QUODLIBET

Manuel de Falla y Cuba: un sueño (in)cumplido

Belén Vega Pichaco•

Resumen

Desde su infancia, Manuel de Falla ansió visitar La Habana; se trataba de una ilusión que se mantuvo intacta en el pensamiento del músico gaditano, avivada por las imágenes y los "sones" que amigos muy cercanos como Federico García Lorca, Fernando de los Ríos o Adolfo Salazar, así como allegados del mundo cubano como José M.ª Chacón y Calvo y Eduardo Sánchez de Fuentes, entre otros, le acercaban con sus cartas, fotografías, partituras, críticas musicales y toda suerte de recuerdos. Aunque pese a las infatigables gestiones de su discípula María Muñoz de Quevedo, el sueño nunca se materializó, con este artículo se reconstruye, en cierta medida, ese otro "viaje espiritual" que sí se cumplió a través de sus enseñanzas y su música, y del influjo de su modelo estético en la composición de la vanguardia cubana durante el segundo cuarto del siglo XX.

Palabras clave: Manuel de Falla; Cuba; María Muñoz de Quevedo; Vanguardia; Afrocubanismo; Grupo de Renovación Musical.

Abstract

Since Manuel de Falla was a child, he longed for visiting Havana. It was an illusion that, nevertheless, remained in his mind throughout his entire life, increased by images and sounds brought to him by friends, such as Federico García Lorca, Fernando de los Ríos or Adolfo Salazar, and Cuban acquaintances like José M.ª Chacón y Calvo or Eduardo Sánchez de Fuentes, among others through letters, pictures, scores, musical criticisms and all kind of souvenirs from the Island. In spite of the tireless management of his pupil María Muñoz de Quevedo to make Falla's dream come true, this never happened. In this article, I intend to reconstruct another "spiritual journey"

• Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada (2002) y Profesora Superior de Violín por el Conservatorio Superior de Música de Málaga (2000). Desde el año 2009 trabaja como Profesora Asociada de Musicología en la Universidad de La Rioja.

Recepción del artículo: 16-12-2012. Aceptación de su publicación: 16-02-2013.

that he actually accomplished through his teaching and musical works, and also by means of the influence of his aesthetic model on Cuban avant-garde composers during the second quarter of the twentieth century.

Keywords: Manuel de Falla; Cuba; María Muñoz de Quevedo; Avant-garde; Afro-cubanism; Grupo de Renovación Musical.

Preludio

La atracción de Manuel de Falla por la mayor de las islas antillanas era patente ya en una de las primeras composiciones de su catálogo: "Cubana" constituía, junto a "Aragonesa", "Montañesa" y, cómo no, su Andalucía natal ("Andaluza"), uno de los cuatro retratos "españoles" que en forma de piezas pianísticas de carácter nos legaba en 1909. Siguiendo el modelo de Albéniz, dedicatario asimismo de las *Cuatro piezas españolas*, el compositor gaditano no vacilaba en considerar a Cuba como parte del paisaje nacional y es que, a pesar de que en esta fecha –y a diferencia del momento de gestación de la albeniciana *Suite española* op. 47 (1883-1888)– la isla había dejado de pertenecer a España, el vínculo sentimental era aún poderoso y, sin obviar las connotaciones ideológicas de dicha pérdida (no por casualidad denominada "el desastre del 98"), los lazos espirituales con Cuba permanecían bien fuertes.

Tampoco sería ajeno el músico al interés despertado por la cualidad exótica (pese a su paradójica proximidad, en el caso español) de ciertos ritmos como el de guajira empleado en "Cubana", cuyo perpetuo "balanceo" –a decir de Falla– estaba "inspirado por el movimiento de la hamaca"[1], así como a la querencia de Francia por este tipo de géneros[2]. No por casualidad empleó Falla el ritmo de habanera en su homenaje póstumo a Debussy (*Pour le tombeau de Debussy*, 1920), evocando la utilización previa por parte del francés en *Soirée dans Grenade* (1903) y otras piezas[3]. Vemos, de este modo, cómo en la guajira y la habanera se fundían y confundían España y Cuba tanto para Albéniz y Falla, como para Debussy en su "estampa musical" granadina.

---

[1] Iglesias, Antonio, *Manuel de Falla (su obra para piano) y "Noches en los jardines de España"*, Madrid, Manuel de Falla Ediciones / Alpuerto, 2001, p. 111.

[2] Conviene recordar que las *Cuatro piezas españolas* se estrenaron en París y fueron editadas por Durand, gracias a las recomendaciones de Dukas, Debussy y Ravel.

[3] Yvan Nommick ("La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX", *Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005), pp. 802-803) señala su utilización y la posterior cita de Falla tanto en la *Soirée dans Grenade* como en *La Porte du Vin* y *Les Parfums de la nuite*. Obviamente, la habanera de Debussy y la recreación de Falla remitían antes a Andalucía que a la Gran Antilla; como también apunta Michael Christoforidis ("La guitarra flamenca en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla", en *Manuel de Falla: Latinité et Universalité*, Louis Jambou (ed.), París, Presses de l´Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 268), Falla en *La Revue Musicale* (dic. 1920) "clasificaría su ritmo de habanera como una especie de 'tango andaluz'".

Si ha existido una habanera universalmente conocida, con excepción de *L'amour est un oiseau rebelle* de Bizet –sobre *El arreglito* de Sebastián de Iradier, nuevo ejemplo de mestizaje–, esta ha sido *Tú* (1892), escrita por el joven compositor cubano (contaba entonces 18 años) Eduardo Sánchez de Fuentes. Como veremos a continuación, Manuel de Falla pudo tener conocimiento de ella en virtud de su relación con Sánchez de Fuentes y otras personalidades relevantes del ambiente musical cubano. No obstante, no nos llevemos a engaño: este texto no pretende versar sobre géneros musicales híbridos, modas exóticas o "cantes de ida y vuelta", ni tan siquiera sobre la visión e influencia que tuvo en nuestro protagonista la habanera o la música cubana en general. El objetivo de este artículo es contar la historia de un sueño frustrado ("mi vivísimo y ya antiguo deseo de conocer Cuba" en palabras de Falla a Sánchez de Fuentes[4]) aunque, en cierto modo, cumplido en un "viaje espiritual" a través de sus discípulos María Muñoz y Ernesto Halffter, su música, y su modelo estético en la composición cubana de esos años.

Cuba, la isla soñada

Las anteriores declaraciones a Sánchez de Fuentes no fueron las únicas en las que el compositor mostraba su anhelo de conocer Cuba; en julio de 1927 escribía: "Muy de veras deseo hallarme entre Vds. Mi viaje a La HABANA será la realización de un deseo que acaricio desde niño..."[5]. En esta ocasión, la destinataria de la misiva era María Muñoz Portal, una de sus alumnas, de origen gallego aunque formada en Cádiz y posteriormente en Madrid, que desde 1919 se hallaba en la capital cubana[6]. Más adelante veremos el modo en que se cumpliría el sueño de Falla en "su antigua discípula y siempre admiradora" (su habitual despedida por carta), pero antes conozcamos algo más sus infatigables gestiones para cumplir el deseo de Falla, ligado al suyo propio: el ansiado reencuentro. Así, en octubre de 1925, escribía María Muñoz a su maestro trasladándole la oferta de realizar –aprovechando una posible gira norteamericana– una serie de conciertos en la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana, institución de gran prestigio en la isla dirigida por su amiga M.ª Teresa García Montes junto a un comité exclusivo de mujeres, y responsable del paso por la capital cubana de algunas de las orquestas e intérpretes más destacados

[4] Carta de Manuel de Falla a Eduardo Sánchez de Fuentes, 11-VI-1924. Salvo especificación contraria, toda la correspondencia citada en este artículo escrita por el compositor gaditano o dirigida a él pertenece a la Fundación Archivo Manuel de Falla de Granada (en adelante AMF), entidad en la que fui becaria de investigación entre 2005 y 2009, y a la que agradezco el apoyo brindado desde entonces, así como la autorización para reproducir algunas imágenes pertenecientes a su valioso fondo. Para mayor información respecto a la correspondencia consultada en el AMF, véase la Tabla 1.

