

Manuel de Falla: 98 referencias al paisaje

“La primera honda lección de patriotismo se recibe cuando se logra conciencia clara y arraigada del paisaje de la patria, después de haberlo hecho estado de conciencia, reflexionar sobre éste y elevarlo a idea.”

Miguel de Unamuno
Frente a los negrillos, 1915

José Mansergas

Conservatorio Superior de Música de Valencia

RESUMEN

El presente artículo trata sobre el sentimiento del paisaje en la figura de Manuel de Falla y su significación, en el contexto del pensamiento de los hombres de la generación del 98, a través de referencias al mismo en un breve recorrido por la vida y la obra del compositor.

Palabras clave: paisaje, Granada, Castilla, ILE, generación del 98, Falla, excursión, patriotismo.

ABSTRACT

The present article deals about the feeling for the landscape in the figure of Manuel de Falla and its meaning, in the context of the “generation of ’98” men’s thinking, through references to the same in a brief trip across the composer’s life and work.

Key words: landscape, Granada, Castilla, ILE, generation of ’98, Falla, excursion, patriotism.



Fig. 1.- Manuel de Falla.

“PODER DE EVOCACIÓN”

Manuel de Falla, en su aspiración hacia la consecución de un arte musical puramente sonoro, no renunció nunca a la utilización de elementos visuales como base emocional para la elaboración del discurso musical. La posibilidad, no tanto de describir sino más bien, de suscitar el recuerdo de *lugares, sensaciones o sentimientos*¹ con ayuda de asociaciones pictóricas, le llevó a desarrollar toda

una “estética de la evocación”, mediante la cual, las impresiones anímicas producidas en su interior ante la contemplación de imágenes o paisajes de la naturaleza, le sirvieron, en numerosas ocasiones, de fuente de inspiración e importante pretexto para el estímulo de su labor creativa.

El paisaje estuvo siempre presente a lo largo de toda su vida y de su obra. *La biografía de Falla*, como indica Federico Sopena, *hay que seguirla nota a nota, año por año, paisaje por paisaje*²...

Con la intención de representar el carácter de la nación y del pueblo españoles, en un intento de dar voz a la propia tierra, profundizó en las raíces más recónditas del suelo de la patria³ a través de la observación directa del paisaje y de la asimilación de los aspectos más esenciales de la *música natural* en una sociedad pre-industrial que a la sazón comenzaba a sufrir la actual y progresiva eliminación global del folclore.

El compositor realizó, en este sentido, algunas declaraciones, tales como las que figuran en una carta a Henri Collet, [París, 15 de abril de 1909] a propósito de *Montañesa*, la tercera de las *Cuatro piezas españolas*, subtitulada por Falla como “paisaje” e inspirada en el paisaje asturiano (“Mi idea en música sería poder hablar y poder pintar con ella. La relación entre los colores y los sonidos me interesa de tal modo que un cuadro o una vidriera antigua me han sugerido muchas veces ideas melódicas o combinaciones armónicas. Estos ideales me llevan a considerar a música como un arte de evocación;...”⁴) o las que

¹ Ver notas al programa del estreno de *Noches en los jardines de España*. Vid. *infra*, nota 50.

² SOPEÑA, Federico; “Prólogo” a: FALLA, Manuel de; *Escritos sobre música y músicos*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1988. Pág. 12.

³ Federico Sopena y Antonio Gallego utilizan el concepto unamuniano de *intrahistoria* (la historia que transcurre por debajo de la historia y que se manifiesta en el “paisaje”) en relación con el paisaje de *La vida breve* y *El amor brujo*, respectivamente. SOPEÑA, Federico; “La espiritualidad de Manuel de Falla”, en: QUADERNI DELLA RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA. Nr. 21; *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. Ed. Leo S. Olshki. Firenze, 1989. Pág. 75. GALLEGO, Antonio; *El Amor Brujo*. Ed. Alianza Música. Madrid, 1990. Pág. 149.

⁴ Texto citado en: CRIVILLÉ, Josep; “Las *Cuatro Piezas Españolas* de Manuel de Falla”, en: *Manuel de Falla, Latinité et Universalité*. Actes du Colloque International (Sorbonne, 18-21 novembre 1996), textes réunis par Louis Jambou. Ed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. Paris, 1999. Pág. 375.

aparecen en una entrevista publicada en el Daily Mail el 18 de julio de 1919, poco antes del estreno londinense de *El sombrero de tres picos* (“Para el corazón del músico, la música está implícita en todas las cosas: en el aspecto de las gentes, tanto como en la cadencia de su manera de hablar, en el color del río y en el perfil de las montañas de un paisaje”⁵).

GRANADA

Cuando Manuel de Falla compone *La Vida Breve*⁶ aún no conoce la Granada del libreto en que Carlos Fernández Shaw sitúa la acción dramática⁷ y con la intención de evocar, no sólo con su imaginación, el sentimiento del paisaje granadino y ciertas visiones interiores de lugares y situaciones que encierra el espacio escénico de la ópera, en el verano de 1904, decide tomar unos “apuntes del natural”⁸ para empaparse de los ritmos y sonidos de fragua, de fuelle y de martilleo de los gitanos, y pide a algunos amigos⁹ que le faciliten algunos detalles descriptivos sobre la ciudad. Tradicionalmente se considera

el final del primer acto, donde se describe la progresiva puesta del sol sobre el Sacromonte granadino¹⁰, como uno de los fragmentos más bellos de la ópera, sobre todo a partir de la crítica de Pierre Lalo¹¹ quien, tras las representaciones parisinas en l’Opéra-comique, escribirá en su columna de *Le Temps*: «La page la mieux réussie est le finale du premier acte qui peint le crépuscule à Grenade: page de poésie pénétrante qui garde en sa sensibilité et son accent mélancolique quelque chose d’intime et de concentré»¹². En este sentido, años más tarde, Joaquín Turina (1912-1949) declarará: “Uno de los trozos más bellos es el cuadro sinfónico que representa una vista panorámica de Granada tomada desde el Sacromonte. Comienza a plena luz y, poco a poco, va ensombreciéndose el paisaje, hasta que llega la noche.”¹³ Para Guido Salvetti¹⁴, esta escena del crepúsculo, a la que define como un *Intermedio orquestal y coral de impronta idílica y paisajística*, constituye el núcleo de la ópera, al situarse justo en el centro de la misma y al tener una *duración*, dada su brevedad, *correspondiente aproximadamente a un*

⁵ Texto citado en: DEL PINO, Rafael; “Lo visible y los sentidos interiores”, en: “La opinión de Granada”. 3 de julio de 2005

⁶ Entre el 5 de julio de 1904 y el 31 marzo de 1905, plazo correspondiente a la convocatoria del concurso de composición musical organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en el que Manuel de Falla (1876 – 1946) tomó parte y, finalmente, fue laureado en la sección de ópera en un acto con *La Vida Breve*; el murciano Bartolomé Pérez Casas (1873 – 1956) obtuvo, por su parte, el premio en la sección sinfónica con el poema sinfónico *A mi Tierra*. SAGARDÍA, Ángel; *Vida y Obra de Manuel de Falla*. Ed. Escélicer. Madrid, 1967. Pág. 34.

⁷ Una casa de gitanos del Albaicín, una vista panorámica de Granada desde el Sacromonte y el patio de una casa en una pequeña calle de Granada.

⁸ Antonio Gallego menciona, entre los apuntes y borradores de la obra, una hoja en la que se recogen dichas anotaciones. GALLEGO, Antonio; *El Amor Brujo*. Ed. Alianza Música. Madrid, 1990. Pág. 28.

⁹ Federico Sopena reproduce una carta del 08/11/1904 en la que Antonio Arango responde a su amigo Falla facilitándole de memoria algunas referencias sobre Granada, referencias más bien escasas e imprecisas, dado que éste hacía diez años que no había visitado la ciudad. SOPEÑA, Federico; *Vida y Obra de Manuel de Falla*. Ed. Turner. Madrid, 1988. Pág. 42.

¹⁰ Las indicaciones para la escena reflejan gradualmente la paulatina caída del crepúsculo (“A plena luz. Vista panorámica de la ciudad, desde el Sacro Monte”, “Atardece”, “Anochece”, “Anocheció”). FALLA, Manuel de; *La Vida Breve*. Manuel de Falla Ediciones. Madrid, 1999. Págs. 53-65.

¹¹ Hijo del compositor Édouard Lalo (1823-1892).

¹² «Le Temps», 6 de marzo de 1914.

¹³ TURINA, Joaquín; “Desenvolvimiento de la música española en estos últimos tiempos”. Conferencia pronunciada en la Universidad de Oviedo, con motivo del IV Curso de Verano en 1943. Cfr. *Escritos de Joaquín Turina*. Recopilación y comentarios por A. Iglesias. Madrid, 1982. Págs. 218-219.

