
LA HUELLA DE FRANCIA SOBRE MANUEL DE FALLA EN LA DEFINICIÓN DEL CANON DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

Antonio Narejos Bernabéu

Resumen¹

Manuel de Falla trabajó a lo largo de toda su vida en la definición del canon de la música española, apoyado en los valores musicales, culturales e históricos que pudieran definir su identidad estética. El presente artículo trata de resaltar el papel que Francia jugó en este proceso, el cual corría paralelo a la construcción de su propio lenguaje musical.

Palabras clave: Falla; Música española; Canon; Francia.

Abstract

Manuel de Falla worked throughout his life in defining the canon of Spanish music, supported by musical, cultural and historical values that could define his aesthetic identity. This article attempts to highlight the role that France played in this process, which ran parallel to the construction of his own musical language.

Keywords: Falla; Spanish music; Canon; France.

• Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación (Filosofía) por la Universidad de Murcia. Profesor de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Murcia y del Máster de Investigación Musical en la Universidad de Murcia.

Recepción del artículo: 07.05.2013. Aceptación de su publicación: 25.06.2013.

¹ El presente artículo corresponde a la comunicación que presenté en el Simposio Internacional “Las relaciones musicales entre España y Francia desde la Edad Media hasta nuestros días”. Cursos Manuel de Falla – Universidad de Granada (27 de junio de 2007). El concepto de canon de la música española fue desarrollado de una forma más amplia en mi tesis doctoral que, con el título de “La estética musical de Manuel de Falla”, fue defendida en la Universidad de Murcia el 5 de abril de 2005. Sin publicar.

Los siete años durante los cuales Manuel de Falla vivió en París (entre 1907 y 1914) continúan siendo uno de los periodos menos estudiados y con más interrogantes abiertos a día de hoy, aun contando entre los más importantes en la gestación de sus ideas estéticas. En este tiempo fraguó una buena parte de las claves de su lenguaje, coincidiendo en gran medida con la búsqueda de la identidad musical española y la definición de sus rasgos característicos.

La huella de Francia en el pensamiento de Falla puede rastrearse ya desde el ambiente intelectual en el que creció. De niño estudió francés y en su casa de Cádiz se recibían diversas revistas culturales del país vecino. Incluso tenía familia en París, donde vivía su tío, el pintor Pedro Matheu. Pero también su formación musical tuvo una clara influencia francesa, desde sus primeras experiencias musicales en casa de Salvador Viniegra, un viejo amigo de Saint-Saëns, hasta el magisterio de Felipe Pedrell, que gozaba en París de un estimable reconocimiento, o las enseñanzas de su profesor de piano en Madrid, José Tragó, quien había estudiado en París con Georges Mathias, un alumno de Chopin. Uno de sus primeros ensayos compositivos de los cuales tenemos noticia, *Gavotte et Musette*², toma como modelo una obra de Bach que encontró en una revista francesa, y más tarde se inspiró en el escritor francés Frédéric Mistral para la composición de un quinteto para violín, viola, violonchelo, flauta y piano sobre el “Canto V” del poema de *Mireya*³.

Durante varios años Falla fue gestando la idea de marcharse a París para tratar de proyectar sus aspiraciones musicales, hasta que en el verano de 1907 dio el paso definitivo. La decisión tomada por Falla, en contra de la opinión de quien durante años fuera su guía espiritual, el padre Francisco Fedriani⁴, puede entenderse como una prueba de la voluntad de forjar su propia identidad creativa y personal, que en primera instancia se concretó en su especial interés en “conocer los procedimientos técnicos de la escuela moderna francesa, por ser los que encontraba aplicables a mi manera de sentir en música”⁵.

² Las referencias dadas por Roland-Manuel y Jaime Pahissa en sus respectivas biografías me han permitido localizar este modelo en la separata musical de la revista *Journal des demoiselles* (París, año 31, septiembre de 1863, pp. 2-3) donde se reproducen las *Gavotte I* y *Gavotte II* o *La Musette* de la *Suite inglesa en sol menor*, n.º 3, BWV 808 de J. S. Bach.

³ La partitura, estrenada en el Teatro Cómico de Cádiz el 10 de septiembre de 1899, con la interpretación de Falla en la parte de piano, está hoy desaparecida. Véase Gallego, Antonio, *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos) 1987, p. 22.

⁴ En carta sin fechar escrita con toda probabilidad poco antes de marcharse, Fedriani le dice: “De lo de París ni me gusta, ni creo que lo conseguirás. Es decir, no lo sé. Sea lo que Dios quiera y lo que te convenga”. La correspondencia del Padre Fedriani se encuentra en el Archivo Manuel de Falla [AMF], carpeta de correspondencia n.º 7813.