[5] Carta de Manuel de Falla a María Muñoz de Quevedo, 8-VII-1927.

[6] Para más información sobre la labor de María Muñoz de Quevedo en Cuba véanse: Del Río, Irene, *María Muñoz Portal: su obra musical en Cuba*, La Habana, Cátedra de Cultura Gallega, Universidad de La Habana, 2009 y Marrero, Indira, *María Muñoz de Quevedo: su presencia en el contexto socio-cultural cubano (1919-1947)*, Tesis de Licenciatura (inédita), Instituto Superior de Arte, Facultad de Música, La Habana, 2012.

de la época, entre ellos, los españoles Pau Casals, Regino Sainz de la Maza, Andrés Segovia y el "Cuarteto Aguilar".

Era el de Pro-Arte un proyecto especialmente interesante para Falla pues contemplaba, junto a la ejecución de otras obras suyas, el estreno de *El retablo de maese Pedro* en Cuba a cargo de la Orquesta Bética de Cámara, la misma entidad que había llevado a cabo, en marzo de 1923, el "preestreno" de la obra en Sevilla –meses antes de su estreno oficial en el palacio parisino de la princesa de Polignac– y que dirigía su discípulo predilecto: Ernesto Halffter. Desde entonces, y por espacio de seis años, se sucedieron las cartas de Muñoz de Quevedo (siguiendo la costumbre de la época, adoptaba en segundo término el apellido de su esposo) respecto al proyectado viaje. En ellas no faltaban detalles, algunos estrictamente confidenciales como los siguientes:

> A Rachmaninoff, Cortot, Casals, Paderewsky, etc. y otros artistas de esta categoría se les ha pagado de 1500 a 2000 dollars por concierto, y a veces más aún. Hablando ahora francamente y puesta aparte su modestia, su personalidad es de mucha más importancia que la de un virtuoso, y tengo la seguridad que "Pro-Arte" sería más liberal en su contrato[7].

El compositor agradeció la sinceridad de su discípula y amiga, y confiando en su lealtad puso en sus manos tan delicado –y por el carácter de Falla, nunca apetecible de tratar– asunto:

> Respecto a la cuestión económica (ya que con tan cariñoso interés me habla usted de ello) yo le agradecería muchísimo me dijera usted misma qué proposición debo hacer por dirigir cada programa compuesto de mis obras, interviniendo también como ejecutante cuando fuese necesario[8].

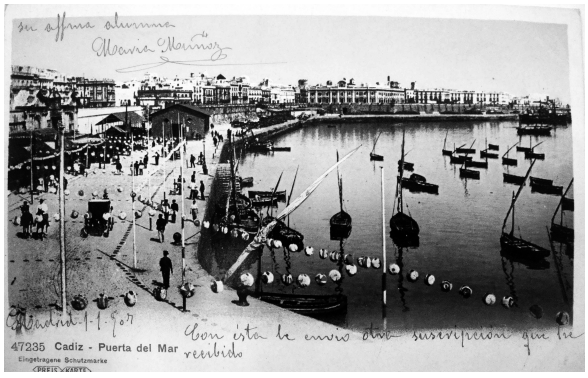
El aplazamiento de su viaje, no obstante, no respondió a desacuerdos económicos sino a compromisos profesionales que le impedían afrontarlo hasta finales de 1929; con la ilusión intacta escribía años más tarde:

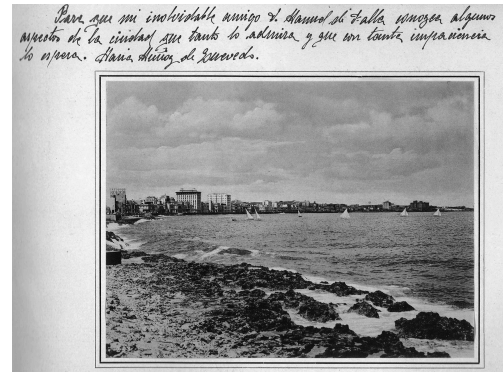
> Vivísimo en mí, desde niño, el deseo de visitar Cuba, encontrar allí amigos tan queridos aumenta aún mi entusiasmo por el viaje. Dios mediante, espero tener ese placer (si, como es de esperar, todo se arregla conforme a nuestros deseos) para fines del 29[9].

Con el fin de acercarle al maestro la isla soñada que, como muestra la imagen inferior, ciertamente poseía gran parecido con su Cádiz natal, le hacía un envío muy especial, ante el cual Falla le respondía: "¡Cuánto agradecí a usted –María–, su precioso envío del Álbum de la Habana, que tantísimo deseo conocer!"[10].

---

[7] Carta de María Muñoz de Quevedo a Manuel de Falla, 8-VIII-1927.
[8] Carta de Manuel de Falla a María Muñoz de Quevedo, 2-XII-1927.
[9] Carta de Manuel de Falla a María Muñoz de Quevedo, 18-II-1929.
[10] Carta de Manuel de Falla a María Muñoz de Quevedo, 5-IV-1929.





1. Izquierda: primera postal conservada de María Muñoz a Falla (Madrid, 1-I-1907) con imagen de la Puerta del Mar (Cádiz). Derecha: imagen del álbum de fotos de La Habana con la siguiente dedicatoria: "Para que mi inolvidable amigo D. Manuel de Falla conozca algunos aspectos de la ciudad que tanto lo admira y que con tanta impaciencia lo espera. María Muñoz de Quevedo. (Habana, Enero 1929)".

María Muñoz contó además como mediador en sus gestiones con Fernando de los Ríos, quien pasó en diversas ocasiones por la capital habanera, invitado por la Institución Hispano Cubana de Cultura[11], y pudo dar buena cuenta de la situación musical de la isla a su amigo Falla. También José María Chacón y Calvo, diplomático cubano que ocupó diversos cargos en la embajada española y mantenía amistad con el compositor y con los intelectuales de su círculo granadino (entre ellos, Lorca y el propio De los Ríos). Si en 1922 Chacón y Calvo le exhortaba "¡Si algún día pudiera Vd. venir a mi isla!"[12], años más tarde, le hacía la siguiente "proposición formal":

> Algunas veces hemos hablado de la posibilidad de un viaje de Vd. a la Habana. Ahora, con gran emoción, voy a hacerle a Vd. la pregunta ¿quiere Vd. ir a la Habana a fines de Febrero del año que viene? La Institución Hispano Cubana de Cultura quiere dar a conocer directamente los valores más representativos de la música española. Naturalmente debe comenzar con Vd. […]

[11] Institución dirigida por Fernando Ortiz a la que se vinculó toda la intelectualidad cubana y que contó con sedes no solo en La Habana, sino en otras provincias (destacó la sede de Oriente, dirigida por Max Henríquez Ureña). Cumplió un papel similar a la Residencia de Estudiantes madrileña: contaba con un programa de becas en España, algunas gestionadas a través de la Junta para Ampliación de Estudios, y un ciclo anual de conferencias al que eran invitadas destacadas figuras de la cultura española, dentro del mundo de la música: Adolfo Salazar, Joaquín Turina y Federico García Lorca. Véase Naranjo, Consuelo y Puig-Samper, Miguel Ángel, "Fernando Ortiz y las relaciones científicas hispano-cubanas, 1900-1940", *Revista de Indias*, LX, 219 (2000), pp. 477-503.

[12] Carta de José María Chacón y Calvo a Manuel de Falla, 29-V-1922.

> Don Fernando de los Ríos, nuestro buen amigo, podrá darle a Vd. cuantos informes desee de la Cultural[13].

"Ya hace tiempo que tenía las más excelentes noticias de su Institución por nuestro tan buen amigo don Fernando de los Ríos", le explicaba Falla en su respuesta[14]; no obstante debía declinar "la cariñosa invitación" pues, como sabemos –e hizo saber a Chacón y Calvo–, se encontraba ya en negociaciones con María Muñoz de Quevedo y la Sociedad Pro-Arte Musical. Tampoco habría obtenido éxito en su propósito el compositor Eduardo Sánchez de Fuentes, a pesar de haber proyectado el viaje de Falla a La Habana en fecha muy anterior a la de su discípula. Este le escribió en mayo de 1924 proponiéndole su participación en un Congreso de Música Latinoamericana que, desafortunadamente, no prosperó[15]. Pero, si primero el compositor y después el diplomático fracasaron en su empeño, tampoco se cumpliría el deseo de Manuel de Falla y su discípula de reencontrarse en esa isla que ya de niño soñara.

