



Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres
Departament d'Art i de Musicologia

Tesis Doctoral
2018

**Múltiples significacions
de les cançons de Manuel de Falla:
aproximació analític-hermenèutica a la aprehensió de su sentit**

Autor: Alejandro Zabala Landa

Director: Prof. Dr. Antoni Ripollés Mansilla
Tutor: Prof. Dr. Francesc Cortès Mir

CAPÍTULO 3º MADRID 1914-1919

Introducción contextual

El estallido de la Gran Guerra provocó el regreso de Falla a Madrid, en agosto de 1914. Necesitado de buscar el sustento económico para él y su familia, nuestro músico comenzó a desarrollar una actividad extraordinaria como compositor, intérprete, conferenciante y articulista. El incremento de su ritmo creador fue de la mano con la intensa relación artística que estableció con los Martínez Sierra,⁹⁸⁵ una colaboración que perduró hasta finales de 1921 y de la que surgieron las dos canciones que estudiamos a continuación, así como la gitanería *El amor brujo* (1915), la pantomima *El corregidor y la molinera* (1917) —luego convertida en el ballet *El sombrero de tres picos* (1919) —, la ópera *Fuego fatuo* (1918-19) y músicas incidentales para diversas obras de teatro.⁹⁸⁶ La razón de que el músico acudiera de forma recurrente a los apoyos literarios que le ofrecían estos dramaturgos se debía, a juicio de Elena Torres,⁹⁸⁷ a que compartía con ellos unas mismas aspiraciones teóricas: carácter renovador, herencia francesa y búsqueda de una íntima unión entre la música y la acción dramática.⁹⁸⁸

Nuestro músico era considerado en el mundo artístico de la capital como un ejemplo señero de la voluntad de renovación artística. Entre los escritos que publica durante este tiempo,⁹⁸⁹ destaca, precisamente, “Introducción a la Música Nueva”, redactado en 1916, en base a una conferencia que había pronunciado en el Ateneo de Madrid un año antes. Advirtamos que, para entonces, la palabra “modernismo” había terminado por agotarse y fue sustituida por el adjetivo “nuevo”, aunque, a decir de Mainer,⁹⁹⁰ esta aparente derogación camuflaba en realidad un simple relevo del mismo

⁹⁸⁵ Lo testimonia la copiosa presencia de sus obras en la biblioteca de Falla: *El amor catadrático*. Barcelona: E. Domenech, 1910; *Todo es uno y lo mismo*. Madrid: Revista de Archivos, 1910; *Canción de cuna. Lirio entre espinas*. Madrid: V. Prieto, 1911; *Teatro de ensueño. Melancólica*. Madrid: Renacimiento, 3ª ed. 1911; *Sol de la tarde*. Madrid: V. Prieto, 2ª ed. 1911; *Granada: guía emocional*. París: Garnier, 1911; *La casa de la primavera*. Madrid: Renacimiento, 1912; *Mamá*. Madrid: Renacimiento, 1912; *Tú eres la paz*. Madrid: Renacimiento, 1912; *La vida inquieta: glosario espiritual*. Madrid: Renacimiento, 1913; *La humilde verdad*. Madrid: Renacimiento, 1915; *La mujer del héroe. La Tirana*. Madrid: Renacimiento, 1914; *El reino de Dios*. Madrid: Renacimiento, 1916; *Cartas a las mujeres de España*. Madrid: Renacimiento, 1916; *La adúltera penitente*. Madrid: Renacimiento, 1917; *Esperanza nuestra*. Madrid: Renacimiento, 1917; *Rosina es frágil*. Madrid: Biblioteca Estrella, 1918; *Abril melancólico*. Madrid: Renacimiento, 1918; *Feminismo, feminidad, españolismo*. Madrid: Renacimiento, 1917; *El corazón ciego*. Madrid: Biblioteca Estrella, 1922.

⁹⁸⁶ Sus títulos son: *La Pasión* (estrenada en el Teatro Lara de Madrid, noviembre de 1914), *Amanecer* (estrenada en el Teatro Lara de Madrid, abril de 1915), *Tragedia de una noche de verano* (estrenada en el Teatro Novedades de Barcelona, octubre de 1915), *El corazón ciego* (estrenada en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, noviembre de 1919).

⁹⁸⁷ TORRES, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. De “La vida breve” a “El retablo de maese Pedro”*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007, pp. 265-279.

⁹⁸⁸ Gregorio Martínez Sierra fue uno de los empresarios culturales que más contribuyó a familiarizar al público español con el arte modernista, en un sentido amplio. Aplicó al teatro la misma actitud innovadora que manifestó en sus empresas editoriales, que, desde muy pronto, constituyeron uno de los canales de difusión de la mejor literatura modernista española y foránea. Fue asimismo notable la labor de los Martínez Sierra como libretistas de ópera, zarzuela y pantomima, para músicas de Usandizaga, Turina y otros muchos compositores: cf. GONZÁLEZ PEÑA, Mª Luz. *Música y Músicos en la vida de María Lejárraga*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009.

⁹⁸⁹ FALLA, Manuel de. “Introducción a la Música Nueva”. *Revista Musical Hispano-Americana*. Madrid, diciembre de 1916; “Enrique Granados. Evocación de su obra”. *Revista Musical Hispano-Americana*, Madrid, abril de 1916; “El gran músico de nuestro tiempo: Igor Stravinsky”. *La Tribuna*, Madrid, 5 de junio de 1916; “La música francesa contemporánea”. Prólogo al libro de Jean-Aubry. *Revista Musical Hispano-Americana*, Madrid, julio de 1916; “Prólogo” a la *Enciclopedia abreviada de música* de Joaquín Turina. Madrid, abril de 1917.

⁹⁹⁰ MAINER. *Op. cit.*, p. 3; véase también, LABORDA, José Mª. “El concepto de lo nuevo en la historiografía musical del siglo XX”. *Revista de Musicología*, XX, 1997, 1, p. 720.

esfuerzo. La novedad adquirió tal importancia que a menudo se situó por encima de cualquier otro valor.⁹⁹¹ El adjetivo “nuevo” se volvió crucial, pero su significado no era inequívoco. Al ser la novedad un concepto relativo, dependiente del paso mismo del tiempo, lo nuevo debía ser incesantemente reformulado y defendido para distinguirlo de lo último, lo inédito, lo olvidado o lo recuperado, y a la vez para permitir el juego y el cruce con estas ideas.⁹⁹² Falla parecía imbuido de la necesidad imperiosa de lo nuevo:

Al acostarme, cada noche [...], nuevas ideas y nuevos proyectos me asaltan, y en cada uno de ellos quisiera renovar mi técnica, rehacer mi sistema de procedimientos, cambiar de faceta para reflejar un color nuevo; cambios que no son sino la afirmación más completa de mi personalidad, nuevos enfoques y nuevos puntos de vista.⁹⁹³

Durante los años finales de la segunda década del siglo XX, la propia sensibilidad vital fue cambiando. Entre las circunstancias que provocaban la transformación se hallaba, en primer lugar, la Gran Guerra.⁹⁹⁴ La historiografía contemporánea ha asumido que 1914 representa un punto de inflexión, la llegada de una nueva época de modernidad política y cultural. Desde esta perspectiva, la Gran Guerra se erige como un acontecimiento excepcional a partir del cual emergió un mundo diferente.⁹⁹⁵ En el caso de España, pese a su neutralidad, la contienda tuvo importantes consecuencias. La no-participación favoreció la expansión económica, al quedar reducida la capacidad productiva de los países en liza, pero se originó un empobrecimiento generalizado en el nivel de las clases populares, principalmente por el aumento de la inflación; todo ello coadyuvó a generar un clima de fuerte tensión social, al que se sumó el colapso político. La España de 1917 conoció una crisis generalizada: el gobierno de Dato se tambaleó; se crearon las Juntas Militares de defensa; se produjo en Barcelona la asamblea extraordinaria de parlamentarios; en agosto, UGT y PSOE convocaron una huelga general que paralizaba el país, frente a la que el Gobierno declaró el Estado de Guerra y sacó el ejército a las calles.