⁵ Tal y como le había dicho a Paul Dukas durante su primera visita y cuando posteriormente le transmitió a Guillermo Fernández Shaw por carta desde París, el 31-III-1910.

Y sin embargo, podríamos afirmar que el verdadero descubrimiento de Falla en París no fue la música francesa, sino la música española, a través de las propuestas de los compositores franceses. A lo largo del siglo XIX se había ido construyendo un modelo de música española en Europa, tomando de nuestro folklore temáticas, danzas, rasgos melódicos, sonoridades, etc⁶. En virtud del liderazgo artístico-cultural que ejerció en la época, París se convirtió en un espejo en el que los músicos españoles se miraban a sí mismos, para verse en él a veces reflejados y otras con el rostro desfigurado. Una música llena de tópicos que Falla pronto rechazó asegurando de no pocos compositores franceses que

[...] sus intenciones se redujeron a hacer música *a la española*, y el mismo Bizet en su admirable *Carmen* no parece, en general, haberse propuesto otra cosa.

Aquellos músicos, desde el más modesto al más eminente, se contentaban con la referencia –¡en cuántos casos falsa!– que les suministraba tal o cual colección de canciones y danzas cuya autenticidad nacional no ofrecía otra garantía que la de ostentar sus autores un nombre español⁷.

La opinión de Adolfo Salazar, apenas una década después, se había radicalizado en este sentido, según podemos leer en una carta enviada a Falla:

[...] que venga mañana el tonto de Brouse o el fresco de Vuillermoz o los demás imbéciles de la prensa francesa a poner en oro el nacionalismo español, dictaminando qué es y qué no es español... vamos!!! Y que tenga que servir de norma el nacionalismo de Albéniz o Granados, Vamos!... Sí, aquí todos son nacioooooonalistas!... ¡Pero de pega!⁸

Debussy y Ravel fueron quienes le mostraron el camino a seguir. Cuando Falla conoce a Debussy al poco tiempo de llegar a París, este se hallaba inmerso en la composición de *Iberia*, aunque ya en obras anteriores puede señalarse con claridad la huella de España, como en *La Soirée dans Grenade* o la segunda de las *Estampes* para piano. Estas no eran precisamente las obras que Falla conocía antes de su marcha a París, al menos por lo que podemos deducir de las partituras que se conservan de aquella época, como de las obras que estudió de las cuales tenemos constancia o del

⁶ Jorge de Persia denomina a este proceso “tipificación de lo español”. Véase Persia, Jorge de, *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 64 y ss.

⁷ Falla, Manuel de, *El “cante jondo” (cante primitivo andaluz). Sus orígenes, sus valores, su influencia en el arte europeo*, Granada, Urania, 1922, p. 16. Reproducción incluida en *Concurso de cante jondo: canto primitivo andaluz. Granada 1922*, edición facsímil conmemorativa del 75 aniversario, Granada, Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Granada, Ayuntamiento de Granada, Archivo Manuel de Falla, Imprenta Urania, 1997.

⁸ Carta de Adolfo Salazar a M. de Falla, Madrid 3-II-1923. El documento ha sido reproducido recientemente en Torres Clemente, Elena, “El ‘nacionalismo de las esencias’: ¿una categoría estética o ética?”, en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Pilar Ramos (ed.), Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, pp. 39-41.

repertorio interpretado en sus conciertos. De la época previa a su estancia parisina solo he podido constatar que llegó a interpretar *Arabesque* (aunque sin precisar cuál de las dos) incluida en el recital del 11 de enero de 1907 en Bilbao y una transcripción que el propio Falla hizo para piano de la parte de arpa de las *Danzas sagrada y profana*. Con motivo de esta adaptación, Falla llegó a contactar por carta con Debussy, con la intención de pedirle algunos consejos prácticos⁹.

Realmente no será hasta más tarde, ya en París, cuando descubre y se interesa por seguir el rastro hispano en su música, si bien ya traía el germen de sus ideas asimilado en las enseñanzas recibidas de Pedrell. Es lo que él llama “música en español”, en la cual se habrían asimilado los elementos esenciales de la lírica popular, y cuyo rastro llegó a identificar en algunos compositores desde Scarlatti hasta Ravel y Debussy: “Nuestra música natural [dice Falla] no solo ha sido germen de inspiración en muchos de los más ilustres compositores modernos extranjeros, sino que les ha servido para enriquecer sus medios musicales de expresión”¹⁰. Considera a Ravel como uno de estos compositores que no se contentaron con copiar los clichés dominantes: “La parte de su obra en que, bien de un modo expreso, ya de manera inconsciente, se revela el idioma musical andaluz, prueba de un modo inequívoco hasta qué punto Ravel se ha asimilado la más pura esencia de este idioma”¹¹. Pero será en Debussy en quien Falla identifica al artífice fundamental de este proceso y a cuya obra atribuye el valor de haber iniciado “una nueva era en el arte de la música”¹².