"Cuba dentro de un piano"

María Muñoz de Quevedo: su labor musical en La Habana

> Muy querida amiga: ¡Con qué placer recibo siempre sus cartas! Ellas me demuestran que continúa bien viva entre nosotros, a pesar de la distancia y del tiempo, nuestra antigua amistad[16].

Hemos sido conscientes, aunque muy parcialmente, de los esfuerzos ímprobos de María Muñoz de Quevedo por acortar esa distancia que, sin embargo, y como señalaba Falla, no había logrado mermar su amistad. Es hora de conocer con un poco más de detalle la "brillante labor" –Falla *dixit*– ralizada por su discípula en Cuba, pues constituyó no solo su contacto más directo con la isla hasta el final de sus días[17], sino una de las más fieles portavoces de su música. Tras la fundación del Conservatorio Bach (1925), cuyo novedoso plan de estudios contemplaba el estudio de la música de Scarlatti, Debussy, Casella, Bartók –en una clara muestra de las dilecciones de su maestro– y por supuesto de Falla, María Muñoz dirigió la revista *Musicalia*, vista por personalidades de primer orden y tan diversas como Adolfo Salazar y Henry Cowell como la primera en el ámbito

[13] Carta de José María Chacón y Calvo a Manuel de Falla, 30-XI-1928.

[14] Carta de Manuel de Falla a José María Chacón y Calvo, 5-XII-1928.

[15] Carta de Eduardo Sánchez de Fuentes a Manuel de Falla, 4-V-1924.

[16] Carta de Manuel de Falla a María Muñoz de Quevedo, 2-XII-1927.

[17] La última carta que se conserva en su epistolario data de enero de 1945. Durante su etapa argentina, Falla recomendó a diversos familiares y amigos con estancia permanente u ocasional en La Habana contactar con ella. Tal fue el caso de Eduardo Becerra, cónsul español en Argentina, y desde 1943 en Cuba; o el de su hermano Germán de Falla, quien recordaba a la joven María de sus clases: "Tomamos notas de las señas de M.ª Muñoz de Quevedo, que ya conoce Maribel por el Preludio de Bach que tocaba como una pianola. Ojalá que mi hija tocase así siquiera!" (carta de 7-XI-1941).

latinoamericano consagrada a la nueva música[18]. Manuel de Falla contribuyó a la revista facilitando a su discípula el contacto con críticos de gran prestigio internacional como Henri Prunières, Émile Vuillermoz, Georges Auric y Roland-Manuel (Francia), John B. Trend y Edward Dent (Inglaterra), y Federico Lliurat y Adolfo Salazar (España)[19] y efectuando un seguimiento constante de la publicación, que recibía religiosamente, hasta el punto de escribir: "Todas mis felicitaciones […] por la excelente marcha de *Musicalia*, que en cierto modo considero como algo mío"[20].

Siguieron a estas instituciones la fundación de la Sociedad de Música Contemporánea de La Habana (1930), que contó con la presencia de dos figuras de excepción –y grandes amigos de Falla–, Federico García Lorca y Adolfo Salazar (también colaboradores en *Musicalia*), y la Sociedad Coral de La Habana (1931), así como una serie de cantorías de beneficencia, entre los años treinta y cuarenta. Todas ellas estuvieron alentadas por el espíritu de su maestro y así no sorprende que en la "Profesión de fe" con que se inauguraba dicha sociedad musical contemporánea se declarasen "imbuidos del nexo espiritual que, a través de los siglos, vincula a Cimarosa con Malipiero, a Haendel con Strawinsky y a Scarlatti con Manuel de Falla"[21] o que la primera actuación de su presidenta fuese solicitarle aceptar el nombramiento como "Miembro Honorario"[22], a lo que respondió en ausencia de Falla, y con total espontaneidad, su hermana M.ª del Carmen: "puede contar desde luego con su aceptación de Miembro Honorario de 'Música Contemporánea' aunque no necesita ni decírselo hasta su vuelta porque tratándose de cosas en que están Vds. tenga seguridad que le acepta honradísimo"[23].

---

[18] La revista *Musicalia* se publicó en La Habana en una muy breve etapa previa (tan solo dos números en pequeño formato) en 1927, y ya de manera consolidada entre 1928-1932 y 1940-1946. Según Adolfo Salazar ("María Muñoz de Quevedo. In Memoriam", *Nuestra Música*, III, 11 (1948), p. 211): "Fue por algunos años la mejor revista musical de toda América. Su resonancia llega a Europa". Henry Cowell escribió a su padre, en carta de 21-XII-1930, desde La Habana: "Es muy leída en España, además, es la única revista en castellano consagrada a la Nueva Música" (*It is much read in Spain, I find, also, as it is the only review in the Spanish tongue devoted to New Music* ("Henry Cowell Papers", Serie I, Box 19, n.º 5, The New York Public Library, Nueva York).

[19] Según los borradores de cartas de Manuel de Falla conservados en su Archivo consta que escribió con este motivo a: Georges Auric, Guido M. Gatti, Henry Prunières, John B. Trend, Émile Vuillermoz, Federico Lliurat y Adolfo Salazar.

[20] Carta de Manuel de Falla a María Muñoz de Quevedo, 5-IV-1929.

[21] "Profesión de fe", Sociedad de Música Contemporánea de La Habana (1930), conservada en el Fondo Muñoz de Quevedo, que se alberga en el Museo Nacional de la Música de Cuba (La Habana). Desde aquí agradezco a dicha institución el acceso facilitado a sus fondos en septiembre de 2010.

[22] Carta oficial de María Muñoz de Quevedo, directora de la Sociedad de Música Contemporánea de La Habana, a Manuel de Falla, 15-IV-1930.

[23] Carta de M.ª del Carmen de Falla a María Muñoz de Quevedo, 22-VI-1930.

2. Fotografía de María Muñoz dedicada a Manuel de Falla: "A mi muy querido amigo y maestro Manuel de Falla con la estimación y el afecto cordialísimos de María M. de Quevedo. Habana-mayo-1931".

Una vez más, y como fue habitual a causa de las afecciones de la vista y de otra índole que aquejaron a su hermano, escribía M.ª del Carmen en su nombre a María Muñoz: "Le resulta interesantísimo el nuevo proyecto de Coral de La Habana. Por cierto que les recuerda a Vds. el *Cancionero de Barbieri* tan injustamente olvidado que es una verdadera joya de nuestro viejo arte polifónico"[24]. Agradeció muy sinceramente Muñoz de Quevedo el "valioso consejo" y no solo lo llevó a la práctica en la citada coral, sino que dedicó una parte importante de los Cursos de Música Folklórica de Cuba, impartidos por ella en la Universidad de La Habana, al estudio de la música tradicional hispánica tomando como base dicha fuente.

Podríamos extendernos ampliamente en la descripción de su faceta como intérprete, gestora musical, directora coral o profesora, y en especial, en relación a la música y enseñanzas de su maestro[25], pero nos despedimos momentáneamente de ella con una de las anotaciones de su cuaderno de clases:

[24] Carta de Manuel de Falla, escrita por su hermana, a María Muñoz de Quevedo, 19-VIII-1930.

[25] Véase Vega, Belén, "María Muñoz de Quevedo: un puente entre España y Cuba durante la Edad de Plata", en *Música y cultura en la Edad de Plata*, *1915-1939*, María Nagore; Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres, (eds.), Madrid, ICCMU, 2009, pp. 389-403.

Falla no es solo el más grande compositor español contemporáneo y el músico que ha llevado a una gloriosa realización los principios de Pedrell sino que es también uno de los maestros más representativos de la música universal del presente[26].