¹⁴ SALVETTI, Guido; “La Vida Breve, specchio deformante de di naturalismo e folklore”, en: QUADERNI DELLA RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA. Nr. 21; *Manuel de Falla tra la Spagna e l’Europa*. Ed. Leo S. Olschki. Firenze, 1989. Pág. 133-135.

tercio del total. Con todo, la crítica de Lalo, y aun reconociendo que se trataba de una de las obras más agradables que se había escuchado en la Opéra-comique en muchos años, restaba importancia a las escenas de amor y a los momentos de expansión sentimental, por reconocer en ellos ciertos rasgos característicos de la música italiana, cuya influencia había dominado durante tanto tiempo la música española, y valoraba especialmente los momentos de descripción paisajística por considerarlos como los más representativos de las señas de identidad del carácter español: «Le meilleur de l'œuvre se rencontre dans la note pittoresque: l'impression de la terre d'Espagne, le sentiment du paysage, du ciel, du jour, de l'heure, enveloppe à tous moments les personnages comme un atmosphère subtile; le pittoresque est intimement lié à la vie du drame. Et l'enchantement de l'atmosphère est singulièrement intense»¹⁵. En esta dirección apuntaban también los comentarios que aparecieron, tanto en el programa de mano del estreno de la ópera en el Casino Municipal de Niza¹⁶ en el que se puntualizaba que las cualidades folclóricas de la obra se ambientaban en la región de Andalucía («...génial compositeur andalou [...] non seulement un très belle science musicale, mais aussi un goût de terroir très particulier et d'un intense saveur: tout l'Andalousie, tout sa mélancolie, tout sa rudesse pittoresque, passe dans l'œuvre de M. de Falla»¹⁷), como en una reseña aparecida en el «Mercure de France»¹⁸ en la que

Jean Marnold consideraba que tanto el texto – en dialecto andaluz – como la música estaban supeditados al carácter folclórico de la obra («C'est l'expression d'une sensibilité autochtone que nous apporte enfin cette œuvre en son authenticité originelle [...] cet ouvrage d'un artiste indigène pourrait démontrer que le lyrisme espagnol est prisonnier de son folklore autant que la musique en est esclave [...] quelque langage vraiment humaine dans ce dialecte si spécial»). Resulta, sin embargo, paradójico que Manuel de Falla profesara la búsqueda de la “autenticidad” en la evocación del sentimiento exacto de un paisaje de granadino, que, por un lado, aún desconocía – circunstancia que, como indican algunos de sus biógrafos, el compositor mantuvo siempre en secreto por incomodarle enormemente – pero que, por otro lado, anhelaba y le fascinó hasta tal punto que, incluso mucho tiempo antes de llegar a descubrirlo, decidió premeditadamente que algún día establecería allí su residencia¹⁹.

Entre los factores que, en su etapa parisiense, contribuyeron decisivamente a aumentar su creciente pasión por Granada, cabe destacar: en primer lugar, la amistad con dos músicos españoles que *durante las largas veladas le describían la ciudad en toda su magnificencia*²⁰, el guitarrista y compositor Ángel Barrios (1882-1964) – hijo de Antonio Barrios, “El Polinario”, *guitarrista y cantaor de flamenco* y dueño de una de las tabernas más populares de Granada, *en la calle Real de la Alhambra*²¹, a pocos pasos de la Alhambra,

¹⁵ Vid. *supra*, nota 12.

¹⁶ El 1 de abril de 1913.

¹⁷ Cit. en: SALA, Emilio; “In margine alla “première” della *Vie breve*”, Inc. en: QUADERNI DELLA RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA. Nr. 21; *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. Ed. Leo S. Olschki. Firenze, 1989. Pág. 121.

¹⁸ «Mercure de France», 1 de febrero de 1914.

¹⁹ Melchor de Almagro San Martín, en su artículo “Silueta de Falla” que apareció en ABC el 6 de agosto de 1944 declara: “Conoció a Falla en París hace treinta y dos años. Era el mes de enero. Yo acababa de llegar a la capital de Francia. [...] Entre pausa y pausa, me dijo, sin ningún entusiasmo aparente, su preferencia por los compositores franceses, especialmente Debussy, sobre los alemanes. También me comunicó su deseo, que decía ardiente, aunque lo expresaba con palabras frías, de residir hasta el resto de sus días en algún carmen de Granada”. Cit. en: SAGARDÍA, Ángel; *Vida y Obra de Manuel de Falla*. Ed. Escélicer. Madrid, 1967. Págs. 37-39.

²⁰ HOFFELÉ, Jean-Charles; *Manuel de Falla*. Ed. Fayard. Paris, 1992. Pág. 236.

²¹ GIBSON, Ian; *En Granada, su Granada...* Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1989. Págs. 98-99

con quien años más tarde volvería de nuevo a coincidir²² – y su amigo íntimo Isaac Albéniz (1860-1909) – cuya composición *La Vega*²³, donde se evoca la llanura que se extiende delante de Granada, Falla debió ciertamente conocer – ; en segundo lugar, el descubrimiento, por azar²⁴, de un libro titulado *Granada, Guía emocional*, publicado por los hermanos *Garnier* en una edición de lujo que contenía bellísimas *fotografías* de la ciudad y *heliografías* en profundos tonos negros de los lugares más recónditos de la Alhambra²⁵, y firmado por Gregorio Martínez Sierra, a quien junto a su mujer María Martínez Sierra (nacida Lejárraga) Falla conocerá en los últimos meses de su estancia en París²⁶, y con quienes, posteriormente, colaborará en diversos proyectos a partir de su regreso a Madrid; y, en tercer lugar, la conocencia de la obra *Jardines de España* del pintor y escritor catalán Santiago Rusiñol (1861-1931), otro artista enamorado de Granada con quien Manuel de Falla también entraría en contacto, aunque todavía no se ha podido determinar el momento exacto.

Según Vinyet Panyella²⁷, Santiago Rusiñol realizó cinco viajes a Granada, entre los años 1887



Fig. 2.- Santiago Rusiñol.

y 1922, llegando incluso a permanecer allí durante prolongados espacios de tiempo. Desde que realizara su primer viaje, en 1887, quedó para siempre atraído por el paisaje granadino²⁸. Más tarde, tras su marcha a París en otoño de 1889, el vivo recuerdo de la Alhambra le hizo regresar de nuevo

²² En 1919, tras haber perdido a sus padres en Madrid, Falla visitó Granada con objeto de encontrar un lugar donde alojarse e instalarse allí de forma definitiva a partir del año siguiente, en septiembre de 1920. El periodista Molina Fajardo reproduce el testimonio que John Brand Trend, crítico musical inglés amigo de Falla, recoge al respecto en su libro “Un cuadro de la España Moderna”: “una tarde el señor Falla me llevó a una casa junto a la Alhambra. En el patio [...] se oía un ligero murmullo de agua que corría a la alberca. Don Ángel Barrios, [...] estaba sentado, sin cuello y con toda comodidad, con la guitarra sobre sus rodillas. [...] Después se nos unió su padre, y el señor Falla le preguntó si podía recordar cantes antiguos. El viejo señor se sentó allí con los ojos semicerrados...” MOLINA FAJARDO, Eduardo; *Manuel de Falla y el “cante jondo”*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1962. Págs. 29-30.

²³ Escrita en París en 1897.

²⁴ En el escaparate de la Librería Española de la *rue de Richelieu* de París. CADIEU, Martine; *Manuel de Falla*. Carré Musique, 11. Ed. Séguier. Anglet, 2001. Pág. 40.

²⁵ HOFFELÉ, Jean-Charles; *Manuel de Falla*. Ed. Fayard. Paris, 1992. Pág. 236.

²⁶ María Lejárraga, en sus memorias, se acuerda de aquel primer encuentro. MARTÍNEZ SIERRA, María; *Gregorio y yo*. Ed. Gandesa. Ciudad de México, 1953. Pág. 120.

²⁷ PANYELLA, Vinyet; “De los jardines de la Alhambra al jardín abandonado”, en: *Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol*. Ed. “Sa Nostra”. Palma de Mallorca, 1999. Págs. 226-233.