* * *

⁹ Ya en París, y aparte del influjo estético que el compositor ejerció sobre él, Falla recibió de Debussy inapreciables consejos, fruto de los cuales emprendió una revisión de *La vida breve*, que adquirió así su conformación definitiva, tal y como puede seguirse a través de un estudio en profundidad de las transformaciones entre las dos versiones de *La vida breve* en Christoforidis, Michael, “Manuel de Falla, Debussy and *La vida breve*”, *Musicology Australia*, XVIII (1995), pp. 3-10; y fundamentalmente en Nommick, Yvan, “*La vida breve* entre 1905 y 1914: evolución formal y orquestal”, en *Manuel de Falla: La vida breve*, Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 1997, pp. 11-118. No voy a referirme aquí a otros acontecimientos que tuvieron lugar en la vida parisina de Falla ni a las personas que conoció más allá de cuanto pueda estar relacionado directamente con el tema de este artículo, por mucho que algunos de ellos hayan sido de gran importancia en la configuración de su pensamiento musical, como pudieran ser I. Stravinsky, A. Casella o J. Maritain.

¹⁰ Falla, M. de, *El “cante jondo”*..., pp. 13-14.

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹² Citado por Lesure, François, “Manuel de Falla. Paris et Claude Debussy”, en *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*, Paolo Pinamonti (ed.), Florencia, Leo S. Olschki Editore, Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, n.º 21, 1989, p. 20. El texto original es el siguiente: “*J’ai considéré l’œuvre de Debussy, par ses conséquences plus ou moins directes, comme le point initial d’une ère nouvelle dans l’art de la musique*”.

En el equipaje intelectual que Falla llevaba preparado para su viaje figuran las ideas que asimiló de Felipe Pedrell, pero también de Louis Lucas. Me detendré brevemente en estos nombres aunque solo sea porque el propio Falla los incluye en un breve listado confeccionado poco antes de dejar Madrid y en donde esboza lo que podríamos denominar las líneas básicas del itinerario artístico de su primera época¹³.

Las enseñanzas de Pedrell tuvieron sin duda una orientación práctica, pero lo que operó una verdadera transformación en Falla fue el priorizar la reflexión acerca de los problemas teórico-musicales y estéticos. Uno de los principios creativos que llegó a asimilar de su maestro fue la orientación hacia una composición basada tanto en el folklore más puro como en la recuperación de nuestros clásicos, si bien expresadas ambas con las modernas técnicas compositivas. Es importante tener en cuenta que cuando Falla tomó contacto con Pedrell en Madrid este ya era reconocido en París como la piedra angular del nuevo movimiento musical español, tal y como lo define M. D. Calvocoressi en el artículo publicado en 1904 en la revista francesa *La Renaissance latine*, tanto desde el punto de vista musicológico como del compositivo¹⁴. Apenas un año después Pedrell reeditaba también en París uno de sus artículos, el publicado con anterioridad en 1901 sobre el Misterio de Elche¹⁵. No obstante, si bien la herencia de Pedrell en su sentido más amplio no cuajó definitivamente hasta la década de los veinte, al poco de llegar a París, Falla encontró en Albéniz una vía para reinterpretar el magisterio de Pedrell. En una carta de 1908¹⁶ deja constancia de su deseo de estudiar con el propio Albéniz, a quien considera el símbolo palpable del ideal pedrelliano, capaz de crear una música nueva que evocase los valores eternos de España.

El otro elemento de convergencia en el momento de marchar a París es el librito de Louis Lucas que Falla encontró por azar en un puesto del Botánico durante sus últimos años de Madrid. Con toda probabilidad, en París emprendió una relectura del libro de Lucas, llevándole a una profunda reflexión en el ámbito armónico. En realidad *L'acoustique nouvelle*¹⁷ no es un tratado

¹³ Estas anotaciones se conservan en la carpeta *Estudios Musicales* en el AMF con el número de registro 8517.

¹⁴ “*En même temps que les théories et les écrits de combat, sont venues les œuvres, et là encore nous trouvons au premier rang M. Pedrell, qui apparaît en quelque sorte comme la cheville ouvrière du mouvement musical et dont la figure est, pour ces motifs, doublement intéressante*”. Calvocoressi, Michel Dimitri, “M. Felipe Pedrell et le Drame lyrique espagnol”, *La Renaissance latine*, Paris, 3^{me} Année (avril-juin 1904), p. 325.