La obra de Manuel de Falla en La Habana

La actitud generosa y sobreprotectora de Falla con Ernesto Halffter fue notoria a lo largo de su vida, y quedó de manifiesto también con motivo del citado proyecto de viaje y estreno de su música en la capital cubana. Consciente de la dificultad de puesta en escena de *El retablo* (alquiler y traslado de marionetas, contratación de cantantes, etc.) y de las suyas propias para realizar el viaje en ese momento, Falla no dudó en delegar en su discípulo predilecto, e incluso en sacrificar su música en favor de la de este, tal y como explicaba a Salazar:

> Les he escrito, así como a la presidenta de Pro-Arte, recomendándoles fervorosamente que, prescindiendo del "Retablo", no desistan del resto de los programas, haciéndoles ver todo el interés e importancia que por sí tiene la actuación de Ernesto, y tanto por sus propias obras (esto especialmente) como por la interpretación del resto de las mías[27].

De este modo, tras múltiples gestiones de María Muñoz y su esposo Antonio Quevedo en representación de Pro-Arte, y de Falla y Salazar, preocupados por salvaguardar los intereses de Halffter, el concierto se concretó finalmente en diciembre de 1932 y consistió exclusivamente en el estreno de su *Sinfonietta* y la ejecución de tres danzas de *El sombrero de tres picos* de Falla, junto a otras obras, dirigidas por el joven compositor. No era esta la primera vez que se escuchaban en La Habana las danzas que integraban esta *Segunda Suite* (1919-1921) del ballet falliano; en enero de 1929 –pocos meses antes de la misiva enviada por Falla a la presidenta de Pro-Arte– habían sido interpretadas por la Orquesta de Minneapolis bajo la batuta de Henri Verbrugghen. A juzgar por el testimonio de Muñoz de Quevedo, fue un éxito y este era el mejor argumento en el que apoyar su ansiado viaje a La Habana:

> Aseguramos que el día que usted se decida a visitar este país será un verdadero acontecimiento artístico. Su nombre es siempre pronunciado aquí con admiración y respeto por todo el mundo. Un testimonio de ello fue el magnífico éxito de la Orquesta de Minneapolis cuando tocó la versión del "Sombrero de tres picos" en "Pro-Arte"[28].

---

[26] María Muñoz de Quevedo impartió conferencias en la Institución Hispano-Cubana de Cultura, y cursos en el Conservatorio Bach y otras cantorías de su fundación, así como en la Universidad de La Habana y el Lyceum-Lawn Tennis. La cita procede de un cuaderno de clase perteneciente al Curso de Apreciación Musical impartido en esta última institución, albergado en el Museo Nacional de la Música de Cuba (La Habana).

[27] Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, 25-VII-1929.

[28] Carta de María Muñoz de Quevedo a Manuel de Falla, 20-V-1929.

Junto al nombre de María Muñoz de Quevedo es preciso mencionar como introductores de la modernidad musical en la isla, y en particular de la música de Falla desde mediados de los años veinte, el de los compositores y directores de orquesta Pedro Sanjuán y Amadeo Roldán, así como el del escritor y musicógrafo Alejo Carpentier. Como director de la Orquesta Filarmónica de La Habana, Pedro Sanjuán –y en su ausencia Amadeo Roldán, antes *concertino*– desempeñó una labor clave en el estreno de la nueva música española y aunque, como discípulo de Turina, inclinó la balanza en varias ocasiones en favor del sevillano (quien sí viajó a La Habana en 1929)[29], la música de Falla también se halló recogida en sus conciertos; sin ir más lejos, el 11 de abril de 1926 estrenaba en Cuba *Noches en los jardines de España* con el pianista Alberto Falcón[30].

La partitura de *Noches* fue la predilecta de los pianistas cubanos[31]; así, por ejemplo, cuando la carrera de José Echániz estaba despegando, con 24 años, la interpretó junto a la Orquesta Sinfónica de La Habana, dirigida por Gonzalo Roig. Desde *Musicalia*, Falla pudo contar con la crítica de su discípula:

> El pianista José Echániz, cuya juventud y talento prometen muchos éxitos para su país, había estudiado perfectamente la obra. Sus tiempos fueron siempre correctos, su fraseo tuvo momentos de verdadera belleza, y dentro de las naturales limitaciones de quien solo por intuición adivina el alma de un pueblo, puede decirse que hizo una notable labor de comprensión y estilo[32].

En estas palabras se vislumbraba la superioridad que se atribuía Muñoz de Quevedo por ser española (y conocedora, por ende, del "alma del pueblo") y más importante aún, por ser alumna y amiga del compositor. Pero esto no obstó para que escribiese una cariñosa carta de presentación, con fecha de 6 de agosto de 1929, que habría de entregar Echániz a su maestro durante la visita que realizó a Granada, dentro de la que resultó ser una exitosa gira de conciertos por Europa.

Por otra parte, la iniciativa surgida a finales de 1926 de organizar conciertos de "Música Nueva" con el fin de estrenar en la isla obras de algunos de los compositores europeos de

---

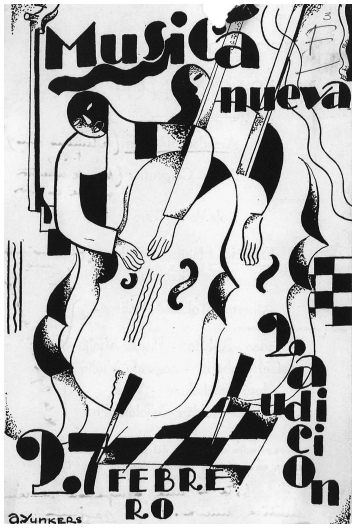
[29] Respecto a la estancia de Turina en Cuba y el establecimiento de alineaciones estéticas e ideológicas en el campo musical habanero en favor del músico hispalense (caso de Pedro Sanjuán) o del gaditano (María Muñoz de Quevedo) véase Vega, Belén, "Un vuelo sin etapas del Greco a Gauguin: el Afrocubanismo de Sanjuán en la crítica de vanguardia", en *Musicología Global, Musicología Local*, Pilar Ramos (ed.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013 (en prensa).

[30] Sánchez Cabrera, Maruja, O*rquesta Filarmónica de La Habana. Memoria. 1924-1959*, La Habana, Ed. Orbe, 1979, p. 155.

[31] En vida de Falla fue ejecutada, en el marco de los conciertos de la Orquesta Filarmónica habanera, por los siguientes directores y solistas: Pedro Sanjuán y Alberto Falcón (11-IV-1926); Amadeo Roldán y César Pérez Sentenat (28-V-1933); Massimo Freccia y Alberto Bolet (28-IV-1941) y Erich Kleiber y Pablo Miquel (16-XII-1945). Véase Sánchez Cabrera, M., *Ibid,* p. 155.

[32] M. y Q., "Conciertos y Recitales: Orquesta Sinfónica", *Musicalia*, 7 (jul.-ag. 1929), p. 24.

"avanzada" –siguiendo el término cubano aplicado a las realizaciones de vanguardia– puso el nombre de Falla al lado de los de Debussy, Prokofiev, Ravel o Stravinsky en unos recitales cuya finalidad pedagógica (similar a la de los conciertos de la Sociedad de Música Contemporánea de Muñoz de Quevedo) era notable, pues la interpretación musical iba precedida por una pequeña ilustración teórica.



3. Programa de uno los conciertos de "Música Nueva" (27-II-1927) en los que se estrenó música de Falla en La Habana.

En este cenáculo de la intelectualidad cubana liderado por Carpentier se pudo escuchar una danza (sin especificar) de *El amor brujo* y el estreno de las *Siete canciones populares españolas*, en arreglo para violonchelo y piano de Maurice Marechal, en dos conciertos celebrados en diciembre de 1926 y febrero de 1927, respectivamente; en el programa de este último (véase figura 4) se presentaba a Falla como "la primera figura de la música española contemporánea y uno de los más fuertes creadores de esta época. Toda su obra se caracteriza por una rara perfección y un carácter personalísimo"[33].

