adición imprevista de nuevos estratos semánticos.

Desde luego, se concluye que esta línea de actuación es postmoderna. En un sentido artístico, Turina parece así desvelar el logro de su *Pentimento* ante el desafío

---

<sup>70</sup> HATTEN, R., *A Theory of Virtual Agency...*, p. 271.

<sup>71</sup> Cf. VILLAR-TABOADA, Carlos. «La ruptura del tiempo objetivo en la música del siglo XX». *El tiempo en las músicas del siglo XX*. M. Vega Rodríguez y C. Villar Taboada (eds.). Valladolid, SITEM-Glares, 2001, pp. 78-81.

desencadenante de su composición, el relato sobre su origen ficticio: un triunfo poético, no desprovisto de un guiño irónico –si se atiende a la vistosidad, propia de un gesto teatral– con que el compositor afronta y resuelve su reto.