²⁸ Según cuenta José Pla, aquel viaje lo realizó conjuntamente un grupo de amigos compuesto por Rusiñol, Utrillo, Mas y Fontdevila, un pintor aficionado llamado Oller y un pintor francés llamado Bonet-Pichon. La propuesta inicial fue de Utrillo, cuya idea era ir a la Meca en busca de un escenario árabe, pero dada la lejanía hubo que desistir y, finalmente, *persistiendo la idea de ir a un país musulmán, se acordó ir a Andalucía*. Partieron en tren desde Barcelona, pasaron por Sitges, por Madrid, donde *estuvieron el tiempo justo para dar una ojeada al Museo del Prado*, por Córdoba, que *encontraron de un islamismo pasado por agua, y decidieron continuar hasta Granada*. PLA, José; *Rusiñol y su tiempo*. Editorial Barna, S.A. Barcelona, [1942?]. Págs. 177-178.

a Granada, en otoño de 1895, para una prolífica estancia de cinco meses²⁹ en la que, entre muchas otras cosas, gestará sus célebres *Jardines de España*; en este tiempo se instaló en un *carmen* cercano al Generalife y conoció, entre otros, al escritor granadino Francisco de Paula Valladar, quien le puso en contacto con la intelectualidad de Granada y le condujo a la taberna de Antonio Barrios, “El Polinario”, taberna que, según el periodista Molina Fajardo, desempeñaba las funciones de un verdadero ateneo cultural³⁰. La despedida de Granada, que para Rusiñol se había convertido en *el medio y el espacio propicios* donde desarrollar su *camino artístico*, fue tan triste que – como señala Panyella – tras la conferencia pronunciada en marzo de 1896 en el Ateneo Barcelonés, titulada *Andalusia vista per un català*, escribe a Valladar: “Desde que me fui de Granada no tengo otra idea que volver a ella”³¹. Así, dos años más tarde, en diciembre de 1897, Rusiñol decide realizar su tercer viaje a Granada para una estancia de seis meses³² con la intención de reanudar sus trabajos sobre cuadros de jardines, que luego continuará en La Granja y en Aranjuez.

Al año siguiente, en 1899, al trasladarse Rusiñol a París para someterse a una cura de

desmorfinización³³, se produce un reencuentro con Albéniz del que Josep de C. Laplana³⁴ nos da detallada noticia: “...se fue allá con su colección de jardines. [*Jardines de España*] Mientras el pintor solucionaba los problemas con la droga, dejó los cuadros en casa de su amigo el músico Isaac Albéniz, en el 53 *rue de Boulanvilliers*.” Los cuadros de la colección de *Jardines de España*³⁵ de Rusiñol que, en la primavera de 1899, permanecieron en casa de Albéniz, fueron exhibidos en sendas exposiciones monográficas, primero en la galería L’Art Nouveau París, a los pocos meses³⁶, al tiempo que el pintor se reponía del tratamiento de desintoxicación, y poco después en la Sala Parés de Barcelona³⁷, a principios del año siguiente, durante su convalecencia de una intervención quirúrgica en los riñones a vida o muerte. Posteriormente, en 1903, la casa Thomas de Barcelona editó un álbum con cuarenta reproducciones de sus mejores jardines glosadas con poesías y prosas de sus escritores favoritos. Debió ser, quizás, a través de Albéniz que Manuel de Falla, en sus años de París, en algún momento entre 1907 y 1914, conociera personalmente a Santiago Rusiñol (aunque en esto no todos los autores se ponen de acuerdo³⁸) y supiera de sus *Jardines de España*, a

²⁹ De octubre de 1895 a febrero de 1896.

³⁰ “Las reuniones en la taberna de “El Polinario” tenían una marcada significación de veladas artísticas, pero del más puro arte popular...” MOLINA FAJARDO, Eduardo; *Manuel de Falla y el “cante jondo”*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1962. Pág. 37.

³¹ *Vid. supra*, nota 27. Pág. 226.

³² De diciembre de 1897 a mayo de 1898.

³³ En el sanatorio de Boulogne-sur-Seine. *Vid. supra*, nota 27. Pág. 227.

³⁴ C. LAPLANA, Josep de; “Los Jardines de Santiago Rusiñol”, en: *Jardines de España*. Ed. Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid, 1999. Pág. 57.

³⁵ *Se trataba de treinta y dos cuadros, todos de Granada, menos dos de Sitges, dos de Tarragona, uno del Laberinto de Horta (Barcelona), otro de Aranjuez y otro de la Granja. Vid. supra*, nota 34. Pág. 58.

³⁶ Entre octubre y noviembre del mismo año

³⁷ Aquí cabe puntualizar que, como indica Laplana, *los mejores cuadros de la colección expuestos en París ya habían encontrado comprador. Vid. supra*, nota 34. Pág. 59.

³⁸ Molina Fajardo habla de una “antigua amistad” de Manuel de Falla con Santiago Rusiñol, “sellada con la estancia del compositor en Sitges” (MOLINA FAJARDO, Eduardo; *Manuel de Falla y el “cante jondo”*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1962. Pág. 36), sin embargo Yvan Nommick es contrario a considerar que Falla y Rusiñol se conocieran por mediación del amigo común, Albéniz, ya que, por un lado, cuando Falla llegó a París (en 1907) Rusiñol ya no residía allí y fue sólo en alguna ocasión y, por otro lado, no existe ninguna referencia a Rusiñol en la correspondencia de Falla ni en sus escritos de aquel periodo. (NOMMICK, Yvan y GALLEGU, Antonio; *Jardines de España. De Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*. Ed. Archivo Manuel de Falla. Granada, 1996. Pág. 7-15.)

pesar de que el primer encuentro documentado entre ambos haga referencia a una etapa posterior, al verano de 1915, cuando, tras el estreno madrileño de *El amor brujo*, Falla aceptó acompañar a los Martínez Sierra en su gira por Cataluña y permaneció tres semanas en Sitges³⁹, invitado por Rusiñol para trabajar con el viejo piano de su casa-museo, el *Cau Ferrat*, en la finalización de sus *Nocturnos*, *Noches en los jardines de España*⁴⁰.

Años más tarde, ambos artistas volverían a coincidir, cuando Manuel de Falla invitara a Rusiñol en 1922 a asistir en Granada al célebre Concurso de Cante Jondo que organizó junto

con Federico García Lorca⁴¹. Así pues, cuando Manuel de Falla inicia la composición de *Noches en los jardines de España* en París, en 1909, pretende de nuevo evocar un paisaje granadino que todavía desconoce y que trata de reconstruir con ayuda de diversas fuentes de inspiración, que incluyen principalmente la colección de cuadros *Jardines de España* de Santiago Rusiñol⁴² y la poesía de diversos autores⁴³. El primer testimonio de analogía entre ambas obras y ambos artistas fue pronunciado por José Pla en *Rusiñol y su tiempo (1940?)*⁴⁴ y, posteriormente, recogido por Ángel Sagardía en *Vida y obra de Manuel de Falla (1967)*⁴⁵.

³⁹ Entre junio y julio de 1915. Falla residía en el hotel Subur y sólo iba al *Cau* que para trabajar y poderse consagrar en su obra de la mejor forma mientras Rusiñol estaba ausente de Sitges. TRENC BALLESTER, Eliseo; «Autour du Musée Symboliste, Le *Cau Ferrat*, Santiago Rusiñol et Manuel de Falla», en: *Manuel de Falla, Latinité et Universalité*. Actes du Colloque International (Sorbonne, 18-21 novembre 1996), textes réunis par Louis Jambou. Ed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. Paris, 1999. Pág. 157.

⁴⁰ Suzanne Demarquez ofrece una excelente descripción del clima de trabajo en aquellos días: «Falla travaillait également dans la luxueuse villa du peintre, *El Cau Ferrat*, sur un très vieux piano de famille, mais dans une ambiance idéale de solitude, parmi des tableaux du Greco, de précieux azulejos de Talavera, des ferronneries médiévales, et dominant la mer la plus bleue de son balcon ouvragé.» DEMARQUEZ, Susanne; *Manuel de Falla*. Ed. Flammarion. Paris, 1963. Pág. 84.

⁴¹ «Falla y Rusiñol tenían una amistad antigua, sellada con la estancia del compositor en Sitges. En el «Cau Ferrat», la casa de Santiago Rusiñol, y en su viejo y desafinado piano rodeado de preciosidades, pudo dar fin a las «Noches en los jardines de España». Aquí, en la Alhambra, vuelven a encontrarse, saboreando los impresionantes melismas del *cante jondo*.» MOLINA FAJARDO, Eduardo; *Manuel de Falla y «el cante jondo»*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1962. Pág. 36.

⁴² Después de Manuel de Falla, otros autores han continuado con el motivo de los *Jardines de España*; , en *Paisaje de España visto por los españoles (1941)*, consagra todo un capítulo, titulado *Jardines de España*, a la descripción de jardines de casas solariegas, de catedrales, de conventos o de claustros de monasterios típicos de la vieja Castilla; además, dedica unas páginas al comentario de otro libro de jardines que insiste en la temática: *Jardines clásicos de España*, de Xavier Winthuysen. AZORÍN; *El paisaje de España visto por los españoles*. Ed. Austral. Madrid, 1959. Págs. 121-128.