Entre las intérpretes cubanas de la música vocal de Falla, en vida del compositor, fue sin duda Lydia de Rivera la más destacada. La cantante compatibilizó los repertorios de música nacional, en su vertiente tanto "culta" (Caturla y Roldán) como popular (Lecuona, Anckermann, Grenet, etc.), con la música europea de vanguardia, siendo las *Siete canciones populares españolas* una de las obras que siempre llevó por bandera en Cuba y en el extranjero. Desde que fuesen estrenadas en 1915 por la soprano Luisa Vela, muchas fueron las intérpretes que se disputaron la ejecución de dicha obra acompañadas por su autor al piano. No obstante, no fueron demasiadas las que contaron con tal honor; frente a los nombres de Vallin, Greslé, Janacópulos o Lahowska –algunas de las afortunadas– Lydia de Rivera compartió con la cantante catalana Conchita Badía, gran amiga (especialmente en sus años finales en Argentina) e intérprete de Falla, la ventaja del idioma. Desde la revista *Social*, se recreaba Carpentier en el privilegio de su compatriota al compartir escenario con el maestro, y en ocasión tan especial como el homenaje que la Guardia Republicana Francesa le había brindado:

Manuel de Falla, cuya aversión al gesto de acompañar al piano sus propias obras es proverbial, concedió esa noche un extraordinario privilegio a nuestra compatriota Lydia de Rivera,

[33] Programa de mano del segundo de los conciertos de Música Nueva organizados por Alejo Carpentier y Amadeo Roldán, cuya portada se reproduce en la imagen n.º 3. El documento original pertenece al AMF, a quien agradezco la autorización para su reproducción en este artículo.

presentándola como intérprete autorizada de sus obras, y desgranando bajo sus dedos ilustres, las harmonías sutiles que apoyan la línea vocal […] -¡Ojalá colaboremos muchas veces más!, dijo Falla. En París, en España y en Cuba, país que no quiero dejar de visitar algún día[34].

4. Fotografía del Homenaje de la Guardia Republicana de París. Manuel de Falla y Lydia de Rivera interpretaron las Siete canciones populares españolas (4-VI-1930).

El *Concerto para clave y cinco instrumentos* (1923-1926) de Falla se erigió en un símbolo de modernidad musical, especialmente tras su estreno y consagración en París en mayo de 1927[35], razón por la cual todas aquellas personas que se posicionaban en el movimiento de vanguardia quisieron, cuando no interpretarla, formarse al menos una opinión al respecto de ella. En carta de agosto de 1927, es decir, a solo unos meses del citado estreno, María Muñoz escribía a Falla celebrando la elogiosa crítica que Henri Prunières le dedicaba en *La Revue Musicale* de julio; prueba de que, pese a la distancia geográfica, en la isla antillana estaban completamente al tanto de las últimas realizaciones musicales europeas. Esperaba ansiosa que "la casa Chester nos dará pronto una transcripción para piano que, aunque incompletamente, es el único medio que ahora tengo para conocerlo, tal como ocurre con *El Retablo* y con *El Sombrero de Tres Picos*"[36]. Aunque habría de esperar algo más de un año, Muñoz de Quevedo recibiría algo mejor: la copia de la partitura del *Concerto* dedicada por su maestro.

El estreno de esta obra en La Habana se encontró bajo el mismo signo adverso que el de *El Retablo*, que no tuvo lugar hasta el primer año tras la Revolución[37]. Corrían rumores de que

[34] Carpentier, Alejo, "Manuel de Falla en París", *Social*, agosto 1930, p. 51.

[35] Recordemos que el estreno absoluto de la obra se había producido en Barcelona, el 5 de noviembre de 1926, coincidiendo con los homenajes por el 50.º aniversario del nacimiento del compositor. En esta ocasión, y a diferencia de los estrenos parisino (14-V-1927) y londinense (22-VI-1927), la intérprete había sido la clavecinista, y dedicataria de la obra, Wanda Landowska.

[36] Carta de María Muñoz de Quevedo a Manuel de Falla, 8-VIII-1927.

[37] El director de orquesta Juan José Castro, director invitado de la Filarmónica de La Habana en

Alberto Falcón, quien había estrenado las *Noches*, pretendía adjudicarse un nuevo éxito con la *première* de tan destacada obra. Sin embargo, Muñoz de Quevedo consideraba que "esta ejecución sería bastante lamentable y daría una idea muy falsa del *Concerto*"[38]. Apelando al asesoramiento que le había solicitado el compositor en una ocasión anterior[39], esperaba instrucciones para impedir dicha ejecución. La solución de Falla nuevamente pasaba por Ernesto Halffter y su actuación en Pro-Arte en sustitución suya:

Esta será también una ocasión excelente para el estreno del "Concerto", que tocaría Alicia Halffter, dirigiéndolo su marido. Digo a ustedes esto recordando lo que en una de sus últimas cartas me decían sobre una posible 1.ª audición en condiciones insuficientes[40].

Ni la pianista Alicia Cámara de Santos (esposa de Halffter) ni Alberto Falcón –para tranquilidad de Muñoz de Quevedo– realizaron finalmente el estreno que, años más tarde, correría a cargo de un discípulo de Joaquín Nin, César Pérez Sentenat, y de Amadeo Roldán en la dirección orquestal[41]. Por su parte, la revista *Musicalia* se había encargado de preparar el camino hacia una más "correcta" interpretación y comprensión del *Concerto* con la reproducción de un artículo de Federico Lliurat para la *Revista Musical Catalana*[42].

---

la temporada 1947-1948, junto a José Ardévol, compositor y director español emigrado a la isla en 1930, intentaron sin éxito llevar a cabo su estreno. Este se produjo dos décadas más tarde, en 1960, y adquirió una significación muy especial en el contexto de la incipiente Revolución (1959); al mismo tiempo, Fidel Castro ordenó que *Don Quijote* fuese la primera obra publicada en la Imprenta Nacional, dirigida entonces por Alejo Carpentier. Véase Ardévol, José, *Música y Revolución*, La Habana, UNEAC, 1966, pp. 148-154.

[38] Carta de María Muñoz de Quevedo a Manuel de Falla, 23-XI-1928.

[39] Manuel de Falla le había solicitado información acerca de la Orquesta The Little Symphony que tenía previsto realizar una gira de conciertos en América interpretando, entre otras obras, el *Concerto* a cargo de la pianista Gabrielle Méthot. Se trataba de un compromiso en el que estaban envueltos Gregorio Marañón y la Residencia de Estudiantes, tal y como sabemos por carta de Leopoldo Matos (27-I-1928). La opinión de Muñoz de Quevedo respecto a la pianista fue taxativa ("a nuestro juicio mediocre") y concluía respecto a los planes de Pro-Arte: "puede estar tranquilo de que por ahora no se cometerá ningún desafuero en La Habana con su *Concerto*" (24-IV-1928).

[40] Carta de Manuel de Falla a María Muñoz de Quevedo, 5-IV-1929.

[41] Sánchez Cabrera, M., *Orquesta Filarmónica*…, p. 155. Zoila Gómez (*Amadeo Roldán*, La Habana, Arte y Literatura, 1977, p. 197) menciona otros estrenos de la obra falliana a cargo de Amadeo Roldán: *El amor brujo* (s. d.) y *La vida breve* (10-VI-1934). Sin embargo estos datos y fechas no concuerdan con los ofrecidos por Sánchez Cabrera al respecto de la Filarmónica habanera, así que probablemente se realizasen a través de "La Obra Musical", iniciativa fundada en 1932 con Pérez Sentenat para la difusión de repertorios de Música Nueva.

[42] Lliurat, Federico, "El Concerto para clavicémbalo y cinco instrumentos de Manuel de Falla", *Musicalia*, 8 (sept.–oct. 1929), pp. 48-53; reproducción del artículo del mismo autor: "El Concerto per clavicembalo o pianoforte, flautto, oboe, clarinetto, violino e violoncello de Manuel de Falla", *Revista Musical Catalana*, 305 (mayo 1929), pp. 173-178.

5. Programa del estreno de El retablo de maese Pedro en La Habana (1960), coincidiendo con la edición de El Quijote por la Imprenta Nacional.