¹⁵ Pedrell, Felipe, “La Festa d’Elche ou le drame lyrique La Mort et l’Assomption de la Vierge”, *La Tribune de Saint-Gervais*, bulletin mensuel de la Schola Cantorum, onzième année, n.º 10-11 (octubre-noviembre de 1905), pp. 289-322; y n.º 12 (diciembre de 1905), pp. 353-368.

¹⁶ Ver carta de Manuel de Falla a Isaac Albéniz, París 11-I-1908. La correspondencia entre Albéniz y Falla se encuentra en el AMF, carpeta n.º 6683.

¹⁷ Lucas, Louis, *L'acoustique nouvelle, essai d'application, a la musique, d'une théorie philosophique*, Editée par l’auteur, Paris 1854.

de armonía. Lucas no procede del mundo de la música sino del de la química. La pretensión del autor francés fue en realidad la de realizar una síntesis entre las ciencias ocultas y las ciencias experimentales, unificando todas las ramas del saber. En la misma línea escribió también *La Médecine nouvelle*¹⁸ o *La chimie nouvelle*¹⁹, muy en la línea del contexto de esoterismo en el que se encontraba impregnado el ambiente que Falla encontró a su llegada a París en 1907. Aunque la lectura del libro de Lucas no permitiera a Falla conocer un sistema concreto de armonía, sí le hizo concebir una serie de principios que otorgaron coherencia a su fundamentación de un lenguaje tonal ampliado, apoyándose en la base de los armónicos naturales, lo que concretó en un sistema al que denominó de las “superposiciones tonales”, claramente utilizado ya en París, al menos en sus *Siete canciones populares españolas*²⁰.

* * *

No obstante, el intento de definición de su propio lenguaje transcurre en dos líneas paralelas que Falla trata de hacer coincidir. Por un lado la que se refiere a los elementos puramente musicales, en su continua autorreflexión sobre el lenguaje musical empleado y la renovación de sus formas de expresión²¹, y por otro su idea de construir una identidad cultural española más amplia. Esta doble aspiración recorrerá toda su vida y lo mantuvo inmerso en una constante búsqueda, tratando de definir los fundamentos de su concepción del “canon de la música española”. En diferentes momentos Falla trató de concretar este canon a través de sus escritos y de su envergadura artística, en la definición y confección de un inventario de ideas clave, pero también en el de elencos de obras y nombres de referencia, tanto de compositores históricos que luchó por recuperar, como contemporáneos que apoyó de forma explícita.

Podemos decir que de algún modo Falla tuvo como horizonte la reconstrucción a través de la música de la grandeza cultural de España en siglos pasados. Se trata de una propuesta esencialmente cultural, orientada a interpretar la historia tanto musical como extramusical, en busca

¹⁸ Lucas, Louis, *La Médecine nouvelle, basée sur des principes de physique et de chimie transcendantes et sur des expériences capitales qui font voir mécaniquement l'origine du principe de la vie*, Paris, E. Dentu et F. Savy, 1862-1863, 2 vols.

¹⁹ Lucas, Louis, *La chimie nouvelle, appuyée sur des découvertes importantes qui modifient profondément l'étude de l'électricité, du magnétisme, de la lumière, de l'analyse et des affinités chimiques : avec une histoire dogmatique des sciences physiques...* Editée par l'auteur, Paris, 1854.

²⁰ Para una visión global del concepto de las superposiciones tonales véase Gallego, Antonio, *Falla y El amor brujo*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 153-163.

²¹ En este sentido, Elena Torres plantea la intención de Falla de construir un nuevo modelo de identidad aplicando las teorías esencialistas de Pedrell, si bien tomando como punto de partida el devenir histórico y cultural de España. Véase Torres Clemente, E., “El ‘nacionalismo de las esencias’...”, p. 36.

de una identidad nacional que vertebrase un nuevo orden. El proceso trataría de proporcionar imágenes e ideas para ordenar el comportamiento y el pensamiento, lo que encontró su apoyo en los referentes históricos más importantes, así como en la rehabilitación de otros y hasta en la construcción de mitos. Inman Fox habla de un proceso global que define como “Inventión de la cultura nacional”²², José Carlos Mainer, en un ámbito más restringido, de “Inventión de la literatura española”²³, pero en todo caso ambos coinciden en que se trata de una construcción artificial, más que del descubrimiento de hechos naturales y espontáneos²⁴. Estamos ante un proyecto que implicó a intelectuales, escritores y artistas en un amplio espectro, pero que en música apenas contó, en su momento clave de autodefinición, con la participación de Manuel de Falla. Entre los nombres que figuran junto al suyo cuentan los de Picasso, Vázquez Díaz, Zuloaga, los Martínez Sierra, Adolfo Salazar, Gerardo Diego, Gómez de la Serna, García Lorca o José Bergamín, algunos de los cuales Falla conoció precisamente en París.