⁴³ Tales como Paul Dronot y Rubén Darío, según Michael Christoforidis, o Francis Jammes, según el testimonio del compositor y gran amigo de Falla Henri Collet, recogido por Suzanne Demarquez. CHRISTOFORIDIS, Michael; «Falla, Manuel de», en VV. AA., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. IV. ICCMU. Madrid, 1999. Pág. 908. DEMARQUEZ, Susanne; *Manuel de Falla*. Ed. Flammarion. Paris, 1963. Pág. 85.

⁴⁴ En relación con el primer viaje de Rusiñol a Granada, el propio Pla relata: «El día de la llegada a Granada, Utrillo, [...] propuso un paseo nocturno para ver la ciudad. [...] Llegaron [...] a [...] la plazoleta de Realejo. En el centro de ella, tocada por la luna, había una glorieta de cipreses. Rusiñol se quedó contemplándola durante largo rato. La suavidad de la noche, el silencio de la ciudad, la luz espectral de la luna, los grandes nubarrones en el cielo de un azul profundo, la palidez de los muros encañados, daban a los cipreses de la plaza un aire de ensueño elegante. Esta glorieta fue la madre de los Jardines de España. Años después, don Manuel de Falla quiso corresponder al prodigioso efecto que los jardines de España produjeron en Rusiñol y glorificar las consecuencias que produjo el descubrimiento inesperado y compuso en el *Cau Ferrat* de Sitges, la «Noche en los jardines de España». PLA, José; *Rusiñol y su tiempo*. Editorial Barna, S.A. Barcelona, [1942?]. Págs. 179-180.

⁴⁵ «...las *Noches en los jardines de España* son una muestra de amplitud de espíritu y de cordial comprensión de Falla hacia Rusiñol, creador del amplio ciclo pictórico *Jardines de España*, que lo forman más de treinta lienzos, puesto que los jardines plasmados por Rusiñol se cree fueron la causa de que Falla compusiese sus Impresiones sinfónicas o Nocturnos *Noches en los jardines de España*.» Sagardía relata, además, la siguiente anécdota al respecto: «Falla [...] al principio pensó confiar los nocturnos al piano, pero al indicar tal propósito a Albéniz, éste [refiriéndose, evidentemente, a los lienzos de Rusiñol] le dijo: «Nada de tablillas. ¡Cuadros! ¡Cuadros!, y Ricardo Viñes, que se hallaba presente, abundó en la idea y aconsejó los escribiese para piano y orquesta, indicación que siguió Falla. SAGARDÍA, Ángel; *Vida y Obra de Manuel de Falla*. Ed. Escélicer. Madrid, 1967. Pág. 69-70.

Ahora bien, el documento concluyente es una carta del 13 de enero de 1909, publicada por Yvan Nommick, en la que Falla pide a su familia que le envíen a París unos *Jardines*⁴⁶ que no pueden ser otros que las reproducciones de jardines de Rusiñol recopiladas en el antedicho álbum editado por la casa Thomas en 1903.

Manuel de Falla, según afirma Carol A. Hess⁴⁷, declaró en una ocasión que *Noches en los jardines de España* está concebida más bien en un sentido sensual y pictórico que programático. De hecho, como se indica en las notas al programa⁴⁸ del estreno de la obra⁴⁹ “... la sola enunciación de sus títulos debería constituir una guía suficiente para la audición. Aunque en esta obra [...] el autor haya seguido un plan determinado desde el punto de vista tonal, rítmico y temático, un análisis detallado de su estructura puramente musical podría quizás desviar el fin para que fue escrita, fin que no es otro que el de evocar lugares, sensaciones y sentimientos”⁵⁰. En el primer nocturno, *En el Generalife*⁵¹, Falla evoca con gran sutileza los aromáticos perfumes de la noche y el murmullo producido por los juegos de agua en las fuentes y los estanques del célebre jardín granadino⁵², por medio de *texturas cristalinas* en la parte del piano, que recuerdan a los *Jeux d'eau* de Ravel, en los números 3 y 17 de ensayo de la partitura⁵³:



Este tipo de filigranas, que emanan de una escritura pianística propensa a la continua improvisación habitual en el cante jondo, producen, al mezclarse con los diseños de la orquesta, un efecto de complejidad rítmica y tímbrica que, de manera casi imperceptible, participa de la predilección del arte musulmán por la ornamentación y, mediante el cual, como señaló el distinguido crítico de la obra de Falla, Ronald-Manuel, el compositor imita las construcciones características de la arquitectura de la Alhambra: «Les dessins que le piano mêle à l'orchestre sont de subtiles arabesques ayant des correspondances avec celles de l'Alhambra⁵⁴». Molina Fajardo, parafraseando al crítico francés, añade: “Roland-Manuel coincidió en señalar la similitud de la construcción íntima de las *Noches* con la música andaluza *grande* y las decoraciones árabes granadinas. Precisó que los

⁴⁶ “Respecto a los “Jardines” a ver en qué forma pueden venir, si por ferrocarril o cómo. Indudablemente debe haber algún medio. Pero no los podría traer por la sencilla razón de que no volverá de España por ahora.” NOMMICK, Yvan y GALLEGO, Antonio; *Jardines de España. De Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*. Ed. Archivo Manuel de Falla. Granada, 1996. Pág. 7

⁴⁷ HESS, Carol A.; *Sacred passions*. Ed. Oxford University Press. New York, 2005. Pág. 92.

⁴⁸ Que Yvan Nommick atribuye al propio Manuel de Falla. *Vid. infra*, nota 50. Pág. 3.

⁴⁹ El 9 de abril de 1916, en el Teatro Real de Madrid, con José Cubiles al piano y bajo la dirección de Fernández Arbós.

⁵⁰ NOMMICK, Yvan y GALLEGO, Antonio; *Jardines de España. De Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*. Ed. Archivo Manuel de Falla. Granada, 1996. Págs. 17-18.

⁵¹ Del árabe *Yannat al-'Arif*, que significa “El más noble de los jardines”. PÁEZ, F., *Historia de los estilos en jardinería*, Madrid, Ed. Istmo, 1998.

⁵² Santiago Rusiñol realizó descripciones de juegos de agua producidos en los jardines de la Alhambra: “El agua pasa corriendo en baños de blanquísimo mármol al lado de la alcoba, desde ésta se divisan panoramas de verde perenne por entre las columnitas de prodigioso encaje...”. Vinyet Panyella comenta, en este sentido, la diferencia en el tratamiento de los efectos de agua en dos óleos de Rusiñol: *El patio de los Arrayanes* (1904), donde el pintor plasmó la calma y la mansedumbre del agua quieta, y *El Generalife* (1898), donde el agua se vuelve más juguetona.” PANYELLA, Vinyet; “De los jardines de la Alhambra al jardín abandonado”, en: *Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol*. Ed. “Sa Nostra”. Palma de Mallorca, 1999. Págs. 228, 231.

⁵³ HESS, Carol A.; *Sacred passions*. Ed. Oxford University Press. New York, 2005. Pág. 92.

⁵⁴ DEMARQUEZ, Susanne; *Manuel de Falla*. Ed. Flammarion. París, 1963. Pág. 90.

dibujos que el piano mezcla sin cesar a la trama orquestal evocan y delinean, por sutiles pero irresistibles correspondencias, la geometría caprichosa de los decoradores de la Alhambra⁵⁵”.

Años después, Manuel de Falla retomará de nuevo el motivo del *jardín* como tema de inspiración cuando para el malogrado proyecto de *Don Juan* con los Martínez Sierra proponga a la libretista algunas ideas de escenografía⁵⁶ y, posteriormente, una vez ya instalado en Granada, el compositor volverá a revivir su fascinación por la Alhambra, con *Psyché*⁵⁷ (1924), al evocar un paisaje interior del palacio árabe, el “tocador de la Reina”, en cuya intimidad Falla imagina un concierto cortesano⁵⁸ celebrado con motivo de la visita que en 1730 el rey Felipe V y su mujer Isabel de Farnesio

hicieron a la ciudad de Granada⁵⁹. Para Salazar⁶⁰, este *camarín es como el alma misma de la Alhambra*; la música de Falla es *luminosa y guarda en todo instante ese clásico afán de medida, de contención, semejante al de esos pintores franceses, cuya inspiración suave y discreta evoca tan bien el poema de Aubry*⁶¹.

En la primavera de 1915, poco antes del estreno en Madrid de *El amor brujo*⁶², Manuel de Falla acompaña a María Lejárraga en un viaje por Andalucía⁶³ con la intención, sobre todo, de conocer Granada, a más de ambientarse en el paisaje de la obra *recorriendo las calles de las pequeñas ciudades de Andalucía* y poder perfilar su orquestación lejos de *las distracciones de la capital*.⁶⁴ Así pues, Falla descubrió Granada por primera vez con María Lejárraga⁶⁵; la ciudad

⁵⁵ MOLINA FAJARDO, Eduardo; *Manuel de Falla y el “cante jondo”*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1962. Pág. 21.