La Gran Guerra actuó de revulsivo intelectual en el ámbito cultural. Con la división entre aliadófilos, germanófilos y neutrales, y en medio de los debates sobre la significación del conflicto o las razones de la neutralidad española —asunto que casi siempre conducía a plantearse el papel de España en Occidente—, se fue gestando una conciencia de fin de época, a la que contribuyeron también la experiencia refleja de la guerra de Marruecos y los ecos de la revolución rusa. Advino, en suma, la aprehensión definitiva, iniciada a finales del siglo anterior, de la caducidad de un conjunto de creencias, valores, costumbres y modos de pensar, así como de la imposibilidad de un sistema objetivo de sustentación, exacerbándose la percepción de provisionalidad e imposibilidad

⁹⁹¹ HERRERO SENÉS, Juan. *Mensajeros de un tiempo nuevo. Modernidad y Nihilismo en la Literatura de Vanguardia (1918-1936)*. Barcelona: Anthropos, 2014, p. 139.

⁹⁹² *Ibidem*, p. 140.

⁹⁹³ SALAZAR, Adolfo. “Manuel de Falla en Granada”. El retablo de maese Pedro. Otras obras nuevas de Falla”. *El Sol*, 25 de octubre de 1921.

⁹⁹⁴ El trabajo de Gerald Meaker [“A civil War of Words. The Ideological Impact of the First World War on Spain, 1914-1918, en SCHMITT, Hans. *Neutral Europe between War and Revolution, 1917-1923*. Charlottesville: University of Virginia, 1988] y unas cuantas aportaciones posteriores han mostrado las múltiples vías de análisis que pueden abrirse al estudiar el caso español en una perspectiva comparada que sitúa la Gran Guerra como un acontecimiento fundamental en la historia del siglo pasado, también en España. Véanse: ESPADAS BURGOS, Manuel. “España y la Guerra”, en *Gran Guerra. Años de sangre, ruinas y miseria*. Madrid: Historia 16, 1997; ROMERO SALVADO, Francisco J. *España, 1914-1918: entre la guerra y la revolución*. Barcelona: Crítica, 2002; FUENTES CODERA, Maximiliano. “La Gran Guerra de los intelectuales: España en Europa”. *Ayer*, 91, 2013; VEIGA, Francisco. “Repensando la Gran Guerra: apuntes historiográficos para investigadores españoles”. *Historia y Política*, 32, 2014.

⁹⁹⁵ FUENTES, Maximiliano. “El impacto de la Gran Guerra en España: una ruptura en la continuidad”, en *Volver a pensar el mundo de la Gran Guerra* [ed. Pedro Ruiz Torres]. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico-Diputación de Zaragoza, 2015, p. 157.

de soluciones definitivas.⁹⁹⁶ Ernst Jünger describió las trincheras como un lugar dramáticamente expresivo de esa aceleración del cambio de valores que habría de marcar, con señales indelebles, el futuro porvenir:

Tal vez no haya ningún otro lugar en que se perciba mejor que aquí en la trinchera la manera en que el espíritu de una época se cae a pedazos, cual un desastroso vestido. Hay algo de siniestro en el modo en que se tornan hueros e indiferentes pensamientos que hasta hace poco tomaba uno en serio; es como si, en medio de una enorme escombrera, uno se encontrase con los espíritus de unos conocidos ya fallecidos y mantuviese con ellos una conversación fantasmal.⁹⁹⁷

En “Introducción a la Música Nueva”, puede reconocerse el posicionamiento ideológico de Falla ante la desorientación espiritual de la época. El compositor precisó construir todo un andamiaje teórico que hacía pasar por natural, verdadero e inmutable su sistema de creencias y valores, mediante una visión de la música como lógica única y necesaria para comprender, finalmente, lo que llamamos “realidad”. Falla señala que el espíritu de la “música nueva” no es otro que el “espíritu primitivo” de la música, “el que siempre debiera haber conservado”, e identifica la “música nueva” con la renovación del arte musical del pasado más remoto y con el principio natural de la música:

...el presente musical vuelve a unirse, en cierto modo, con el pasado más remoto, con el principio natural de la música. En virtud de la fuerza misteriosa del espíritu secreto de nuestro arte, la música novísima es pura y simplemente la renovación de aquella otra por tantos siglos olvidada.

Estas declaraciones no dejan del todo claro si la música pretérita debía ser modelo genuino o simplemente un incentivo de la nueva creación musical, o si la *reprise* que simultáneamente recrea la herencia musical y hace algo nuevo, ha de considerarse como una exposición crítica sobre la “modernidad” en música. Falla no explica, siquiera, qué entiende por “primitivo”, ni a qué música del pasado se refiere.

A decir verdad, como puntualiza Herrero Senés, el concepto de “lo primitivo” no es ni simple ni diáfano:

Si meramente aludimos a algunos de sus referentes en la época, encontraremos lo antiguo, lo racial, lo no desarrollado, lo puro, lo no civilizado, lo original, lo primigenio, lo instintivo, lo irracional, lo sencillo, lo implícito, lo involuntario, lo exótico, lo universal común, lo animal, lo colectivo o lo bárbaro...⁹⁹⁸

Interrogarse sobre el contenido de la categoría de arte primitivo requiere distinguir al menos dos niveles de significado. El primero refiere a hechos que pueden verificarse empíricamente: el arte primitivo será el producido por unas sociedades determinadas. El segundo resulta más problemático, puesto que en él subyacen presupuestos ideológicos que atañen directamente a las obras. Desde estos presupuestos, ciertos sectores de la cultura occidental concebían el arte primitivo como un reflejo del lado oscuro del ser humano, como una expresión colectiva de pasiones, instintos y deseos; esa recuperación de los pasados del hombre era, en cierto modo, una interrogación a lo desconocido y misterioso.⁹⁹⁹ Para muchos artistas, tal como sostiene De

⁹⁹⁶ HERRERO SENÉS. *Op. cit.*, pp. 27-34.

⁹⁹⁷ JÜNGER, Ernst. *Tempestades de acero* [trad. Andrés Sánchez Pascual]. Barcelona: Tusquets, 2013 [1920], p. 337. Jünger tenía 19 años cuando, en 1914, se alistó voluntariamente para servir en el ejército de Guillermo II.

⁹⁹⁸ *Ibidem*, p. 153.

⁹⁹⁹ LITVAK. *Op. cit.*, pp. 224-225.

Micheli,¹⁰⁰⁰ el mito de lo primitivo formaba parte “de una afanosa búsqueda para reencontrarse a sí mismos, su propia felicidad y su propia naturaleza de hombres fuera de las hipocresías, de los convencionalismos y de la corrupción.” A través del contacto con lo primitivo, la Modernidad ensayaba descubrirse, reconocerse e imponerse por medio de la ampliación de su horizonte histórico y de la descripción y construcción de una alteridad propia. Lo cierto es que los trabajos de Freud, Jung, Frobenius o Mauss, el desarrollo espectacular de la antropología, la continuación de las expediciones a lugares lejanos, los descubrimientos arqueológicos y otros fenómenos fueron factores de una revalorización de “lo primitivo”, que adquirió connotaciones positivas.