* * *

En el sentido que estoy planteando, la construcción de un canon de la música española por parte de Falla fue algo dinámico y en permanente transformación, donde integró un amplio abanico de modelos, como el Quijote, el Cid, don Ramiro, Tomás Luis de Victoria, Guerrero, San Juan de la Cruz o Góngora entre otros. Atender a todos ellos rebasaría con mucho el objetivo de este artículo, pero me detendré en algunos de carácter extramusical cuya huella puede encontrarse de forma inequívoca en los años que vivió en París, como *El Greco*, *Calderón de la Barca*, *La Alhambra* y *Don Juan*.

El Greco

En esos años Falla manejó un cuaderno al que tituló *Viajes*²⁵ en donde fue anotando fragmentos de algunas de sus lecturas, casi todas ellas en francés. Entre otras aparecen transcritas

²² Fox, Inman, *La inventión de España*, Madrid, Cátedra, 1997.

²³ Mainer, José Carlos, *Historia, Literatura y sociedad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

²⁴ Eric Hobsbawm habla de “fabricación en serie de tradiciones”. Véase *La inventión de la tradición*, Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), Barcelona, Crítica, 2002.

²⁵ El original, sin publicar, se encuentra en el AMF (carpeta de correspondencia n.º 8512). Para reconstruir sus años parisinos, además de este documento, contamos con su correspondencia y el *Dietario de París* donde apuntó algunas de sus actividades y gastos junto a algunos comentarios, a modo de diario, entre febrero y septiembre de 1908 y que cuenta con edición: Falla, Manuel de, *Apuntes de Harmonía-Dietario de París (1908)*, Yvan Nommick (ed.) Granada, Archivo Manuel de Falla, 2001.

frases del libro de Maurice Barrès *Greco ou Le secret de Tolède*²⁶, con subrayados que demuestran el gran interés que le despertó. En diversas ocasiones se ha resaltado que fueron los franceses quienes rehabilitaron a El Greco y que, en una suerte de diálogo franco-español, los artistas españoles encontraron una orientación para la construcción de su propia idea de España²⁷. En el libro de Barrès, Falla identifica algunos rasgos del carácter hispano, los cuales según el autor fueron asimilados por El Greco en su pintura, pero a su vez en ellos podemos reconocer algunos de los principios estéticos de la música de Falla. Señalaremos dos de estas citas en torno a la búsqueda de la esencia a través de un trabajo creativo, intentando despojarse de todo lo superfluo: “[El Greco] elimina todo cuanto no es esencial”²⁸. Esta tendencia a la depuración y la economía de medios la conectará Manuel de Falla con la búsqueda en el pasado más remoto de las formas de arte aún no contaminado, de lo intrahistórico en la voz del pueblo libre de los vaivenes del tiempo y de las circunstancias, que identificará con el primitivismo y la ingenuidad de las manifestaciones más puras del canto popular. Falla debió ver esta idea, claramente compartida en la época, reflejada en la cita que anotó en su cuaderno: “Delante del sublime modelo que le sobrecoge, delante del alma castellana, El Greco olvida sus habilidades y se hace una retina nueva, una mano de niño, una conciencia de primitivo”²⁹. En 1922 será el propio Barrès quien reconozca precisamente en Falla “al noble intérprete del alma y del fuego de España”³⁰.

Calderón de la Barca

Falla consideró en París la posibilidad de crear una ópera sobre *La devoción de la Cruz* de Calderón. Se trataba de un proyecto concebido junto a Milliet y del cual llegaron a recogerse noticias en la prensa española: “El Secretario de la nueva dirección de la Ópera de París me pidió, antes de la guerra, una obra, y pensaba hacérsela sobre el libro de *La Devoción de la Cruz*”³¹. En carta fechada el 20 de julio del mismo año, apenas una semana antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, ya hablaba con entusiasmo de este proyecto a su amigo Leopoldo Matos: “¡Tengo muchos planes de trabajo que realizar! Ya te hablaré aquí. El mayor es un drama lírico

²⁶ Barrès, Maurice, *Gréco ou le Secret de Tolède*, Paris, Plon, 1927 [1911].

²⁷ Ver Varela, Javier, *La novela de España*, Madrid, Taurus, 1999, p. 170.

²⁸ Barrès, M., *Gréco ou le Secret...*, p. 123: “Il élimine tout ce qui n'est pas l'essentiel”.

²⁹ *Ibid.*, p. 121 “Devant ce modèle sublime qui l'émeut, devant l'âme castillane, Greco oublie ses habiletés; il se fait un œil neuf, une main de petit enfant, une conscience de primitif”. Los dobles subrayados son de Falla.