⁵⁶ “Pienso mucho en *Don Juan* y creo haber hallado algo que tal vez sea útil. Me refiero al cuadro luminoso que nos hacía falta para el segundo acto. [...] *Voilà maintenant le Tableau*: “Jardín con *melanges* de Arabia y renacimiento (muy pocos detalles arquitectónicos, sólo los precisos para dar esa idea). *Mucho jardín*, en cambio: magnolias, bojés, rosales. [...] Es medio día. Cielo azul, negro, rojo, como de Sevilla.” GALLEGO, Antonio; *El Amor Brujo*. Ed. Alianza Música. Madrid, 1990. Pág. 69.

⁵⁷ Poema breve compuesto por el escritor y crítico musical francés G. Jean-Aubry, quien, a comienzos de 1923, pide a su amigo Manuel de Falla que ponga en música. HOFFELÉ, Jean-Charles; *Manuel de Falla*. Ed. Fayard. Paris, 1992. Pág. 299.

⁵⁸ La instrumentación de la obra es eminentemente camerística: para voz femenina (mezzo) acompañada de cinco instrumentos (flauta, arpa, violín, viola y Violonchelo).

⁵⁹ El propio Falla, en el prólogo a la obra, describe la puesta en escena de este ambiente galante y dieciochesco, que recuerda tanto la música del Renacimiento como a Ravel: «[...]Me rappelant que Philippe V et sa femme isabelle Farnèse ont habité vers 1730 le palais de l’Alhambra, j’ai imaginé, en composant cette *Psyché*, un petit concert de cour qui aurait lieu dans ce boudoir de la reine que nous nommons «tocador de la Reina» et qui placé sur une haute tour, découvre une vue parfaitement magnifique. L’intérieur de cet appartement est décoré dans la manière qui a illustré cette époque, ma musique s’est efforcée de lui ressembler et il n’y a rien que de très naturel à ce que les dames de la reine jouent et chantent sur un sujet mythologique fort en honneur en ce temps-là. [...]». FALLA, Manuel de; “Prólogo” de *Psyché*. Ed. Chester. Londres, 1926.

⁶⁰ Cit. de: SAGARDÍA, Ángel; *Vida y Obra de Manuel de Falla*. Ed. Escélicer. Madrid, 1967. Pág. 98 -100.

⁶¹ Las palabras de Salazar se aproximan, en este sentido, a uno de los manifiestos del grupo de los seis (Milhaud, Honneger, Auric, Poulenc, Durey y Tailleferre) publicado en 1920, en el que se declara: “...Se debe recuperar las auténticas tradiciones francesas, que se basan en el miedo al énfasis y a las exageraciones emocionales. Lo que vale es desterrar todo espíritu romántico y establecer el adecuado equilibrio entre los sentimientos y la razón, que caracteriza al clasicismo francés.” Cit. de: DÖMLING, Wolfgang; „...alles in meiner Art nachkomponieren”; Inc. en: *Über Strawinsky*. Laaber – Verlag. Regensburg, 1985. Pág. 86.

⁶² El 5 de abril, en el Teatro Lara, con Pastora Imperio en el papel de Candelas y bajo la dirección del José Moreno Ballesteros, padre de Federico Moreno Torroba, que interpretó la parte del piano.

⁶³ Antonio Gallego ha realizado una detallada reconstrucción de aquel viaje, de cuyo itinerario aquí se hace una resumida exposición: a finales de marzo llegaron a Granada, de allí marcharon a Ronda, y, desde Ronda, por Algeciras (el 4 de abril) a Cádiz (5 de abril). Al día siguiente marcharon a Sevilla en el expreso. Falla continuó a Madrid para asistir a su estreno y Lejárraga se quedó en Sevilla para encontrarse con Turina. GALLEGO, Antonio; *El Amor Brujo*. Ed. Alianza Música. Madrid, 1990. Pág. 17-20.

⁶⁴ HESS, Carol. A.; *Sacred passions*. Ed. Oxford University Press. New York, 2005. Pág. 77.

⁶⁵ Pasado el tiempo, María Lejárraga se referirá en sus memorias a la primera visita de Falla a la Alhambra en aquella ocasión. MARTÍNEZ SIERRA, María; *Gregorio y yo*. Ed. Gadesa. Ciudad de México, 1953. Pág. 135.

que tanto le cautivó y que, pese a conocerla sólo de referencia, había evocado ya en dos ocasiones, primero con la *Vida breve*, y luego con *Noches en los jardines de España*. Tradicionalmente se ha considerado, por parte de los autores que han dedicado trabajos monográficos al compositor, que *El amor brujo* se ambienta en una cueva de gitanos del Sacromonte granadino⁶⁶ (Julio Jaenisch, John Brand trend, Suzanne Demarquez, Manuel Orozco, Jean-Charles Hoffelé...), sin embargo la controversia, de que la acción se supusiera en Cádiz, se suscitó primero con Enrique Franco⁶⁷ y después con Antonio Gallego⁶⁸, para quien las referencias al mar que se suceden en las descripciones del folleto al estreno de la obra la hacen, sin duda, gaditana⁶⁹. En estos años Manuel de Falla realizó varios viajes por España que le permitieron profundizar en la personalidad histórica del país a través de la toma de contacto con paisajes y folclores de distintas regiones; María Lejárraga, en sus memorias, hace referencia a otro viaje en 1915 con los Martínez Sierra por el Norte de África (Ceuta, Melilla, Tetuán), Andalucía, Levante y con destino en Barcelona, para ambientarse en la instrumentación de *Noches en los Jardines de España*⁷⁰. Cabe, además, hacer alusión a sus famosos viajes por España con Serguei Diaghilev y Léonide Massine en 1916 y 1917,



Fig. 3.- Zuloaga

respectivamente, así como su participación, en octubre de 1917, en la célebre excursión a Fuentedetodos⁷¹, organizada por Zuloaga para inaugurar las escuelas que, a sus expensas, se construyeron junto a la casa natal de Goya⁷².

⁶⁶ Lo que supondría que Falla hubiera pretendido de nuevo, y por tercera vez, evocar la Granada que aún no conocía.

⁶⁷ “La acción tiene lugar en unas cuevas de gitanos, en la provincia de Cádiz. De ahí que en la introducción, la orquesta nos dé la primera versión musical del “mar” que tanto inquietaría a Don Manuel...” FRANCO, Enrique; “Manuel de Falla”, en: *Casa Museo de Manuel de Falla*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Granada. Granada, 1968. Pág. 44.

⁶⁸ GALLEGO, Antonio; *El Amor Brujo*. Ed. Alianza Música. Madrid, 1990. Pág. 20 y 42-43.

⁶⁹ Carol A. Hess confirma la tesis gaditana: “Then the curtain rises on a gypsy cave in Cádiz...” HESS, Carol. A.; *Sacred passions*. Ed. Oxford University Press. New York, 2005. Pág. 81.

⁷⁰ MARTÍNEZ SIERRA, María; *Gregorio y yo*. Ed. Gandesa. Ciudad de México, 1953. Pág. 133-134.

⁷¹ La revista madrileña “Mundo Gráfico” hizo alusión al evento refiriéndose a una *caravana de 30 automóviles*, en el trayecto de Zaragoza a Fuentedetodos, formada por *varios escultores y pintores aragoneses, el maestro Falla, la artista rusa Labowska y los corresponsales periodísticos*. Cit. en: DEL PINO, Rafael; “Falla ante Goya: una romería espiritual”, en: “La opinión de Granada”. 26 de noviembre de 2006.