Entre la música del “pasado remoto” a la que se refiere Falla, se encontraba la medieval, por la que, según Pahissa, sentía una atracción profunda:

Se transporta hablando de ella. Nunca —dice— la música llegó tan cerca del ideal de lo que debe ser, y de lo que es su fondo mágico y misterioso, pero purísimo, como en las obras de aquellos sencillos compositores de los siglos XII y XIII.¹⁰⁰¹

Sabemos del interés de nuestro compositor por el *Llibre Vermell*, el canto llano mozárabe o las cantigas de Alfonso X. Pero el “sueño” medieval de Falla va más allá de ciertas músicas de la época, aunque no representa el sueño de la Edad Media reconstruida en su autenticidad (¿cuál?). Inspirándonos en una tipología genérica de medioevos, diseñada por Umberto Eco,¹⁰⁰² podemos establecer la variada gama de los imaginados por Falla: el medioevo “un poco falso y un poco filológico”¹⁰⁰³ de los prerrafaelitas y de Ruskin; el “lugar bárbarico” en la que se desarrollan las óperas de Wagner; la Edad Media de la revisión irónica de Cervantes (*El Retablo*); y, como veremos más adelante, el tiempo de la *philosophia perennis*, “incubada con amor, casi con lujuria, por la mirada alucinada de Maritain”¹⁰⁰⁴.

Por otro lado, la dinámica falliana de “retornos” dirige también su mirada a la música renacentista, barroca o preclásica (rococó). En cualquier caso, los estilos re-tomados por Falla aparecen no como un sistema técnico y estético que va irremediamente ligado a una época, sino como un registro determinado dentro de un idioma que el músico utiliza de acuerdo a sus intereses, aplicando a los componentes estilísticos historicistas parámetros compositivos que les son ajenos. Se trataría de un empleo metafórico de elementos musicales del pasado para lograr una “libertad de estilo”,¹⁰⁰⁵ a través de su re-elaboración por medio de una técnica moderna.

El espíritu de la “música nueva” se unía al “principio natural” de la música, lo que comportaba una visión filosófica del mundo como cosmos ordenado. Sabemos que esta perspectiva teórica ha alcanzado a formar parte del horizonte cultural occidental, y puede afirmarse, incluso, que, en último término, toda gran teoría científica se ha fundado en la percepción de alguna característica muy general y fundamental de la armonía del orden natural; dichas percepciones, cuando se expresan de forma sistemática y formal, se denominan precisamente “leyes de la naturaleza”¹⁰⁰⁶ (no deja de ser curioso, sin embargo, que sean precisamente las teorías del cosmos las que hayan cambiado más deprisa que cualesquiera otras, cuando una teoría del universo, supuestamente cierta en un principio, no debería cambiar).

¹⁰⁰⁰ DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX* [trad. Ángel Sánchez]. Madrid: Alianza, 1976 [1966], p. 55.

¹⁰⁰¹ PAHISSA. *Op. cit.*, pp. 97-98.

¹⁰⁰² ECO, Umberto. “Diez modos de soñar la Edad Media”, en *De los espejos y otros ensayos* [trad. Cárdenas Moyano]. Barcelona: Debolsillo, 2012 [1985], pp. 98-113.

¹⁰⁰³ *Idem.*

¹⁰⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁰⁵ SALAZAR, Adolfo. “Polchinel y Maese Pedro”. *Revista de Occidente*, 11 de mayo de 1924, pp. 283-287.

¹⁰⁰⁶ BOHM, David. *Sobre la creatividad* [trad. Alicia Sánchez]. Barcelona: Kairós, 2001, p. 43.

El convencimiento de que la música está basada en los mismos principios naturales que rigen el universo imprimía un carácter metafísico a la consideración de la música. Recordemos que la concepción armónica de la música inscrita en lo “natural”, es decir, en proporciones fijas inherentes a la naturaleza, proviene del descubrimiento atribuido a Pitágoras de la correspondencia entre relaciones armónicas y las *rationes* matemáticas. Los primeros intentos de asociar los intervalos “perfectos” a relaciones numéricas ya apuntaban a postular la existencia de una música de la naturaleza, “la música de las esferas”, y por tanto una música natural. El proceso, en cierta forma racionalizador de la generación de las notas de la escala, llevó luego a un gran número de estudiosos a la conclusión de que las *rationes* matemáticas que subyacen en los intervalos demostraban que las nociones de armonía, desarrolladas a partir de su adopción, eran naturales.

La constitución del sistema tonal introdujo históricamente la oposición de consonancia/disonancia que proyectaba sobre el espacio musical un imperativo de ordenamiento y sujeción al privilegiar solo la primera. A consecuencia de ello, este sistema postulaba un “centro”, la nota fundamental de cada tonalidad, como el elemento generador que confería a una determinada estructura su organización racional e inteligible y el juego de sus múltiples combinaciones. “Naturalizaba”, a la vez, la necesidad de dicho centro como única posibilidad de producción de la coherencia misma. La racionalidad y la naturalidad de la armonía representaban el punto de llegada del pensamiento de la mayor parte de los teóricos clásicos, más allá de cualquier divergencia particular. Eran conceptos que descansaban en la confianza de que la tonalidad sería eterna, y de que la armonía representaba ya su más perfecta, cumplida e inmutable expresión (Adorno llegó a acotar que “la inalterabilidad se había sedimentado en la tonalidad como una segunda naturaleza”¹⁰⁰⁷). Su uniformidad había impuesto una solidez de comportamiento y de integración de estilo sobre compositores de los más diversos caracteres. Los oídos, a través de los siglos, se acostumbraron tanto al procedimiento del sistema tonal que este dejó de ser considerado como un sistema, aunque, por supuesto, no era probable que los músicos, que tenían que seguir aprendiéndolo y dominándolo, sufrieran esta forma de amnesia.

A fines del siglo XIX surgieron dudas sobre la pretendida naturalidad de la armonía. El lenguaje armónico empezó a complicarse al introducir los músicos un número cada vez más crecido de excepciones, que subvertían las leyes tradicionales. La aparición de los primeros estudios históricos serios sobre las músicas orientales y sobre las investigaciones folklóricas encontraron sonidos que diferían de los temperados. Se suscitaron entonces cuestiones semejantes a las que surgen cuando comparamos la escala cromática temperada con los intervalos de los armónicos superiores (a partir del séptimo armónico en adelante nos encontramos intervalos que están fuera de nuestro universo semitonal corriente). Y se empezó a desmitificar la tradición occidental, al observar que el sistema tonal no poseía bases racionales tan sólidas como se le atribuían. En consecuencia, uno de los retos de la primera década del siglo XX consistió en componer sin poner en práctica la armonía funcional.

Pese a todo, Falla decía poseer “una plena convicción de la verdad fundamental que nos ofrece la escala natural acústica”;¹⁰⁰⁸ afirmaba que en los “principios naturales, plenamente sometidos al ritmo, está contenida toda la Música”,¹⁰⁰⁹ regida por leyes inmutables,¹⁰¹⁰ por dogmas eternos, verdaderos e intangibles.¹⁰¹¹ Conforme a nuestro compositor:

¹⁰⁰⁷ ADORNO. “Musik, Sprache und ihr Verhältnis im Komponieren”, en *Musikalische Schriften* I-III. Frankfurt: Suhrkamp, 2003, I, p. 650: Ihre Invarianz hat sich gleich wie eine zweite Natur sedimentiert.

¹⁰⁰⁸ “Notas sobre Ricardo Wagner en el cincuentenario de su muerte”. *Cruz y Raya*. Madrid, septiembre de 1933; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 141.