Durante las décadas siguientes se sucedieron en La Habana los recitales y conciertos con música de Falla, contando junto a las dos orquestas sinfónicas de la capital (la Sinfónica de Roig y la Filarmónica, desde 1932 dirigida por Roldán) con la labor de la Orquesta Da Camera de La Habana fundada en 1934 por el pianista y compositor catalán José Ardévol[43], no que no sorprende, dado que el modelo estético e ideológico de dicha agrupación fue, como reconoció en diversas ocasiones, la Orquesta Bética de Cámara de Falla y Halffter[44].

El traslado de Manuel de Falla a Argentina en octubre de 1939 supuso para los compositores latinoamericanos un motivo de alegría: podrían gozar de la cercanía del músico admirado en la distancia. En Cuba también se albergaba la esperanza de que pudiese verse cumplido al fin el sueño recíproco. Sin embargo, a nadie se ocultaba que la salud del compositor estaba ya muy deteriorada y que todas sus energías se encontraban volcadas en una magna cantata escénica dedicada –presagio de regalo– a la América hispánica.

En estos últimos años tomaron especial partido en la difusión de la música de Falla en Cuba dos pianistas y compositores que mantuvieron una relación muy especial con la isla: Joaquín Nin-Culmell y Julián Orbón. Ciertamente, si bien ninguno de los dos se podía considerar cubano por nacimiento, sus vínculos de sangre y formación los ligaban inexorablemente a la Gran Antilla y a España[45]. Junto a ellos, es preciso citar a dos directores de orquesta que

[43] Según los programas de concierto conservados en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) de La Habana (institución a la que agradezco las facilidades para la consulta de sus fondos) la Orquesta Da Camera ofreció, en vida de Falla, la "Danza ritual del fuego" de *El Amor Brujo* (en 14-VI-1936 y 11-X-1936); la "Suite" de *El Amor Brujo* (17-IV-1937) y el *Concerto para clave* (12-XII-1942), a cargo de Julián Orbón.

[44] En varios programas de concierto de la Orquesta Da Camera de La Habana apareció transcrito un texto de Falla (mayo de 1924) escrito con motivo de la presentación de la Orquesta Bética y antecedido de la siguiente declaración de intenciones de Ardévol: "Por corroborar el criterio que ha sustentado siempre esta Sociedad sobre la música para orquesta de cámara, insertamos a continuación los fragmentos más interesantes y explícitos de un artículo de Falla publicado en 1925 en el folleto de la Orquesta Bética de Cámara, de Sevilla, fundada por dicho maestro, y cuya dirección desempeña en la actualidad Ernesto Halffter".

[45] Joaquín Nin-Culmell (1908-2004), nacido en Berlín, era hijo de la cantante catalana Rosa Culmell y del pianista y compositor hispanocubano Joaquín Nin Castellanos, quien siempre estuvo interesado

trabajaron muy activamente tanto en Argentina como en Cuba durante los años cuarenta: el alemán Erich Kleiber y el argentino Juan José Castro.

Juan José Castro fue un estrecho colaborador de Falla durante sus años argentinos; ambos trabajaron mano a mano desde la llegada del maestro a Buenos Aires en el estreno y ejecución de prácticamente toda su obra de madurez. De hecho, el motivo "inicial" del viaje de Falla a este país consistía en una serie de cuatro conciertos (4, 11, 18 y 23 de noviembre de 1939) junto a Castro en el Teatro Colón[46]. Por su parte, Kleiber poseía una finca en las proximidades de la que fue la última vivienda del músico español en la sierra argentina (Alta Gracia, Córdoba) y tuvo la oportunidad de poder departir con él en varias ocasiones, e incluso pocos días antes de su fallecimiento en noviembre de 1946. En una entrevista a raíz del concierto celebrado en su memoria un mes más tarde y en el que se estrenaba la suite *Homenajes* en La Habana, explicaba Kleiber:

Cuando fui a despedirme en la Argentina de Manuel de Falla tuve el honor de que pusiera en mis manos la orquestación completa de su última gran obra. Un favor que, al fallecer días después Falla, lo tengo como una herencia. Porque la obra se titula *Homenajes* y solo una vez hasta ahora ha sido ejecutada por orquesta, y eso bajo la dirección del propio Falla[47].

Aunque, en realidad, fueron dos las ocasiones en las que se interpretó *Homenajes*[48] y todo parece apuntar a que la entrega de dicha orquestación se efectuó, pero con la mediación de María Muñoz de Quevedo y su esposo, es cierto que Falla confiaba en el director germano y, en ese sentido, pudo sentirse heredero de un valioso legado; en la última carta enviada por Falla, en oc-

por la tradición musical hispánica, a la que dedicó diversos estudios. Su padre colaboró con Muñoz de Quevedo, siendo jefe de redacción de *Musicalia* durante los años cuarenta. Nin-Culmell pasó varios veranos estudiando con Manuel de Falla en su carmen granadino. Por su parte, Julián Orbón (1925-1991), asturiano de nacimiento como su padre, se trasladó a la isla de manera definitiva en 1939 y permaneció allí hasta la Revolución; cuando falleció su padre, en 1944, asumió la dirección del conservatorio que llevaba su nombre.

[46] Sobre la etapa final de Falla y su colaboración con Juan José Castro véase Hess, Carol, "Seeking the Lost Continent", en *Sacred Passions. The Music and Life of Manuel de Falla*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 243-284 y De Persia, Jorge, *Manuel de Falla en Argentina, 1939-1946*, Madrid, SGAE, 1989.

[47] Campos, José Aníbal, "Muerte y resurrección de Manuel de Falla en La Habana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 653-4 (nov.–dic. 2004), p. 139. Al conocer Kleiber la noticia del fallecimiento se apresuró en incluir en los conciertos del 17 y 18 de noviembre de 1946 (tercer y cuarto día tras la muerte) como improvisado homenaje "El romance del pescador" de *El amor brujo*.

[48] Según programas de concierto conservados en el Archivo Manuel de Falla se interpretó en uno de los conciertos del Teatro Colón para Radio El Mundo (23-XI-1939), y en un concierto celebrado en el Teatro Rivera Indarte con la Orquesta Sinfónica de Córdoba (Argentina) el 19-V-1940, a beneficio de los damnificados por las inundaciones en la capital federal.

tubre de 1946, le decía: "confío plenamente en Vd. para que *nunca salga de sus buenas manos* la copia enviada"[49].

En el primer aniversario del fallecimiento, se encontraba ya Juan José Castro al frente de la Filarmónica habanera, y como no podía ser de otro modo celebró su particular homenaje al maestro y amigo programando fragmentos de diversas obras suyas (*La vida breve*, *El amor brujo* y *El Sombrero de tres picos*) y la primera audición en Cuba de *Balada a Mallorca* para coro *a cappella*; completaba el concierto su propia obra *El llanto de las sierras*, "En recuerdo de Manuel de Falla, muerto en las sierras de Córdoba"[50].

El modelo estético falliano en la composición cubana

Nunca será bien venerado tu recuerdo […] Tú que nos diste el verbo, que nos dotaste de voz, que descubriste nuestra pasión, que alimentaste nuestra avidez de canto, nuestra necesidad de plenitud, que nos diste un estilo de obra y de vida, que dejas abierto el camino a toda devoción, a toda verdad, que despertaste nuestra palabra romancesca y romántica; tú que viviste siempre en Alta Gracia y has muerto en Altagracia, descansa ahora, en la Alta Gracia del Señor. Así sea[51].

Estas sentidas palabras fueron escritas por Julián Orbón poco después del fallecimiento del compositor, y son muy reveladoras de la trascendencia que tuvo para él como modelo estético. Es significativo que tanto Castro como Orbón enfatizaran en sus respectivos homenajes a Falla el lugar de su muerte, bien en forma de sierras que lloran o transmutadas en la gloria divina, y es que, en suma, no dejaba de existir cierta "apropiación" del espíritu del autor cuyo canto inacabado –especie de "canto de cisne", *Atlántida*– fue para América.