⁷² Los continuados viajes a Aragón, por parte de Zuloaga, fueron siempre clara muestra de su estrecha vinculación con el paisaje aragonés, especialmente, a través de su compromiso personal con la figura de Goya; se sabe, al menos, de su visita a Graus en 1909, a Zaragoza en 1912, a Fuentedetodos en sucesivas ocasiones entre 1913 y 1917 (para ultimar la compra de la casa natal de Goya y el edificio anexo en el que hizo construir las escuelas que, finalmente, se inauguraron en octubre de 1917) y de una última visita a Fuentedetodos en 1939. TUDELILLA LAGUARDIA, Chus; “La memoria del paisaje”, en: *Pinturas de Zuloaga en las colecciones del MNCARS*. Ed. MNCARS. Madrid, 2000. Págs. 51-52

Según Jaime Pahissa⁷³ Falla aceptó la invitación de su amigo Zuloaga para penetrar mejor en el carácter de la *jota* que compuso para la *Danza final* de *El sombrero de tres picos*, obra en la que, además, como apunta Christoforidis⁷⁴, el compositor, *expande la procedencia geográfica del material folclórico usado, citando melodías de varias regiones españolas para representar los distintos personajes, como la jota para la molinera de Navarra y el paño para el molinero murciano*⁷⁵. Picasso, por su parte, realizó, para el estreno del ballet de Falla⁷⁶, una recreación nostálgica, de ambiente regional y casi lugareño, del *paisaje granadino* del Guadix estamental – tierra natal de Pedro Antonio de Alarcón, donde se supone que se desarrolla la acción original del *romance popular que sirve de base para la novela*⁷⁷ – mediante la confección de unos *lienzos de fondo* que, como recuerda Hoffelé, *fueron pintados pensando en las colinas que rodean Granada, en la Sierra que hay justo al lado*⁷⁸. Ahora bien, *El sombrero de tres picos*, escrito en lenguaje tonal y

eminentemente en modo mayor, hace referencia, en un contexto costumbrista, al paisaje sonoro diurno y luminoso de la España Blanca, que resulta fuertemente contrastante respecto de las dos obras inmediatamente anteriores, *Noches en los jardines de España* y *El amor brujo*, donde el uso de la modalidad, como materia arcaica, y la presencia de elementos arabescos derivados del más puro y primitivo *cante jondo*, confieren a la música un profundo atributo de nocturnidad⁷⁹, con inclinaciones hacia una sensualidad y un refinamiento genuinamente orientales⁸⁰.

Desde su establecimiento en Granada, aparte de los *amplios paseos por el Generalife* y las *visitas a los cármenes amigos*⁸¹, Manuel de Falla realizó numerosas excursiones al campo granadino acompañado por algunos de sus amigos, en especial por Lorca, con la intención de recopilar *canciones folclóricas*⁸² y *romances* de la tradición oral popular. Elena Torres Clemente cita una carta de Federico García Lorca a Manuel de Falla⁸³,

⁷³ PAHISSA, Jaime; *Vida y obra de Manuel de Falla*. Ed. Ricordi americana. Buenos Aires, 1947. Págs. 109-111.

⁷⁴ CHRISTOFORIDIS, Michael; “Falla, Manuel de”, en VV. AA., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. IV. ICCMU. Madrid, 1999. Pág. 910.

⁷⁵ El reflejo de la plural y multicultural realidad española del momento que se da en *El sombrero de tres picos*, a través de la incorporación de elementos folclóricos de tan variada procedencia geográfica, conecta con la idea que expuso Federico García Lorca en su conferencia “Canciones de cuna españolas” de *hacer un mapa melódico de España* a partir de las nanas infantiles, aprovechando la capacidad que tiene *la melodía, mucho más que el texto, para definir los caracteres geográficos de una región*. GARCÍA LORCA, Federico; “Canciones de cuna españolas”, conferencia, en: F. GARCÍA LORCA. OBRAS, VI. PROSA, I. Ed. Akal. Madrid, 1994. Págs. 293-309.

⁷⁶ El 22 de julio de 1919, en el Teatro Alhambra de Londres, con los Ballets rusos, coreografía de Léonid Massine y dirección musical de Ernest Ansermet.

⁷⁷ LOPEZ-CASANOVA, Arcadio; “El sombrero de tres picos. Creación y antecedentes”, en: ALARCÓN, Pedro Antonio de; *El sombrero de tres picos*. Ed. Cátedra. Madrid, 1989. Págs. 31-33.

⁷⁸ HOFFELÉ, Jean-Charles; *Manuel de Falla*. Ed. Fayard. Paris, 1992. Pág. 200.

⁷⁹ En palabras de Federico García Lorca: *El cante jondo* canta siempre en la noche. [...] *el cante jondo* canta como un ruiseñor sin ojos, canta ciego, y por eso tanto sus textos pasionales como sus melodías antiquísimas tienen su mejor escenario en la noche en la noche azul de nuestro campo. GARCÍA LORCA, Federico; *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo*. Conferencia leída en el Centro Artístico de Granada, el 19 de febrero de 1922, e incluida en: MOLINA FAJARDO, Eduardo; *Manuel de Falla y el “cante jondo”*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1962. Págs. 194-195.

⁸⁰ La noche tiene, además, connotaciones orientales; tradicionalmente se la ha representado dirigiéndose hacia Occidente, pero con la mirada puesta hacia Oriente.

⁸¹ MOLINA FAJARDO, Eduardo; *Manuel de Falla y “el cante jondo”*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1962. Pág. 45.

⁸² CHRISTOFORIDIS, Michael; “Falla, Manuel de”, en VV. AA., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. IV. ICCMU. Madrid, 1999. Pág. 900.

⁸³ [Asquerosa, Granada] [Julio de 1922] [A.M.F. Carpeta de correspondencia nº 7022] TORRES CLEMENTE, Elena; “Manuel de Falla y El retablo de Maese Pedro: una reinterpretación del romance español”, en: REVISTA DE MUSICOLOGÍA. Vol. 28, Nº 1, 2005. Pág. 843-844.



Fig. 4.- Unamuno

en la que se alude a un viaje proyectado – y, finalmente, llevado a cabo – por Falla y Lorca a la Alpujarra, con la finalidad de *no sólo escuchar, sino también interpretar “romances de crímenes” y de “asuntos moriscos”, e incluso apunta la posibilidad de que Manuel de Falla formara parte de la comitiva*

de intelectuales que sirvieron de anfitriones a Menéndez Pidal durante las excursiones realizadas por Granada en septiembre de 1920. Es muy posible, por tanto, que Manuel de Falla entrara en contacto con el ideario estético de la Institución Libre de Enseñanza (fundada por Francisco Giner de los Ríos en 1876, en el año del nacimiento de Falla)⁸⁴ a través de su gran amigo Federico García Lorca quien, por otra parte, como atestigua Jorge de Persia, habla con entusiasmo a sus amigos de la Residencia en Madrid de un don Manuel dinámico, lleno de proyectos y de ideas jóvenes⁸⁵.

CASTILLA

Generalmente se considera que Manuel de Falla desde principios de 1919, poco antes de establecerse en Granada y coincidiendo con el inicio del proceso creativo de *El retablo de Maese Pedro*, comienza a abandonar progresivamente su estética andalucista, en un giro estilístico renovador que orienta su mirada hacia la tradición musical de la meseta castellana, en su doble vertiente, culta y popular; de manera que, si en los años de París sonó con la Andalucía berebere, una vez en Granada comenzará a enfrentarse con el paisaje castellano y con la Castilla de Cervantes. La presencia en *Retablo*, *Concerto* y *Atlántida*, de elementos tomados-prestados de la música general hispánica, que provienen tanto del *canto llano*⁸⁶ como

⁸⁴ La doctrina de Francisco Giner de los Ríos, o de Cossío, miembros fundadores destacados de La Institución Libre de Enseñanza, que tanto influjo ejercería posteriormente en los hombres de la generación del 98 que a ella estuvieron ligados, confería especial relevancia al interés por la naturaleza – en concreto, a través del fomento del excursionismo y de la enseñanza de la geografía como disciplina – con la finalidad de impulsar el amor por la patria y el sentimiento de identidad nacional a través de un mejor conocimiento del paisaje. Así, el paisaje sería considerado por Unamuno como el rostro de la patria que nos permite conocerla y amarla en sus imperfecciones y, en este sentido, la excursión como el medio idóneo para cobrar apego a la misma y aproximarse a ella a través del conocimiento del paisaje. En palabras de Unamuno: “No ha sido en libros, no ha sido en literatos donde he aprendido a querer a mi patria; ha sido recorriéndola, ha sido visitando devotamente sus rincones”. (UNAMUNO, Miguel de; “Excursión” (1906-1909), texto citado en: *OBRAS COMPLETAS I, Paisajes y ensayos*. Ed. Escélicer. Madrid, 1966. Pág. 12.) Más tarde, el propio García Lorca concebirá *Impresiones y Paisajes* (1918) como un vademécum de las excursiones pedagógicas realizadas por España en su etapa de estudiante de la Universidad de Granada. (GARCÍA LORCA, Federico; *Obras*, VI. Prosa, I. Ed. Akal. Madrid, 1994. Pág. 7.)

⁸⁵ PERSIA, Jorge de; “Imágenes e imaginaciones”, en: *REVISTA DE OCCIDENTE*, Número 187; Edita Fundación José Ortega y Gasset. Madrid, 1996. Pág. 51.