¹⁰⁰⁹ *Ibidem*, p. 140.

¹⁰¹⁰ “Introducción a la música nueva”. *Revista Musical Hispano-Americana*. Madrid, diciembre de 1916; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, pp. 31-43.

¹⁰¹¹ Respuesta a la encuesta abierta por *Musique*. París, mayo de 1929; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 120.

...el movimiento metrificado y las resonancias acústicas engendran todos los demás elementos del arte (escalas modales, disposición y desarrollo de las partes vocales o instrumentales, etc.), y la misma palabra, que comparte el origen de lo que llamamos melodía, ha de obedecer a dichos principios para adquirir valor musical.¹⁰¹²

Apuntaló, sin duda, sus ideas el estudio de *L'Acoustique nouvelle*. El libro entronca con las ideas pitagóricas y se presenta como una aplicación de la lógica metafísica a la ciencia de la música. Parte de la premisa de que esta posee bases sólidas e invariables como la geometría y se rige por leyes exactas e inmutables. Quiere “retomar todos los fenómenos musicales sometiéndolos al análisis de estas leyes eternas”,¹⁰¹³ y apela a la naturaleza como punto de partida:

El único tipo de una resonancia simultánea dada por la naturaleza es el acorde consonante en su simplicidad primitiva. Digo mejor, este acorde es él mismo el producto de una compensación y de una eliminación forzada entre los elementos de la resonancia indefinida, no solamente es el único dado, sino que es el único posible.¹⁰¹⁴

Falla justificaba el empleo de recursos musicales “fuera de orden” en tanto desvío provisional:

Creo que el progreso en la técnica de un arte, así como el descubrimiento de posibilidades auténticas que deban contribuir a su más grande expansión, son debidos frecuentemente al empleo de procedimientos arbitrarios en apariencia, sometidos más tarde a leyes eternas e inmutables.¹⁰¹⁵

El cromatismo y la omnitonalidad, como cualquier otro consciente procedimiento de arte, no solo pueden ser legítimos, sino hasta excelentes, cuando su empleo no obedece a un cómodo sistema, sino a la razonada elección de medios expresivos accidentalmente aplicados.¹⁰¹⁶

De manera general, puede decirse que Falla afrontaba el problema que proponía a la conciencia estética el gradual abandono de la tonalidad, y pretendía salvaguardar a la música del camino de perdición emprendido por la atonalidad:

La música de Schönberg, particularmente, es atonal y a ese gravísimo error se debe, sin duda, el desagrado que muchas de sus composiciones nos producen. Pero este error no es general y, felizmente, la mayor parte de los músicos nuevos observan las leyes tonales, considerándolas, con razón, como inmutables.¹⁰¹⁷

¿A qué podemos atribuir las resistencias de Falla ante la música del periodo atonal de Schönberg cuando esta, en muchos aspectos, no presentaba mayores dificultades que la de Stravinsky?¹⁰¹⁸ (justamente, dos meses antes de la referida conferencia de Falla en el Ateneo, la *Revista Musical Hispano-Americana* había publicado un “Análisis de las Cinco piezas orquestales”, op. 16 de Schönberg, realizado por Eaglefield Hull¹⁰¹⁹). Más allá de que Schönberg fuera analizado como el representante del mundo postromántico, o de que sus obras, lejos de la claridad y sencillez

¹⁰¹² “Notas sobre Ricardo Wagner...”; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 137.

¹⁰¹³ LUCAS. *Op. cit.*, p. 2: reprendre tous les phénomènes musicaux en les soumettant à l'analyse de ces lois éternelles.

¹⁰¹⁴ *Ibidem*, p. 91: Le seul type d'une résonance simultanée donné par la nature est l'accord consonant dans sa simplicité primitive. Je dis mieux, c'est que cet accord étant lui-même le produit d'une compensation et d'une élimination forcée entre les éléments de la résonance indéfinie, non-seulement il est le seul donné, mais il est le seul possible.

¹⁰¹⁵ “Prólogo” a la *Enciclopedia abreviada de Música* de Joaquín Turina; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, pp. 52-54.

¹⁰¹⁶ “Notas sobre Ricardo Wagner...”; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 143.

¹⁰¹⁷ “Introducción a la música nueva”; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 43.

¹⁰¹⁸ Para el estudio de la configuración del antagonismo Schönberg-Stravinsky en España, véase: PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008, p. 246.

¹⁰¹⁹ EAGLEFIELD HULL, Arthur. “Músicos Revolucionarios Modernos. Schönberg en sus obras. Análisis de las Cinco piezas orquestales, op. 16”. *Revista Musical Hispano-Americana*, nº 14-II Época. Madrid, Año VII, marzo de 1915.

mediterráneas, seguían unos principios oscuros y complicados, propios de la cultura alemana, el meollo de la oposición falliana radicaba, a nuestro juicio, en la incompreensión del vacío teórico que implicaba el abandono de la tonalidad. Frente a la atonalidad o la esfera más amplia de la anti-tonalidad, Falla perseguía la posibilidad de un lenguaje musical que asegurara una base para que no se interrumpiera la inteligibilidad de la música. La tonalidad era para él un verdadero código interpretativo, que proporcionaba un marco para distinguir lo que en música tenía sentido de lo que no lo tenía, permitiendo a la vez ese libre juego de los significados que hacía posible el trabajo del compositor.¹⁰²⁰ La posición de Falla testimonia uno de los puntos centrales de los modos estéticos vigentes durante las tres primeras décadas del siglo XX en España: la tensión entre la pretensión de novedad y los vínculos con la tradición,¹⁰²¹ cuya persistencia marcó el proceso de modernización y radicalización que experimentaron los discursos culturales y las prácticas nacionalistas a partir de la Gran Guerra.¹⁰²²

¹⁰²⁰ En las líneas antropológicas que sostienen Duch y Mèlich, la tradición y la ruptura (novedad) no son dos momentos aislados o independientes en el tiempo de cada ser humano, sino que su articulación creadora es fundamental para el correcto ejercicio del oficio de hombre o de mujer. Parece, en efecto, que el ser humano es y se manifiesta fundamentalmente como retroprogresivo. La movilidad característica de cada momento presente se encuentra, al mismo tiempo, dirigida hacia atrás (pasado) y hacia adelante (futuro), es, a la vez, rememoración y anticipación. En el fondo, su presente es una actualización de su retroprogresividad, de la incapacidad para renunciar a su pasado y a su futuro. Este es el formato característico de lo humano como complicación de continuidad y de cambio. De esta manera, en su cotidianidad, el ser humano une en un todo indisoluble la rememoración y la utopía, la búsqueda de una forma u otra de ejemplaridad en el pasado, y el deseo de novedades que sean realmente alternativas a los desencantos del presente [DUCH, Lluís y MÈLICH, Joan-Carles. *Ambigüedades del amor. Antropología de la vida cotidiana. 2/2*. Madrid: Trotta, 2009, pp. 157-261].

¹⁰²¹ BÜRGER, Peter. "Fin de l'avant-garde?". *Études Littéraires*, 31 (2), 1999, pp. 15-22.

¹⁰²² FUENTES. *Op. cit.*, p. 160.

Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos

1.1. En torno al texto

La canción, escrita en diciembre de 1914 por un Falla sensibilizado ante el estallido de la Gran Guerra,¹⁰²³ fue uno de los primeros frutos de la colaboración entre el músico y María Martínez Sierra.¹⁰²⁴ María Martínez Sierra era el nombre literario que adoptó María de la O Lejárraga (1874-1974) cuando se casó con Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), en 1900. A partir de esta fecha, la paternidad compartida con María de la obra literaria firmada únicamente por Gregorio fue un hecho aceptado. Ella siempre habló de colaboración y de obras de los dos, sin distinción de qué parte podía pertenecer a cada uno. Es, pues, impropio seguir manteniendo el nombre de Gregorio como si él hubiera sido el único creador, aun cuando su firma fuera un hecho plenamente consentido en todo momento, al menos mientras él vivía, por su esposa.¹⁰²⁵ En todo caso, pese a que el texto de *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* apareció firmado por Gregorio en el programa de mano del estreno de la canción, parece claro que la autoría del poema es exclusivamente de María.

No está de más recordar que la sociedad española de los primeros años del XX no aceptaba a la mujer escritora, a la que permitía tan solo la redacción de obras consagradas a temas insustanciales dentro de la órbita familiar.¹⁰²⁶ Únicamente las posiciones alcanzadas por los movimientos feministas en la coyuntura de la Gran Guerra consiguieron que, de forma muy limitada, algunas mujeres pudiesen ir accediendo a los estudios universitarios, y se fuese tolerando que desempeñaran ciertas actividades públicas, o que pudieran acceder a determinados trabajos y derechos que les abrieran nuevas posibilidades.¹⁰²⁷ Conforme explica Noni Benegas, en la poesía escrita por mujeres subsistía, paralelamente, un problema de base: cómo dar voz a un sujeto que siempre fue objeto de esa poesía —musa, madre, amada; o mejor, cómo las poetisas logran expresarse en una lengua lírica heredada e inscribirse en una tradición en la cual la mujer aparece representada según el punto de vista del varón.¹⁰²⁸

Historiadores y críticos coinciden en afirmar el carácter modernista de gran parte de la obra de los Martínez Sierra.¹⁰²⁹ El libro de poesía *La casa de la primavera*¹⁰³⁰ es, en su mayor parte, según Andrés Goldsborough:

¹⁰²³ TORRES, Elena. *Biografía de Manuel de Falla*. Málaga: Arguval, 2009, p. 77.

¹⁰²⁴ Falla había compuesto previamente una *Soleá* (hoy ilocalizada) para la comedia *La Pasión*, estrenada el 30 de octubre de 1914.

¹⁰²⁵ Cf. O'CONNOR, Patricia. *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración*. Madrid: La Avispa, 1987; *Idem*. *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2003; RODRIGO, Antonina. *María de la O Lejárraga*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992; *Idem*. *María Lejárraga una mujer en la sombra*. Madrid: Vosa, 1994; JONES, Joseph R. "María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974), Libretista y Letrista." *Berceo* 147. Logroño, 2004, pp. 55-95; CAMPAL, José Luis. "Aguilera Sastre estudia a María Lejárraga". *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, nº 20, mayo 2007.

¹⁰²⁶ SIMÓN PALMER, María del Carmen. "Mil escritoras del siglo XIX", en *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas* [eds. Aurora López y María Ángeles Pastor]. Granada: Universidad de Granada, 1989, p. 44.

¹⁰²⁷ RIBAGORDA. *Op. cit.*, p. 216.

¹⁰²⁸ BENEGAS, NONI. "Estudio preliminar", en *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* [eds. Noni Benegas y Jesús Munárriz]. Madrid: Hiperión, 1997, p. 26.

¹⁰²⁹ JESCHKE, Hans. *La Generación del 98*. Madrid: Editora Nacional, 1954 [1934]; DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Modernismo frente a noventaiocho*. Madrid: Espasa-Calpe, 1951, pp. 116-117; ENTRAMBASAGUAS, Joaquín. *Las mejores novelas contemporáneas*. Barcelona: Planeta, 1968, p. 559; GULLÓN, Ricardo. *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*. Universidad de Puerto Rico, 1961, p. 9.

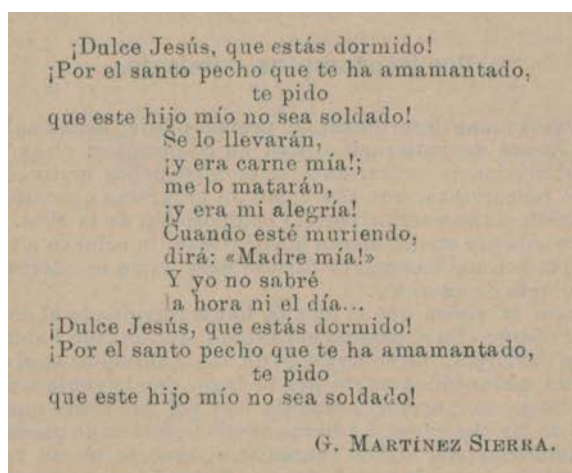
¹⁰³⁰ MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. *La casa de la primavera*. Madrid: Renacimiento, 2ª ed. 1912 [1907].

...un canto a la vida sana y alegre y también a la santidad y placidez del hogar honrado y tranquilo, en que sonríen las horas frescas con gozos tónicos para el alma. [...] Poesía de recogimiento y emoción, de suavidades aprendidas en la bendita paz del vivir sosegado, de alegrías que trajo un rayo de sol al cándido sonreír de una clara mañana, de finas delicadezas (flor de exquisitez), que enseñaron unos labios femeninos, maestros de todos los bellos decires. [...] *La casa de la primavera* tiene toda la gracia de una íntima y amorosa ingenuidad y toda la esmerada coquetería de lo pulcro y bien hecho, hermanadas a una gran riqueza de imágenes, para calificar y dar realce a la nobleza de su sentir.¹⁰³¹

De acuerdo con José Montero, la poesía de los Martínez Sierra “representa un perfil crepuscular y melancólico, que llora en versos de suave musicalidad y se remansa en colores lánguidamente esfumados...”¹⁰³² Muestra asimismo un flanco sentimental, una cierta vocación por lo exquisito, y mantiene como denominador común un estilo elegante, un lenguaje atildado y preciso.¹⁰³³

El teatro fue el género literario que más atrajo a los Martínez Sierra. Después de un momento inicial, estéticamente rebelde, que proponía dramaturgias simbolistas, se deslizaron hacia lo que ellos llamaron una “poesía de lo cotidiano”. Plantearon entonces unos textos mínimamente conflictivos y escasamente problemáticos, que rezumaban optimismo vital y confianza en la nobleza de los sentimientos humanos, presentados con un lenguaje claro y eficaz, aunque tal vez hoy nos parezca levemente cubierto por la pátina del tiempo.

El poema *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* consta de dos partes diferenciadas. La primera es una plegaria en la que una madre afligida le pide a Jesús, mediante la intercesión de la Virgen María, que su hijo no sea soldado; la segunda evoca una visión materna de la agonía del hijo, en un imaginado escenario bélico. Presentamos el texto escaneado del programa de mano del concierto de estreno:



El poema consigna una hechura métrica singular, reflejo de la experimentalidad modernista. Un cuarteto heterométrico (eneasílabo, dodecasílabo, trisílabo y endecasílabo) de rima continua flanquea la octavilla aguda central —una estrofa que, según Isabel Paraíso,¹⁰³⁴ es especialmente apta para los cantables de teatro por su musicalidad— de versos hexasílabos con rimas alternas. La alusión a un Jesús-Niño en el regazo de la Virgen María sugiere un encuadre navideño al texto. El

¹⁰³¹ GOLDSBOROUGH SERRAT, Andrés. *Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid: Cándor, 1965, pp. 96-97.

¹⁰³² MONTERO PADILLA, José. “Gregorio Martínez Sierra y su primera comedia.” *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, X, 2007, p. 19.