³⁰ La frase corresponde a la dedicatoria manuscrita del autor en el libro que Barrès envió a Falla *Un jardin sur l'oronte*, Paris, Librairie Plon, 1922. El texto original es el siguiente: “À Monsieur Manuel Falla, au noble interprète de l'âme et du feu de l'Espagne / Homage du Manurice Barrès / Août 1922”.

³¹ Entrevista de Fernando Herce, “Ante el estreno de *La Vida breve*. Hablando con el maestro Falla”, *La Mañana*, Madrid 14-XI-1914.

basado en *La Devoción a la Cruz* [sic] de Calderón, una obra admirable, como sabes”. Su valoración sobre este mismo texto calderoniano puede constatarse aun en años posteriores a París, cuando escribe a John Trend para sugerirle su traducción: “y puesto que me habla usted también de Calderón, me permito indicarle *La devoción de la Cruz*, que aunque poco conocida en España, me parece que cuenta entre lo mejor de don Pedro”³². La persistencia en Calderón está presente como inspiración en otros momentos creativos, especialmente cuando en 1927 estuvo trabajando en la música incidental para la representación del auto sacramental *El gran teatro del mundo*, el cual fue interpretado en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra. Pero esta presencia continuó a lo largo de toda su vida, como se comprueba en los pedidos a un librero en Argentina el 21 de Diciembre de 1943, donde solicita le envíe diversos libros del autor³³.

La Alhambra

Si bien en *La vida breve* Falla había situado la escena de la obra en Granada, no será hasta su estancia en París cuando desarrollaría una dimensión simbólica de la ciudad. Algún tiempo después, cuando ya se había instalado en el Carmen de La Antequeruela, Adolfo Salazar dirá: “Vivir en Granada fue durante los largos años de París la ilusión de Falla. Ahora vive como en un país de sueño”³⁴. Pero quizá, en parte siguiendo los consejos de Martínez Sierra, tras la lectura entusiasmada de su *Granada: Guía emocional*, Falla tomaría íntimamente la decisión de vivir junto a los palacios nazaríes: “Recomiendo al viajero que si verdaderamente viene en busca de paz, viva en lo alto de la Alhambra; la arboleda y la altura dan deliciosa frescura y silencio”³⁵. Y será en el Generalife, sin conocerlo, donde se inspira para la composición del primer movimiento de *Noches en los Jardines de España*, o en “El sueño de Isabel” de la *Atlántida*, donde evoca la Alhambra que describe Verdaguer en su poema. Pero también Falla situaría en el Tocador de la Reina situado en la Alhambra el poema de Georges Jean-Aubry sobre el que compuso su *Psyché*. En una carta al poeta francés, redactada en París el 21 de agosto de 1910, Falla le dice que ha leído algunas de sus poesías, las cuales le parecen encantadoras y muy musicales. Podríamos hablar de una afinidad

³² Carta de M. de Falla a John Trend, Granada, 31-XII-1923.

³³ Véase Persia, Jorge de, *Los últimos años de Manuel de Falla*, Madrid, Sociedad General de Autores de España (Fondo de Cultura Económica, SA de CV), 1993, pp. 145-146.

³⁴ Salazar, Adolfo, *Sinfonía y Ballet*, Madrid, Mundo Latino, 1929, p. 234. Para una amplia visión de las relaciones de Falla con la Alhambra véase Nommick, Yvan, “Manuel de Falla y La Alhambra: medio siglo de fascinación”, en *Manuel de Falla y la Alhambra* catálogo de la exposición sala de exposiciones del Palacio de Carlos V, conjunto monumental de la Alhambra, Granada, del 20 de septiembre al 27 de noviembre de 2005, Francisco Baena, Yvan Nommick (eds.), Patronato de la Alhambra y Generalife, 2005, pp. 71-97.

³⁵ Martínez Sierra, Gregorio, *Granada. Guía emocional*, Madrid, Renacimiento, 1931, p. 232. (1ª ed. París, Garnier, 1910).

estética³⁶ entre ambos que no llegó sin embargo a cuajar hasta más de una década después, en 1924, con la composición de esta obra.

Falla resalta el modo en que Debussy se inspira precisamente en la Alhambra para la creación de algunas de sus composiciones, como cuando afirma que la idea de componer el preludio *La Puerta del Vino*

[...] le fue sugerida mirando una simple fotografía coloreada que reproducía el célebre monumento de la Alhambra. Adornado de relieves en color y sombreado por grandes árboles, contrasta el monumento con un camino inundado de luz que se ve en perspectiva a través del arco³⁷.