⁸⁶ “Aparte de sus trabajos para *El Retablo*, Falla había explorado músicas primitivas, como el repertorio de las *Cántigas de Santa María* y del *Llibre Vermell*, principalmente en las transcripciones incluidas en el *Cancionero* de Pedrell.”CHRISTOFORIDIS, Michael; “Falla, Manuel de”, en VV. AA., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. IV. ICCMU. Madrid, 1999. Pág. 913.

del *pregón*⁸⁷, así como de líneas melódicas, ritmos y modos característicos de la música religiosa, romancera y popular de la época de Cervantes (que Falla, en su juventud, tuvo la ocasión de conocer gracias a Cecilio de Roda⁸⁸ y cuyo estudio, posteriormente, profundizaría a partir de la composición de *Retablo* mediante la consulta de diversos *cancioneros*⁸⁹), ha posibilitado reconocer en estas composiciones la expresión de una identidad propiamente castellana e hispanizante. En este sentido, la evolución de Manuel de Falla hacia la consecución de un arte nacional inicia a partir de *Retablo* un proceso de *despojamiento* que le llevará paulatinamente a liberarse de los galicismos característicos del periodo parisino (*Noches*) y a desprenderse de todo lo no-esencial en un estilo compositivo riguroso y una escritura instrumental concisa – de una transparencia cristalina en la economía de medios y de una crudeza descarnada en la asociación de timbres recios y agrios – que ponen de relieve su voluntad de representar el

misticismo y la austeridad característicos del paisaje sonoro de la propia tierra de Castilla⁹⁰.

Ahora bien, la búsqueda de la identidad nacional se produce en Manuel de Falla no solamente a través de la exploración del *paisaje castellano*, previamente descubierto y convertido ya en símbolo de la “esencialidad de España” por la generación del 98, sino también, y muy especialmente en concordancia con la concepción del artista-erudito heredada de Pedrell, por medio de la recuperación de las grandes formas tradicionales de la Polifonía Clásica hispana⁹¹ (que ineludiblemente hacen referencia al mito del glorioso pasado patrio en el que, desde Castilla, se forjó la nación española⁹²) y de su renovación lingüística como expresión de un arte nacional que, por extensión, aspira a conectar con el sentimiento universal de la historia y la cultura europeas. Precisamente, el empleo del clavecín⁹³, olvidado desde el S. XVIII, y la re-utilización de texturas y ornamentos clavecinísticos típicamente scarlattianos, aportan

⁸⁷ En particular, de la tradición del *pregón* castellano que, como indica Hoffelé, todavía estaba muy viva en aquella época. HOFFELÉ, Jean-Charles; *Manuel de Falla*. Ed. Fayard. Paris, 1992. Pág. 271

⁸⁸ En 1905, según Demarquez, siendo aún alumno del Conservatorio de Madrid, Falla tuvo la ocasión de asistir, en el marco de los actos conmemorativos del tricentenario de la publicación del *Quijote*, a unas conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid por el crítico musical Cecilio de Roda sobre “El Quijote y su posible música” que se desarrollaron en dos sesiones “Los instrumentos músicos y las danzas... Las canciones de Quijote...” y se editaron con ejemplos musicales (en su mayor parte, según Enrique Franco, temas de Gaspar Sanz) que Falla conservó y utilizó años más tarde en *Retablo*.

DEMARQUEZ, Susanne; *Manuel de Falla*. Ed. Flammarion. París, 1963. Págs. 117-118. FRANCO, Enrique; “Manuel de Falla”, en: *Casa Museo de Manuel de Falla*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Granada. Granada, 1968. Pág. 51-52.

⁸⁹ Sobre todo el *Cancionero de Pedrell*, el tratado de Salinas *De Musica libri septem*, y el método de guitarra de Gaspar Sanz *Instrucción de musica*, además de *El Cancionero de Palacio*, *El Cancionero de la Colombina* y *El Cancionero de Medinaceli*. (HOFFELÉ, Jean-Charles; *Manuel de Falla*. Ed. Fayard. Paris, 1992. Pág. 271.) Sobre la utilización del *Cancionero de Pedrell*, por parte de Falla, como fuente para la composición musical véase NOMMICK, Yvan; “El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”, en: RECERCA MUSICOLÒGICA XIV-XV. Ed. Universitat Autònoma de Barcelona: Servei de Publicacions. Barcelona, 2004-2005. Págs. 289-300

⁹⁰ Para Roland-Manuel la perfección y la sobriedad en el estilo de *Retablo* tienen que ver con *la evocación de la Castilla austera*. ROLAND-MANUEL; *Manuel de Falla*. Cahiers d’Art. Paris, 1930. Pág. 24.

⁹¹ Manuel de Falla en un ensayo dedicado a Felipe Pedrell y publicado en la “Revue Musicale” (París, febrero de 1923) reproduce las palabras del que fuera su maestro: “A esto añade Pedrell “el carácter de una música verdaderamente nacional no se encuentra solamente en la canción popular y en el instinto de las épocas primitivas, sino en el genio y las obras maestras de los grandes siglos del arte.” FALLA, Manuel de; *Escritos sobre música y músicos*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1988. Pág. 86

⁹² Unamuno se encargó de dar esa visión de Castilla como el “corazón” de España: “En España llevó a cabo la unificación Castilla, que ocupa el centro de la península,...y el espíritu castellano era el más centralizador, a la par que el más expansivo...”. UNAMUNO, Miguel de; “II. La casta histórica Castilla”, en: *En torno al casticismo*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1991. Pág. 68

⁹³ Cuya idea de utilización le viene a Falla a consecuencia de un viaje a Toledo para pasar la Semana Santa; allí conoce a un tal Don Angel Vegue y Goldric, catedrático de Bellas Artes, que posee una importante colección de instrumentos antiguos, entre los que se halla un clave en excelentes condiciones. DEMARQUEZ, Susanne; *Manuel de Falla*. Ed. Flammarion. París, 1963. Pág. 121

una sonoridad arcaica que evoca la atmósfera de la España barroca y que, a su vez, enlaza con el deseo noventayochista de recuperación de los grandes clásicos del *siglo de oro* (Cervantes⁹⁴; Calderón⁹⁵; Velázquez⁹⁶; el Greco⁹⁷; Scarlati, el otro Doménico⁹⁸, ...), a los que Manuel de Falla concede unos atributos de austeridad y sobriedad que, siguiendo los preceptos geográfico-deterministas que manejaban los hombres del 98⁹⁹, son perfectamente compatibles con el carácter severo del paisaje castellano: “La simplicidad en los medios de expresión fue también patrimonio de los compositores de nuestra edad de oro, y de ella hicieron gala dentro de las mismas formas escolásticas. El barroquismo musical y la inútil complicación no son cosas que se compaginen con el carácter reciamente



Fig. 5.- Azorín

- ⁹⁴ En *La ruta de don Quijote*, Azorín realiza descripciones de ciudades históricas supuestamente relacionadas con la novela original.
- ⁹⁵ Unamuno encuentra el espíritu de la España Castiza en el Teatro calderoniano. UNAMUNO, Miguel de; “III. El espíritu Castellano”, en: *En torno al casticismo*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1991. Págs. 89-120
- ⁹⁶ Los fondos paisajísticos de El Greco (Toledo) y Velázquez (el Guadarrama) fueron tomados por parte de la Institución Libre de Enseñanza como puntos referenciales de la tradición clásica española en la revalorización del paisaje castellano. BRASAS EGIDO, José Carlos; “La Castilla de la Generación del 98 y su visión en el arte español”, en: LOS 98’ IBÉRICOS Y EL MAR; Exposición Mundial de Lisboa 1998, Pabellón de España [coordinador: Valeriano Bozal Fernández; comisario: Luis Miguel Enciso Recio]. TF. Editores. Madrid, 1998. Pág. 81
- ⁹⁷ El fervor por el Greco adquiere, para la generación del 98, la categoría de verdadero signo generacional; Azorín lo incluye expresamente como uno de los rasgos fundamentales: “Aman los viejos pueblos y el paisaje... Intentan resucitar los poetas primitivos... Muestran su predilección por el Greco...” ELIZALDE, Ignacio; *Personajes y temas barrojanos*. Ed. Universidad de Deusto. Guipúzcoa, 1975. Pág. 55.
- ⁹⁸ Al que Falla, según Enrique Franco, consideraba tan español como al Greco. FRANCO, Enrique; “Manuel de Falla”, en: *Casa Museo de Manuel de Falla*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Granada. Granada, 1968. Pág. 46.
- ⁹⁹ Unamuno reconoce la influencia de las teorías de Taine en las descripciones del paisaje castellano de *En torno al casticismo* “Pero sin duda lo que influyó más algunas páginas de esos ensayos [los cinco ensayos que forman *En torno al casticismo*] fue Taine. Toda aquella descripción de Castilla, paisaje, etc... responde a las de Taine de los Países Bajos. Leía yo mucho a Taine entonces”. (UNAMUNO, Miguel de; “Excursión” (1906-1909), texto citado en: *OBRAS COMPLETAS I, Paisajes y ensayos*. Ed. Escélicer. Madrid, 1966. Pág. 27). Azorín, por su parte, encuentra antecedentes de la dimensión antropológica del paisaje, por un lado, en el pensamiento de Gracián (“Gracián achaca al medio, en gran parte, la condición de las personas. ... Participa el agua las cualidades buenas o malas de las venas por donde pasa y el hombre las del clima donde nace. Los españoles somos como somos gracias al clima...”). Según Pedro Ignacio López García, esta idea de Gracián recogida por Azorín en su libro *Lecturas españolas* fue señalada expresamente por Manuel de Falla, en la página 90 de su propio ejemplar que actualmente se conserva en el Archivo Manuel de Falla; texto cit. en: LÓPEZ GARCÍA, Pedro Ignacio; “Azorín y Manuel de Falla”, en: REVISTA DE OCCIDENTE. N.º 187. Edita Fundación Ortega y Gasset. Madrid, diciembre 1996. Pág. 73) y, por otro lado, en las reflexiones de uno de los ensayos del padre Feijoo, el titulado *Mapa intelectual y cotejo de naciones* (“La inteligencia no es patrimonio de ningún pueblo del planeta; todas las naciones del mundo tienen un fondo análogo de inteligencia;...[...] No negaré que haya entre determinadas naciones alguna desigualdad en orden al uso del discurso. Sé que éste depende de la disposición del órgano, y en la disposición del órgano puede tener su influencia el clima en que se nace. ...[...] Siendo la inteligencia idéntica en todos, lo que varía es la modalidad de esa inteligencia. Escribía Feijoo a principios del siglo XVIII”; texto cit. en: AZORÍN; *El paisaje de España visto por los españoles*. Ed. Austral. Madrid, 1959. Págs. 132-135).