¹⁰³³ RÍOS CARRATALÁ, Juan A. *Dos presencias contrapuestas de Maurice Maeterlinck: Carlos Arniches y los Martínez Sierra*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, p. 16.

¹⁰³⁴ PARAÍSO DE LEAL, Isabel. *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco, 2000, p. 272.

poema, en efecto, se tituló originalmente *Villancico de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, y el primer manuscrito falliano de la obra aparece con esa denominación;¹⁰³⁵ la canción fue compuesta, además, en el mes de diciembre. El colocar la navidad como trasfondo parece un intento de rebajar el sentimiento sombrío del texto, a la par que una forma de estimularlo.

La madre se pone en el lugar de su hijo, que ha sido llevado a la guerra y se está muriendo; le presta voz a su angustia; cuando el sufrimiento se vuelve insoportable, mantiene su aplomo: interviene entonces un verso final casi protocolario (*Y yo no sabré la hora ni el día*), que, al igual que la rima, funciona como un modo de controlar la emoción.

Señalemos que el motivo de la maternidad tiene una constante presencia en la creación dramática de María, y aparece, a menudo, unido a un modelo de mujer que tenía bastante que ver con el feminismo que defendió a lo largo de su vida: un yo dulce, configurado por delicados sentimientos de ternura pero fuerte, a la vez, y socialmente comprometido.¹⁰³⁶

En *Oración*, la conciencia de la muerte es el fundamento de la simultaneidad de tiempos, que convierte el presente (*estás, pido*) en el eje de una dialéctica futuro-pasado (*llevarán, matarán, esté muriendo, dirá, sabré, era*). Puede establecerse una correspondencia con los rasgos simultaneistas de la poesía de los expresionistas alemanes y de Apollinaire, así como con el simultaneísmo, una de las etapas de la producción de Robert Dalaunay (inspirada en Apollinaire), que “consiste en conjuntar en el mismo lienzo fenómenos normalmente asincrónicos” y “tiende a suprimir el tiempo como el obstáculo que se opone a la plasmación de anhelos múltiples”.¹⁰³⁷

El estreno de la obra, que contó con la interpretación de Josefina Revillo y el propio Falla, tuvo lugar el 8 de febrero de 1915 en el concierto de presentación de la Sociedad Nacional de Música, celebrado en el Hotel Ritz de Madrid; la partitura no fue publicada hasta 1980.

¹⁰³⁵ AMF., ms. XLII A1.

¹⁰³⁶ Los primeros años de María transcurrieron en San Millán de la Cogolla, el pequeño pueblo riojano en el que había nacido; en 1880, la familia se instaló cerca de Madrid, donde su padre prestaría sus servicios como médico en varios orfanatos. La escritora entró allí en contacto con una realidad de abandono, miseria y marginación, lo que contribuiría a su temprana concienciación social. A partir de 1914, María comenzó a integrarse en el movimiento feminista español e internacional, como secretaria de la Alianza Internacional del Sufragio de la Mujer. Su feminismo es abordado, de manera especial, en los volúmenes: *Cartas a las mujeres de España*. Madrid: Clásica Española, 1916; *Feminismo, feminidad, españolismo*. Madrid: Juan Pueyo, 1917; *La mujer moderna*. Madrid: Renacimiento, 1920; *Una mujer por caminos de España. Recuerdos de propagandista*. Buenos Aires: Losada, 1952.

¹⁰³⁷ CAMÓN AZNAR, José. *El tiempo en el arte*. Madrid: Organización Sala Editorial, 1972, p. 297.

1.2. Análisis musical

ORACIÓN DE LAS MADRES QUE TIENEN A SUS HIJOS EN BRAZOS
(XII - 1914)
versión original

GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA MANUEL DE FALLA

Andante

VOZ *Andante*

PIANO *PP e molto legato*

¡Dul-ce Je-sús, que es-tás dor-

mi - dol! ¡Por el san - to pe - cho que te ha a - ma - mar-

ta - do, te pi - do que es - te hi - jo

dolce *poco rit.*

colla voce

a tempo *poco rit.* *a tempo*

mi - o no se - a sol - da - dol! Se lo lle - va

a tempo *poco rit.* *a tempo*

poco rit. *a tempo* *poco rit.* *a tempo* *poco rit.*

rán ¡Y e - ra car - ne mí - al Mo - lo ma - ta - ría ¡y e - ra mi a - le -

(poco rit.) *(a tempo)* *(poco rit.)* *a tempo* *poco rit.*

poco più sordato *ma sempre pp*

a tempo *poco rit.*

gri - al Cuan - do es - té mu - rien - do dí - rá: ¡Ma - dre

(a tempo) *poco più sordato cresc.* *poco rit.*

a tempo *poco a poco, ma sempre rit.* *poco rit.*

mi - al y yo no sa - bré la ho - ra ni el dí - a... ¡Dul - ce Je -

a tempo *con la voz* *sempre pp*

Tempo I^o

sús, que es - tás dor - mi - dol! ¡Por el san - to

Tempo I^o

pe - cho que te ha a - ma - man - ta - do, te

poco rit.

pi - do *colla voce* que es - te hi - jo mí - o no se - a sol -

poco rit.

da - dol... *rit.*

mp

De entrada, se advierte que Falla traduce escrupulosamente a la música la configuración métrica del poema, y que basa la forma de la canción en una estructura tripartita que admitiría su adscripción al esquema ABA'.

1.2.1. Enfoque sintagmático

Unidad 1 (cc. 1-3₁)

El piano presenta una melodía a dos voces, en disposición sucesiva de terceras, sextas y terceras, que realiza un movimiento ondulado en flujo de corcheas, cuya fracción descendente se repite en la voz superior. El bajo lo apoya con un giro de cuarta descendente y ascendente, en valores largos.

Unidad 2 (cc. 3-4₂)

El inicio del decurso melódico vocal, superpuesto al final de la unidad anterior, enuncia una propuesta expectante. Retrospectivamente, se verá que el primer inciso (*¡Dulce Jesús!*), un giro melódico ascendente de tres notas conjuntas y una tercera, en sentido contrario al que ha dispuesto el piano, dejará la huella de su estructura en la música. El enunciado se completa con un segmento melódico que sorprende por el color marcadamente modal de su desinencia descendente. Lo identificamos como un trazo en modo de *re* en altura *do* (*do* dórico), validado en parte por la armadura de dos bemoles.

El piano continúa con su textura contrapuntística, sobre un largo pedal *do*; subraya con un leve diseño cromático la imagen textual del “Dulce Jesús”.

Unidad 3 (cc. 4-8₃)

Las notas finales del canto de la unidad precedente coinciden con un nuevo diseño —a dos voces en posición de terceras— de la melodía instrumental, que dibuja ahora una escala descendente de siete notas.

El canto se mueve en sentido contrario y remonta la tesitura: despliega las notas de la tríada de *do* menor, en un primer inciso ascendente; el descenso (con las notas iniciales de la tríada de *sol* menor) es doblado por la voz superior de la textura instrumental, creándose un movimiento de octavas paralelas, que cuenta con la homofonía en tercera (+octava) del bajo. El curso de las armonías de *la* bemol, *si* bemol y *V₇* adquiere así especial relieve, subrayado por el dibujo rotatorio del flujo de corcheas, confinado ahora en la voz intermedia.

El final de la proposición vocal se imbrica con el inicio de una nueva propuesta del piano. La voz central hace notar un giro melódico descendente que pivota una deriva cadencial en *sol* dórico, y la voz superior realiza un movimiento ascendente que culmina con el recuerdo modificado del primer motivo vocal (*¡Dulce Jesús!*). A la vez, el canto completa el decurso con la retrogradación de su intervalo de arranque.