Aunque gran parte de los compositores hispanoamericanos sintieron en un modo u otro lo que podríamos llamar "ansiedad de la influencia" falliana, las palabras de Orbón en un contexto como el de la isla cubana, sometida durante siglos al colonialismo español, podían levantar ciertas ampollas. Esto lo sabía bien José Ardévol como español que, tras la muerte de Amadeo Roldán (1939) y Alejandro García Caturla (1940), había asumido el liderazgo de la composición en Cuba

[49] En la última carta (4-X-1946) que se conserva del epistolario entre Falla y Kleiber en el archivo del músico escribe: "Por correo aéreo le envío una copia que aquí hemos corregido y completado y como llegará Vd. a la Habana (si por mar o por avión) me ha parecido lo más seguro enviar el paquete a nuestros amigos Antonio Quevedo y María Muñoz de Quevedo, pues de hacerlo al Hotel Presidente (que es la dirección que me ha dado su señora y la Srta. Rochetti) corría el riesgo de extraviarse el paquete si Vd. llegase después".

[50] Programa incluido en los conciertos del 16 y 17 de noviembre de 1947 bajo la dirección de Juan José Castro. Sánchez Cabrera, M. *Orquesta Filarmónica*…, p. 27.

[51] Orbón, Julián, "Y murió en Alta Gracia", *Orígenes*, invierno de 1946, p. 18.

bajo una impronta neoclasicista creando el Grupo de Renovación Musical[52]. Solo a la luz de su propia defensa contra posibles acusaciones de imperialista –y teniendo presente que el interlocutor era Carpentier, una de las voces más activas del nacionalismo cubano– se pueden entender las siguientes objeciones al artículo de Orbón por parte de un compositor y director como Ardévol que apelaba una década antes, como vimos, al nombre de Falla como criterio de autoridad en la justificación de su orquesta de cámara: "Hay párrafos muy buenos, pero hay otros increíbles. Me resulta absurdo ver a un individuo de tan recia personalidad empeñado en contradecir lo mejor de su propio ser"[53].

Alejo Carpentier en *La música en Cuba* (1946) destacaba, precisamente, el "americanismo" de Orbón tras su etapa de formación "a la sombra de Falla y los Halffter"[54]. Nótese, sin embargo, cómo pese a tratar de mostrar la superación de la influencia del maestro español ("por quien tiene un verdadero culto") en la siguiente cita cobra relieve la circunstancia de su estancia argentina:

> […] se marcaba un adelanto cierto sobre las modalidades que hasta entonces habían guiado a Orbón, haciendo de este hispano-criollo la punta de lanza, la extrema avanzada de una tendencia que había atravesado el Atlántico, trayendo, estéticamente, la imagen de Santiago al Nuevo Mundo para vestirla con colores nuevos. Era interesante observar que un cierto espíritu [americano] renaciera y se desarrollara de este lado del Océano –en Cuba–, con anhelos de ajustarse a un clima nuevo, en los días en que Falla vivía en Argentina y Rodolfo Halffter en México[55].

La filiación de Orbón con Falla fue notable no solo en estas primeras obras que señalaba Carpentier, época en la que también el compositor estadounidense Aaron Copland –quien había impartido lecciones al músico en el Berkshire Center of Music– recriminaba en carta a Ardévol: "ha estado muy pendiente exclusivamente de la obra de Falla"[56]. Sus obras posteriores, como

---

[52] El Grupo de Renovación Musical (1942-1948) creado en torno a la cátedra de composición de Ardévol en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana estuvo integrado por: Julián Orbón, Hilario González, Harold Gramatges, Argeliers León, Gisela Hernández, Edgardo Martín, Juan Antonio Cámara, Serafín Pro, Virginia Fleites y Dolores Torres, entre otros. Véanse: Giro, Radamés, *El Grupo de Renovación Musical de Cuba*, La Habana, Museo de la Música, 2009 y Fanjul, José Luis, *Concurrencias sonoras, emociones disonantes. Grupo de Renovación Musical*, Tesis de Licenciatura (inédita), Instituto Superior de Arte, Facultad de Música, La Habana, 2012.

[53] Ardévol, José, *José Ardévol: correspondencia cruzada*, selección, introducción y notas de Clara Díaz, La Habana, Letras Cubanas, 2004, p. 119.

[54] El referente hispánico, con todo, le parece a Carpentier más legítimo que otros: "Al menos, Orbón se situaba, con ello, en un punto de partida más razonable e históricamente justificado que quien pretendiera arrancar, en Cuba, de Prokofieff o de Schoenberg. Claro está que solo podía tomarse en cuenta esta circunstancia en los inicios de una carrera". Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1946, p. 260.

[55] *Ibid,* p. 261.

[56] Carta de Aaron Copland a José Ardévol fechada el 10 de julio de 1946, en Ardévol, J., *José Ardévol*, p. 108.

Concerto grosso (1958), *Tres cantigas del rey* (1960) y *Partita n.º 1* (1963), entre otras, mostraban la influencia del músico español en diversos aspectos: desde la instrumentación (como el empleo del clave en las dos últimas) al uso de la modalidad y reminiscencias arcaizantes, la apelación a la música de tradición española (ya fuese una pavana de Luis de Milán, en la primera de las *Tres versiones sinfónicas* –1953– o las *Cantigas de Santa María*, en la obra de 1960) e incluso la espiritualidad de muchos de sus pasajes derivada del uso, con tal intención, de canto gregoriano o polifonía medieval.

La correspondencia de Orbón con Carpentier pone de relieve su sentimiento de pertenencia a la tradición hispánica a la que, como hemos visto, no dudaba en recurrir (podríamos añadir a las obras citadas *Homenaje al padre Soler*, 1943, *Homenaje a la tonadilla* o *Suite de canciones de Juan de la Encina*, ambas de 1947), y su consideración como heredero de las enseñanzas de Falla y Pedrell[57]. En la siguiente referencia queda patente, además, su profunda fe católica, como en el caso del compositor gaditano motor de su vida y de su obra, mas no por ello libre de cierta soberbia (rasgo, sin embargo, nada acorde con la imagen que se tenía entonces, y aún hoy, de Falla): "Creo que con la *Sinfonía* y el *Raimundo* (quiera Dios darme fuerzas para hacerlo) di en resolver graves problemas de la música española contemporánea"[58].

En 1945 Julián Orbón redactó una especie de manifiesto titulado *Presencia cubana en la música universal* como portavoz, junto a Hilario González, del Grupo de Renovación Musical al que perteneció, en palabras de Carpentier, "antes de declararse disidente, ejecutando el *Concierto* de Falla, cantando y tocando de memoria *El retablo de Maese Pedro*"[59] (a nuestro juicio, y como veremos inmediatamente, no existió tal relación de causa y efecto). En este escrito quedaban compendiados los ideales que animaban al grupo de jóvenes compositores cubanos liderados por Ardévol, y cuya máxima aspiración era la consecución de una música nacional de validez universal siguiendo el modelo legado por Falla en las dos obras mencionadas; escribían al respecto: "Estas dos obras [*El retablo* y el *Concerto*] logran una universalidad íntima, una universalidad diferencial y originalísima, como lo es toda creación auténticamente nacional en España"[60].

En Cuba, sin embargo, la tradición musical no pasaba simplemente por la herencia hispánica y compositores como Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla habían tratado en las primeras décadas del siglo XX de hallar la expresión nacional, con idénticas pretensiones de

[57] "El viejo sueño de Pedrell aún no se ha realizado y creo que después de incorporar a nuestra tradición las grandes formas sinfónicas, bien se podría intentar la ópera". Carta de Julián Orbón a Alejo Carpentier, fechada el 20-III-1946, sin catalogar, conservada en la Fundación Alejo Carpentier (La Habana), al igual que la cita que cierra este párrafo.

[58] Carta de Julián Orbón a Alejo Carpentier, 6-IV-1946.

[59] Carpentier, A., *La música en*…, p. 259.