Una intención similar es la que él mismo siguió en sus *Pièces Espagnoles*, cuando dice: “mi idea en música sería poder hablar y poder pintar con ella la relación entre los colores y los sonidos”³⁸. Falla trabajó en estas piezas durante su estancia en París, concluyéndolas en abril de 1908. En el mismo texto dedicado a Debussy, Falla explica cómo

En la *Soirée dans Grenade* todos los elementos musicales colaboran a un solo fin: la evocación. Se podría decir que esta música, con relación a lo que la ha inspirado, nos hace el efecto de imágenes reflejadas al claro de luna sobre el agua limpia de las albercas que llenan la Alhambra³⁹.

Nuevamente se refiere a este símbolo de oriente en occidente, en una reflexión sobre la estética del maestro francés, quien para Falla había “comprendido y expresado la esencia misma de la música española”⁴⁰.

Don Juan

Desde los años parisinos, Falla preparaba junto a Gregorio Martínez Sierra una obra inspirada en *Don Juan de España*, tal y como le dice por carta a Salazar en 1921: se trataba de un “asunto en el que con tanta ilusión vengo pensando, como Vd. sabe, desde que vivía en París, y

³⁶ Tal y como sugiere Pierre Guillot en “Psyché ou l'accord mystérieux d'Apulée”, en *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*, Actas del Coloquio Internacional que tuvo lugar en Sorbonne, 18-21 noviembre de 1996, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 143-150.

³⁷ Falla, Manuel de, “Claude Debussy et l'Espagne”, *Revue Musicale* (número dedicado a Debussy), año I, t. I, n.º 2 (diciembre de 1920), pp. 206-210. *Cit.* por la traducción contenida en Falla, Manuel de, “Claude Debussy y España”, *Escritos sobre música y músicos*, Federico Sopena (ed.), Madrid, Espasa, col. “Austral”, 1988, p. 75.

³⁸ Carta de Falla a Henri Collet, París, 15-IV-1909. En la misma carta le dice expresamente que la *Montañesa* “[...] la escribí al regresar a París después de haber estado en el norte de España el invierno antepasado”.

³⁹ Falla, M. de, “Claude Debussy y España”, p. 74.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 73.

cuya completa realización espero no se haga tardar mucho”⁴¹. Sin embargo, el proyecto no llegó a realizarse dado que Gregorio prefirió llevarlo a la escena con el subrayado musical de Conrado del Campo. Esto provocó una reacción airada de Falla, según quien se habían empleado sin su autorización algunos episodios de la conversión y la muerte de don Juan de acuerdo a su propia concepción. Falla identifica en el planteamiento del *Don Juan de España* de Martínez Sierra algunas ideas suyas las cuales habría confiado a Gregorio, en concreto “a partir de la revelación de la muerte, y aun algún episodio como el de los mendigos, enfermos, etc.”⁴². En el intercambio de correspondencia le solicitó explícitamente que reconociera su autoría en relación a la idea esencial de los dos últimos cuadros, además de que no autorizase ninguna adaptación musical de la obra en aquellos extremos que contemplan las situaciones anteriores, lo cual nunca llegó a producirse. Con toda probabilidad este hecho acentuó la distancia que por esas fechas ya separaba a Falla del matrimonio a quien tan unido había estado desde que se conocieran de París.

Entre los proyectos no realizados por Falla podríamos encontrar un buen número de manifestaciones de este intento de reconstrucción del canon nacional a partir de otros referentes culturales significativos. En esta misma época encontramos dos curiosas iniciativas, la composición de *La muerte de Carmen*, como continuación de la ópera de Bizet y una revisión de *El Barbero de Sevilla* de Rossini. El primero de estos proyectos llegó a ser planteado por Falla a la viuda de Bizet, y el segundo a Debussy y Dukas. El resultado de estas gestiones lo llevó, sin embargo, a desestimar su idea⁴³. La pregunta inevitable es la de por qué Falla se fijó en estas obras para una posible reelaboración. En primer lugar, quizá porque en ambos casos se trata de símbolos auténticos de la identidad española, pero además porque en su trabajo pudo plantearse restituir los valores de autenticidad y verdad que estarían ausentes en unas músicas escritas por compositores extranjeros, lejos de captar su esencia, como a su criterio sí había hecho Debussy.

* * *

En su intento de definición del canon de la música española, Falla fue consciente del proceso restaurador, o más bien “reformador” según sus palabras, iniciado por Debussy, quien partiendo de la “pura tradición francesa representada por Rameau y por Couperin”⁴⁴ y asimilando

⁴¹ Borrador manuscrito de una carta de Falla a Gregorio Martínez Sierra, fechado el 24-XI-1921. La correspondencia entre los Martínez Sierra y Falla se encuentra en el AMF, carpeta n.º 7251.

⁴² Carta de Falla a Gregorio Martínez Sierra, Granada 24-XI-1921.