El bajo aporta un apoyo constructivo a la cadencia, con una réplica de su primer giro a la cuarta inferior, y, por un momento, la textura se amplía a una polifonía a cuatro en el comentario de las voces internas.

Mientras la pausa del canto crea la expectativa del contenido textual (la petición materna), el piano presenta, a modo de puente, un giro melódico que, como se apreciará retrospectivamente, ostentará una presencia relevante en la parte central.

Unidad 4 (cc. 8₃-11₃)

La melodía vocal, una transposición variada de la unidad previa, desdobra horizontalmente dos tríadas (*re* menor y *do* menor), que articulan la vuelta al *do* dórico axial. El piano instala una textura

de tipo coral, con acordes en estado fundamental, algunos de los cuales comparecen por primera vez: *re* menor, *la* menor, *fa* mayor. El final del canto coincide con un comentario instrumental que repite, con modificación de las dos últimas notas, la voz interna del compás 5 (unidad 3), y conduce la cadencia interrumpida a la tónica. Llamam la atención el desvío a un ambiente modal menor, gracias al *la* bemol, y las quintas paralelas sobre los grados IV y V de la desinencia anacrúsica. La resolución alberga la reaparición del motivo de transición de la unidad anterior que dispone, en primera inversión, el último acorde.

La línea del canto de las unidades 2-4 realiza un recorrido que empieza y acaba en la nota *do*, en un ámbito de décima. Su morfología muestra rasgos híbridos a medio camino entre el tipo *recitativo* y el *arioso*. La organización melódica presenta una forma *abb'*; la condición transpuesta de *b'* causa, sin embargo, el efecto de un periodo de dos antecedentes (unidades 2 y 3) y un consecuente (unidad 4), y contribuye a la sensación de forma *durchkomponiert* del conjunto. La parte instrumental presenta una disimetría frástica con respecto a la línea del canto. Pero ello no es obstáculo para que el curso armónico desde la tónica hasta la dominante (*ab*) y viceversa (*b'*) quede bien delimitado. Lo modal, lo contrapuntístico, la sobriedad del planteamiento formal y el reducido espacio retórico parecen indicar una adhesión a lo litúrgico e instalan una semiosis de cántico devocional con acompañamiento de órgano.

Unidad 5 (cc. 113-132)

El canto propone un enunciado melódico, cuyo inicio recuerda el encabezamiento del motivo inaugural (*¡Dulce Jesús!*), estructurado en dos segmentos: el segundo es la inversión del primero. El piano exhibe diseños característicos en todas las voces; la superior muestra, en síncope, un intervalo de quinta descendente (motivo α):



El bajo amplía una octava en sentido ascendente el ámbito de quinta del tiple, y desarrolla un trazo (motivo β) ya escuchado en las unidades 3 y 4:



se desdobra en una variante que pivota el enlace con la armonía de *do* menor; la voz central muestra un giro de tercera descendente que resuelve ascendiendo una segunda,

Unidad 6 (cc. 133-152)

El canto repite el enunciado de la unidad precedente. La textura instrumental recoge sobre la quinta armónica de *do* menor las notas finales de la polifonía; solo el alto traza —antes de repetir la unidad 5— un pentacordo descendente (motivo γ):



En la estructura de las unidades 5/6 detectamos una variante del procedimiento constructivo de la duplicación; consideramos el motivo transicional de la unidad 4 como primer miembro del duplicante pianístico, que es transformado y transpuesto en el duplicado (conserva la armonía de *do* menor), los segundos segmentos son, en cambio, idénticos. La melodía del canto es duplicada de modo puro, pero superpuesta a la parte instrumental a una distancia de medio compás:

Unidad 7 (cc. 153-172)

La melodía vocal entona una proposición que consta de dos incisos. El primero es una variante de la segunda fracción de la unidad previa. La andadura del piano, iniciada a la par que las notas finales del canto de la unidad precedente, recupera componentes anteriores, que reaparecen en ubicaciones distintas. Las voces en síncope contribuyen al incremento de la tensión narrativa. El motivo α , variado en su valor de duración, está ahora en el bajo:



Después de una llamada de segunda ascendente, el motivo γ , invertido, que puede considerarse también como una escisión en valores disminuidos del motivo β , aflora en el alto:



En la voz superior surge una retrogradación del motivo vocal inaugural (*¡Dulce Jesús!*), (motivo δ):



El segundo segmento melódico del canto muestra un nuevo diseño, cuyos confines interválicos son una cuarta ascendente y una quinta descendente. El piano presenta una variante de la unidad anterior, en la que la voz superior, desdoblada, cobija un giro ascendente que procede de la última fracción del motivo β , y anticipa en valores aumentados la desinencia vocal, correspondiente a la exclamación *¡Madre mía!* Es un apunte de canon:

El enlace armónico de la séptima de dominante seguida de una séptima secundaria preparada escolásticamente, así como el leve ensanchamiento agógico sustentan una expresividad que amaga un clímax.

Unidad 8 (cc. 173-192)

El canto reitera la frase melódica de la unidad anterior, a la distancia de cuarta inferior, y se instala en una tesitura grave, que acoge la desolación materna. El piano persiste con la trama polifónica: elabora en el alto el motivo γ mientras que las voces extremas amplían los valores de sus notas; y la voz superior muestra trazos que hacen audibles, tanto una inversión defectiva del motivo β , como una variante del motivo γ , o la unión de la inversión del motivo γ con su primera presentación:



Finaliza con una polarización plagal al modo de *re*.

El conjunto de las unidades 5-8 está basado en la superposición o estratificación polifónica de voces independientes, que se corresponde con la simultaneidad de los planos temporales del texto, en la que el espacio cerrado del presente se abre a una trama que conjuga pasado y futuro. La estructura

es una mixtura de periodo y frase, pues muestra una relación de antecedente (aa)-consecuente (bb), cuya definición queda diluida por la transposición del segmento terminal del consecuente.

La reiteración motivica sirve a la tensión retórica. El episodio muestra una atormentada intensidad expresiva, que conmueve. Dobles imágenes confluyen y se fusionan, y los *ostinati* sincopados dan señales de una inestabilidad emocional, que adopta rasgos propios de una pesadilla. El ritmo narrativo se acelera, y el canto protagoniza variaciones agógicas reiteradas en un breve lapso, que reflejan la tensión suscitada por la naturaleza declamatoria de los versos.

La ambigüedad plurívoca que resulta de la superposición polifónica, los sobreentendidos y las alusiones que acumulan los niveles superpuestos, manifiestan una voluntad casi ascética de detenerse a medio camino cuando este conduce al paroxismo. De ahí que el punto culminante esté representado como un momento expandido, como una planicie.

El fondo armónico, tal como apreciamos en la siguiente reducción armónica del episodio, participa con colores crudos en la creación de una atmósfera alucinatoria:



Unidad 9 (cc. 19₃-20₂)

Es el retorno modificado de la unidad 2. Canto y piano comienzan ahora juntos, y la partícula inicial (*¡Dulce Jesús!*), con el contrapunto cromático descendente de su primera aparición y el soporte de una dominante sin tercera, pasa a desempeñar una función estructural.

Unidad 10 (cc. 20₃-25₃)

Es equivalente a la unidad 3.

Unidad 11 (cc. 25₃-27₃)

Es una variante de la unidad 4. La cadencia se plantea ahora desde la dominante y su resolución en la tónica. Un pedal de tónica en el bajo concita una estela con retardo floreado de la tercera del acorde.