[60] González, Hilario y Orbón, Julián (eds.), *Presencia cubana en la música universal*, La Habana, Conservatorio Municipal, Oficina de Difusión e Intercambio, 1945, p. 18.

universalidad, basándose en las posibilidades de la raíz africana del folklore presente en la isla desde el esclavismo colonial. Aunque finalmente se llegaría a un punto de encuentro y de síntesis posible entre las dos posiciones estéticas, en sus inicios el Grupo de Renovación Musical, con sus prédicas neoclásicas, reaccionó taxativamente ante el Afrocubanismo musical aduciendo unas razones históricas que encontraban su paralelo en la evolución de Manuel de Falla. Así escribía Ardévol en el artículo de elocuente título "Agua clara en el caracol del oído":

> No hay que perder de vista en ningún momento la gran lección de Falla. Este músico –uno de los de hoy que más admiro– se ha ido alejando cada vez más de todo lo particularista, lo exótico, lo localista, hasta llegar a obras como "El Retablo de Maese Pedro" y el "Concerto" […] Reconozco lo que el arte cubano le debe [al Afrocubanismo]; pero hoy lo más sano sería dejar a un lado todo lo típico, todo exagerado localismo y exotismo[61].

Si bien desde el punto de vista estético y estilístico las diferencias entre la música de Roldán y Caturla, por una parte, y la de Ardévol y los "renovadores", por otra, eran notables –debido en gran medida a su respectiva circunstancia histórica (los "afrocubanistas" imbuidos de un espíritu vanguardista y de reivindicación política al que los neoclasicistas eran ajenos)– hubo un elemento común a todos ellos, y este fue la admiración por la creación de Manuel de Falla y, en particular, por aquellas dos obras que simbolizaban la modernidad musical y la concreción del paradójico nacionalismo universalista tan ansiado a un lado y otro del Atlántico.

Ya hemos visto que el responsable del estreno del *Concerto* en la isla fue nada menos que el autor de la *Obertura sobre temas cubanos* (1925) o de las *Rítmicas V y VI* para instrumentos de percusión (1930), por citar solo algunas obras emblemáticas de Amadeo Roldán. Por su parte, Alejandro García Caturla, quien tuvo oportunidad de intercambiar correspondencia con Falla gracias a su amistad con María Muñoz de Quevedo[62], ansiaba recibir sus "consejos de inapreciable valor", como le escribía en carta fechada el 10 de febrero de 1931. En esta misiva se mostraba, además, como ardiente defensor de su obra en La Habana:

> Con estos [María Muñoz y Antonio Quevedo] –muchas veces– he hablado de usted, habiéndolo defendido en algunas oportunidades, con lo que hacíamos –naturalmente– sino hacer valer la más pura verdad –la contenida en toda su obra–[63].

---

[61] Ardévol, José, "Agua clara en el caracol del oído", *Espuela de plata*, ag.–sept. 1939, pp. 9-10.

[62] María Muñoz escribió en más de una ocasión solicitando el consejo de su maestro, como en la siguiente carta de 7-IX-1930: "Yo desearía que su hermano me recomendase un buen maestro en París, que oriente al joven Caturla y le guíe por el camino del arte. Este muchacho está muy influido por las escuelas de Europa Central y sus obras recuerdan sucesivamente a Hindemith, a Strawinsky, a Schönberg, sin que haya logrado encontrarse a sí mismo, a pesar de una riquísima vena de inspiración y de otros dones naturales de que está dotado".

[63] García Caturla, Alejandro, *Correspondencia*, selección e introducción de M.ª Antonieta Henríquez, La Habana, Arte y Literatura, 1978, pp. 176-177. No se conserva respuesta por parte de Falla ni en el archivo del músico cubano ni en el fondo epistolar del AMF.

Aunque dotada de un carácter muy personal y de la idiosincrasia cubana (el argumento de Carpentier está impregnado de personajes "mágicos" como "La Luna", "los tres Juanes", "Eribó", el narrador "Papá Montero" y la propia "Virgen de la Caridad del Cobre") la ópera de Caturla *Manita en el suelo* (1934-1937), como muy bien ha señalado Victoria Eli[64], muestra similitudes con *El retablo de maese Pedro* de Falla. Se trataba, pues, de un ejemplo de asimilación en vida del compositor gaditano de su modelo estético, como también lo fueron, desde ópticas muy diferentes, los de Orbón y otros miembros del Grupo de Renovación Musical en la otra orilla[65].

5. Imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre en la portada de un número de la revista de vanguardia Orígenes (La Habana, Primavera 1946). Fueron colaboradores de la publicación (1944-1956) José Ardévol y Julián Orbón, así como numerosos exiliados españoles como María Zambrano y Juan Ramón Jiménez.

[64] Eli, Victoria, "*El retablo de maese Pedro* y *Manita en el suelo*: una aproximación epocal", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4 (1997), pp. 33-48; y de esta misma autora, "La ópera en Iberoamérica. Transmisión y recepción de modelos: de la herencia europea a la creación autóctona" en Peruarena, Juan y Vela del Campo, José Antonio (coords.), *La ópera trascendiendo sus propios límites*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007, pp. 67-100. Respecto a la ópera de Caturla véase Mier, Silke, Manita en el suelo *von Alejandro García Caturla und Alejo Carpentier*, Frankfurt am Main / New York, Peter Lang, 2008.

[65] Véase Salas, Gemma, "La confluencia de dos culturas en la música de Julián Orbón", *Cuadernos de música iberoamericana*, 6 (1998), pp. 17-34. La influencia de Falla es visible, entre otras, en las siguientes obras de José Ardévol y Gisela Hernández sobre texto de Lorca: *Burla de don Pedro a caballo* (1943) y *Solo por el rocío* (1944), respectivamente. Esta última fue, además, dedicada por la compositora a Manuel de Falla. En el plano sinfónico es preciso destacar la *Segunda Sinfonía* (1945) que Ardévol bautizó como "Homenaje a Manuel de Falla".

Codetta

Esta isla es un paraíso. Cuba. Si yo me pierdo, que me busquen en Andalucía o en Cuba"[66]; estas palabras no pertenecen a Falla, sino a su buen amigo Lorca, quien visitó la isla durante unos meses en 1930 y quedó embelesado por su belleza (cuenta Salazar se hacía llamar "el novio de La Habana"[67]). Como él, muchas amistades del músico le llevaron sus impresiones (E. Halffter, Turina, Salazar, J. R. Jiménez, F. de los Ríos, Nin-Culmell, etc.) e incluso la protección de su virgen más querida, la Caridad del Cobre, presente en la ópera de Caturla y en parte del imaginario de la vanguardia cubana (véase imagen superior)[68]. De este modo, aunque el compositor gaditano nunca pudo conocer personalmente esa tierra que tanta fascinación le produjo desde su infancia, gracias a todos ellos –a sus discípulos, a los directores e intérpretes que dieron vida a su música en la isla, y a los compositores que siguieron sus enseñanzas– pudo, en cierto modo, cumplir su sueño, como diría otro poeta querido, "dentro de un piano"[69]. ■

Tabla 1. Carpetas de correspondencia citadas pertenecientes al Archivo Epistolar del AMF:

Corresponsal	carpeta
Auric, Georges	6725
Becerra, Eduardo	6755
Chacón y Calvo, José M.ª	6880
Falla, Germán de	7818
Gatti, Guido M.	7032
Kleiber, Erich	7148
Lliurat, Federico	7222
Matos, Leopoldo	7263/1
Muñoz de Quevedo, María	7315
Prunières, Henry	7453
Salazar, Adolfo	7573
Sánchez de Fuentes, Eduardo	7587
Trend, John B.	7697
Vuillermoz, Émile	7769

[66] Carta de Federico García Lorca a su familia fechada el 4-IV-1930. Véase Hernández, L. R., "Cuba en Lorca y Lorca en Cuba", *Hipertexto*, 5 (2007), pp. 35-43.

[67] Salazar, A., "María Muñoz de Quevedo…", pp. 211-212.

[68] María Muñoz de Quevedo, consciente de una recaída en la salud de Falla escribe a su hermana M.ª del Carmen: "Les envío esa medallita que yo misma traje del santuario, es Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, la virgen que con más fervor se venera en Cuba y para mí ha sido muy buena" (carta de 16-IV-1930). También entregó una medalla al poeta granadino.

[69] En 1935 Rafael Alberti escribió el poema "Cuba dentro de un piano", en sus propias palabras: "influido por el recuerdo de los ritmos habaneros que mi madre interpretaba al piano cuando yo era chico y por el aire cubano que soplaba por Cádiz". Alberti, Rafael, *Prosa II. Memorias: La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 2009, p. 755.