⁴³ Pahissa describe cómo la viuda de Bizet rechazó la propuesta, no sin indignación, y en el caso de *El Barbero*, Falla atendió la sugerencia de Dukas, “estas son cosas que no hay que tocar”, a pesar de que a Debussy no le pareciera mal. Véase Pahissa, Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 2.ª ed. amp., 1956, pp. 117-119.

⁴⁴ Falla, Manuel de, “La Música Francesa Contemporánea”, *Revista Musical Hispano Americana*

sus elementos esenciales fue capaz de impulsar el progreso de la música contemporánea⁴⁵. Aquí podemos encontrar una conexión extraordinaria con las tesis de Pedrell al proponer una música basada en el folclore español pero expresada con las modernas técnicas compositivas. Pero aún más: la “reforma debussyista” le ofrecía un modelo acabado del que podían extraerse consecuencias para ensayar un procedimiento similar en la música española. Como prueba de este planteamiento baste recordar la solicitud de beca que en 1919 remitió a la *Junta para la Ampliación de Estudios* con el fin de realizar en París un

[...] estudio comparativo de música francesa antigua y moderna, estudio que comprenderá la evolución operada desde los tiempos llamados primitivo y clásico hasta el presente⁴⁶. Considera el solicitante que este trabajo [...] puede ser de evidente utilidad práctica para nuestro arte musical, puesto que el ejemplo que nos ofrece la música francesa en su proceso de evolución, donde con rara coincidencia se une un constante anhelo de renovación a la más firme voluntad de conservar cuanto constituye el espíritu nacional de ese arte, puede servir de modelo y guía en la evolución musical ya felizmente iniciada en España⁴⁷.

Este peculiar modo de conectar con la tradición, apoyándose en los clásicos y en las raíces populares más puras pero asimilando a su esencia los progresos de la técnica moderna, fue asumido por Falla como programa.

María Zambrano, que consideraba a la música ante todo canon, norma y medida, identificó a Falla como “el guardián del orden hispánico”, de quien dijo que “cada vez su música cala más honda en nuestra tradición y en nuestra esencia”, pero al mismo tiempo que

actualizaba el pasado hasta el límite preciso en que ya, actualizándolo más, sería presente. No es un presente que evoca el pasado; es un pasado que se adelanta hasta el presente, sin dejar de ser pasado. Mágica operación que solo un dominador de ocultos poderes, como Falla, sabría efectuar⁴⁸.

(agosto de 1916), p. 3. En el mismo artículo dice: “Lo único que me propongo demostrar es que Claude Debussy ha sido y es mucho más que un restaurador de la pura tradición francesa representada por Rameau y por Couperin”. Debussy identificó una tradición abandonada en la música francesa que solo ahora había comenzado a rescatarse y para Falla fue él quien tuvo la grandeza de haber “restituído, desde hace algunos años, la belleza de la música antigua...”.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁶ Puede consultarse un borrador a máquina de este escrito, completado y corregido a lápiz, en el AMF, carpeta de correspondencia n.º 7138.

⁴⁷ La solicitud de la beca corresponde a un periodo de tres meses y plantea una investigación en las bibliotecas y archivos de dicha capital francesa, como la Biblioteca Nacional, la Biblioteca de la Ópera, el Archivo de la Santa Capilla, etc. El documento [disponible en el AMF] no tiene fecha, pero en el encabezado recoge la edad de Falla: 42 años. Esto lo situaría entre 1918 y 1919, aunque la datación debe hacerse entre finales de 1918 y primeros meses de 1919, puesto que adjunto a la solicitud de la beca viene un catálogo de obras donde no se incluye *El sombrero de tres picos*, cuyo estreno parcial tendría lugar el 17-VI-1919.

⁴⁸ Zambrano, María, “Falla y su *Retablo*”, *Hoja literaria*, 3 (marzo de 1933), reproducida en *Condados de niebla*, n.º 6, Huelva, 1988.

Podríamos concluir que Falla llegó a París con ideas dotadas de gran fertilidad para la configuración estética de su lenguaje musical, las cuales sin embargo se encontraban en un estado inicial, casi embrionario. El propio Falla reconoció su deuda con París y lo que representó en su maduración estética, donde, según sus propias palabras, “en su mayor parte, se inició y desarrolló el renacimiento musical de España en los primeros años de este siglo”⁴⁹. Pero este compromiso con la creación de un canon de la música española, el cual consiguió proyectar a lo largo de toda su vida, no ha sido todavía valorado por la comunidad investigadora musical en su dimensión más amplia. ■

⁴⁹ Falla, Manuel de, “Encuesta a los Directores Culturales de España: ¿Cómo ven la nueva juventud española? (En Letras, Artes y Ciencia)”, *La Gaveta Literaria*, 1-II-1929.