sobrio y expresivo que campea en las obras más ilustres de los clásicos españoles¹⁰⁰.”

El interés de Manuel de Falla por el *paisaje castellano* coincide, además, plenamente con el desarrollo de su postura estética contraria al romanticismo¹⁰¹ (período en el que, dicho sea entre paréntesis, se desestimaba el paisaje de Castilla por ser considerado como *antipictórico* y *antiartístico* y se prefería otros espacios más atractivos, como los de la periferia¹⁰²); en voz del propio compositor: “...Empezaremos por el “romanticismo”. Efectivamente: cuantos nacimos dentro del pasado siglo le hemos pagado en mayor o menor grado nuestro tributo. Así lo acusan en lo que a mi música se refiere, la “Vida breve” y las “Noches”; pero en cuanto al romanticismo tiene de

ilimitación, de fórmulas de engañosa profundidad, de egoísmo, de exasperación dramática..., nada más contrario a mis simpatías. En cambio, cuanto el romanticismo revela de fuerza evocadora y de lírica expansión (siempre que haya sido expresado de modo simple y natural, y sin mezcla de orgullosas intenciones) me inspira altísima simpatía, y el reflejo de esta misma simpatía es el que puede encontrarse en los trabajos antes citados. Por el contrario, nada creo más opuesto a la ideología romántica que mis producciones últimas a partir del “Retablo”¹⁰³.

Falla, desde la periferia y con una mínima demora de apenas veinte escasos años, sintió la atracción del inmenso imán de Castilla del mismo modo que su gran amigo el pintor vasco Zuloaga¹⁰⁴

¹⁰⁰ FALLA, Manuel de; *Escritos sobre música y músicos*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1988. Pág. 87

¹⁰¹ Postura que, como señala Federico Sopeña, será *mucho más recta y consecuente que la del Strawinsky panegirista de Tchaikowski*. FALLA, Manuel de; *Escritos sobre música y músicos*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1988. Pág. 17

¹⁰² “Los viajeros y curiosos románticos no se habían detenido en Castilla. El pintoresquismo decimonónico se había orientado hacia otros escenarios de perfiles más amables... [...]... desde el punto de vista pictórico... Castilla era la negación del paisaje. Se la juzgaba en exceso árida, monótona y desolada. Era el suyo un paisaje “impintable”, que no resistía comparación con el que ofrecían otros escenarios, como el de la “España húmeda”, de exuberante verdor y por ello paisaje pictórico por excelencia”. BRASAS EGIDO, José Carlos; “La Castilla de la Generación del 98 y su visión en el arte español”, en: LOS 98’ IBÉRICOS Y EL MAR; Exposición Mundial de Lisboa 1998, Pabellón de España [coordinador: Valeriano Bozal Fernández; comisario: Luis Miguel Enciso Recio]. TF. Editores. Madrid, 1998. Págs. 81-82

¹⁰³ Carta de Falla a Darío Pérez (9 de octubre de 1929), en FALLA, Manuel de; *Escritos sobre música y músicos*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1988. Págs. 130-132

¹⁰⁴ Además de su consabida labor como retratista de Falla, Zuloaga tuvo la ocasión de colaborar directamente con él en la realización conjunta de distintos proyectos, como en la confección de los decorados en el célebre concurso de *cante jondo* (Granada, 1922) o en la representación parisina de *Retablo* en la Opéra-Comique, en 1926, con motivo del cincuenta aniversario del compositor. Asimismo cabe referirse al proyecto lírico malogrado *La Muerte del Cid*, que Falla esbozó durante la composición de *El retablo de Maese Pedro* y que propuso a Zuloaga, en común colaboración, inspirándose en el antiguo Romancero español, en términos muy acordes con el renovado estilo castellano de Zuloaga. Ver correspondencia entre julio y agosto de 1921 citada en: SOPEÑA, Federico; *Correspondencia entre Falla y Zuloaga, 1915-1942*. Ed. Ayuntamiento de Granada. Granada, 1982.

(que hubo efectuado el cambio de estilo con anterioridad¹⁰⁵) y demás miembros literatos de la generación del 98¹⁰⁶, de quienes se sabe que don Manuel (que desde su juventud sintió verdadera vocación literaria¹⁰⁷) fue, según alusiones a su biblioteca¹⁰⁸, un magnífico y continuado lector¹⁰⁹.

¹⁰⁵ “...precisamente en 1898 cuando decide instalar estudio en Segovia ... y descubre la meseta castellana...[...]... comienza un proceso de progresivo alejamiento del pintoresquismo de su etapa andaluza para rendirse sin condiciones ante la grandeza heroica del paisaje castellano...” TUDELILLA LAGUARDIA, Chus; “La memoria del paisaje”, en *Pinturas de Zuloaga en las colecciones del MNCARS*. Ed. MNCARS. Madrid, 2000. Pág. 47.

¹⁰⁶ “Todos ellos, con la excepción de Benavente que había nacido en Madrid, eran hombres de la periferia. Unamuno, Baroja y Maeztu eran vascos; Machado andaluz; Azorín alicantino, y Valle Inclán, gallego. Subieron a la meseta con la intención de saber qué significaba Castilla en la complejidad del espíritu español. Y gracias a este deseo crearon toda una estética del paisaje.” BLANCO AMOR, José; *La Generación del 98*. Falbo Editor. Buenos Aires, 1966. Pág. 47

¹⁰⁷ “Sus primeras tendencias artísticas no se manifestaban hacia la música, sino hacia la pintura y la literatura. [...] ... fue hacia 1894 cuando se decidió claramente por la música; él mismo dice que su vocación se había definido después de una serie de conciertos organizados en la Sala de Zurbarán del Museo de Cádiz.” CHRISTOFORIDIS, Michael; “Falla, Manuel de”, en VV. AA., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. IV. ICCMU. Madrid, 1999. Págs. 894-895.

¹⁰⁸ Integrada por *varios miles de ejemplares de libros y partituras*. OROZCO, Manuel; “La Casa de Manuel de Falla”, en: *Casa Museo de Manuel de Falla*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Granada. Granada, 1968. Pág. 27-30.

¹⁰⁹ “En la biblioteca personal de Falla constan cerca de sesenta libros de autores pertenecientes a la Generación del 98. Entre ellos, llama la atención la presencia de 22 obras de Azorín.” (NOMMICK, Yvan; “Falla lector de Azorín”, en: “La opinión de Granada”. 2 de octubre de 2005) Precisamente de Azorín, *La ruta de don Quijote*, fue uno de los últimos libros adquiridos por Falla en Argentina, que le sirvió de inspiración para tomar algunas notas sobre el *paisaje manchego*, con vistas a la representación bonaerense de *Retablo* que tuvo lugar en el Teatro Colón, el 12 de octubre de 1942, con motivo del 450 aniversario del Descubrimiento. (LÓPEZ GARCÍA, Pedro Ignacio; “Azorín y Manuel de Falla”, en: REVISTA DE OCCIDENTE. N° 187. Edita Fundación Ortega y Gasset. Madrid, diciembre 1996. Pág. 76)