Unidad 12 (cc. 18₂-19₂)

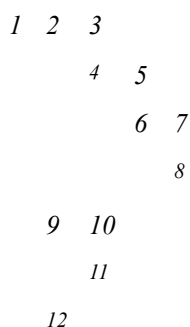
Es un epílogo instrumental, en el que el piano se vuelve canto, haciendo suyo el primer motivo, al que añade el descenso cromático que ostentaba en su presentación. El resultado es una sonoridad “primitiva”:



El acorde en posición de segunda inversión, sin tercera, tiene finalmente el respaldo de la fundamental, abordada con un mordente ascendente desde la octava grave.

1.2.2. Enfoque sintagmático y formal

El esquema tripartito que avanzábamos al comienzo del análisis queda confirmado por el cuadro paradigmático (los guarismos de menor tamaño muestran una redundancia de segundo grado):



Las columnas 1, 2, 3 y 4 definen las secciones primera y última. La naturaleza modificada de la parte reexpositiva (unidades 9-12) queda patente por la ausencia del episodio introductorio (unidad 1) y la añadidura del epílogo (unidad 12). El gráfico permite captar la relevancia de la repetición como recurso generativo de la forma general de la obra.

Las columnas quinta y sexta aglutinan la sección central. El diagrama paradigmático refleja la importancia de los lazos temáticos en su conformación, pero no hace justicia a su amalgama motivica. Hemos apreciado que se trata de una concepción celular de la polifonía, en la cual los contactos significativos directos entre las notas se establecen por igual en sentido horizontal, vertical e incluso en diagonal. Diríamos que el compositor construye desarrollos horizontales sobre estructuras verticales, aunque no siempre es posible distinguir ambos aspectos; a veces ostentan un carácter “oblicuo” que se expresa mediante el hecho de que hay sonidos que son parcialmente simultáneos y parcialmente sucesivos, y resulta difícil decir si dos o varias notas subsecuentes pertenecen a un “acorde” arpegiado o a una melodía autónoma, ya que se pasa de un modo de proyección a otro, de manera imperceptible.

La obra contiene una relación paradigmática (unidades 3/4, 7/8, 10/11), que, si bien se percibe de manera difusa, contribuye notablemente a la cohesión constructiva, al vehicular una idea estructural singular: nos referimos a la finalización de cada parte con un enunciado melódico al que sigue su transposición descendida. Ello confiere a la composición un carácter de repliegue sobre sí misma, de recogimiento expresivo.

La organización formal distingue el recato casi litúrgico de la primera parte frente a la expresión directa, entregada a lo personal, de la sección central. La reiteración del texto, junto a la reposición modificada de la música inicial, es algo más que un mecanismo repetitivo convencional. Sabemos que el aria barroca *da capo* repetía el texto, en un formato musical más elaborado con adornos, ofreciendo al cantante la oportunidad de crear una versión más personal, y permitiendo que el público se relacionara con la letra y la música con diferentes énfasis. Aquí, el esquema *da capo* confiere un sentido nuevo a la reexposición del texto, solo en razón del momento posterior en el que esta repetición se produce, puesto que todo debe volver a escucharse a partir del salto de planos temporales de la parte central, y ello permite comunicar con mayor intención lo que se dice entre palabras y expresar más allá de los sentimientos verbales.

La reposición como táctica de clausura nos deja, sin embargo, una sensación conclusiva que resulta precaria, ya que, en principio, una repetición puede continuar indefinidamente. Y no sabemos si el final de la obra es un murmullo ahogado o un incremento de la intensidad emocional, en el que la ternura se asienta en el límite mismo del enmudecimiento.

1.3. Refracciones intertextuales

El comienzo de la melodía vocal y el ambiente modal dórico de *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* recuerdan la canción de cuna que abre la colección *Trente Mélodies populaires de Grèce et d'Orient* de Bourgault-Ducoudray.¹⁰³⁸

CHANT. *Andante* $\text{♩} = 48$
Bourgaudio.
 'Αἰ - μί - σε - ντε. αἰ - ντε καί -
 Dor - mi se - vios. se - vios, fan -

PIANO. *pp*

πι - στα - κό - πι - κω, κέ - γω κέ - γω να σου
 - rui - la mi - gou - til. pu - le can - tar la - rí

Piano cresc. poco a poco.

γα - ρί - σω την Α.λε - ζάν - ῆ - ρα ζε - ρα -
 - li - da - rí. tal - les - san - dia in zo - rre.

pp

como también la primera frase de la cantiga *Macar ome per folia*, atribuida a Alfonso X:¹⁰³⁹

Ma - car o - me per fo - li - a

Falla

¡Dul - ce Je - sús, quees - tás dor - mi - do!

Hay paralelos entre la historia del monje ahogado de la composición alfonsina, y las desgracias de la guerra que forman el trasfondo de la canción de Falla; así como entre el milagro que realiza Santa María resucitando al monje, y el anhelo materno por evitar —gracias a la intercesión de la Virgen— la marcha de su hijo a la guerra.

Hallamos proximidades texturales entre la primera parte de *Oración* y el estilo de las fantasías sobre un coral (p.e., la *Fantasia super 'Jesu, meine Freude'*) o el del recitativo *accompagnato* de las Pasiones de Juan Sebastián Bach. Si cotejamos el siguiente pasaje de la “Pasión según San Mateo”:

¹⁰³⁸ París: Lemoine, 1876, p. 2. La obra fue estudiada a fondo por Falla.

¹⁰³⁹ El interés de Falla por las Cantigas de Alfonso X ha sido documentado por Elena Torres: TORRES, Elena. *Manuel de Falla y las 'Cantigas' de Alfonso X el Sabio: estudio de una relación continua y plural* [prólogo de Yvan Nommick]. Granada: Universidad de Granada, 2002. El 28 de mayo de 1915, Falla interpretó, junto con Elisa Ruiz Pujals, las Cantigas 200, 28 y 65, en uno de los conciertos organizados por la recién creada Sociedad Nacional de Música.

Alto.
Duo Pianti.
Du lie - ber Hei - land du, wenn dei - ne

y el comienzo de la canción de Falla (transpuesto, a efectos comparativos):

Andante
pp e molto legato
¡Dulce Je - sús, quee - stás dor - mi - do! Por el san - to pe - cho que

Observamos coincidencias notables: figuración alterna en terceras y sextas, sucesión de la tónica y su dominante sobre un pedal tónico, recogimiento ambiental, dinámica contenida que no supera el rango *piano*, y la semántica religiosa, que se inicia con un vocativo en la expresión textual (*Du lieber Heiland du / ¡Dulce Jesús!*) y tiene por trasfondo la esperanza en la acción salvífica de Cristo.

La textura de la primera parte nos recuerda también el modo en el que Mussorgsky encuadra el exterior del convento moscovita de Novodevichi, al comienzo de *Boris Godunov* (1869):¹⁰⁴⁰

1 Andante. M.M. J = 72.
Cl. e Cor.
Fl.
Viol. piaz.
Ob.
Cl. Fag.
pp e mol. ingl.

Nos trae asimismo a la memoria (coincidimos con García¹⁰⁴¹) el tejido instrumental de *Petit Poucet* (*Ma mère l'Oye*) de Ravel. Los siguientes ejemplos (extraídos de la versión de piano a dos manos debida a Jacques Charlot), nos permiten apreciar, además, la vecindad del color modal y del ambiente expresivo:

¹⁰⁴⁰ En la biblioteca de Falla se conserva un ejemplar de la obra de Mussorgsky en versión de Rimsky-Korsakov y reducción para canto y piano, con numerosas anotaciones autógrafas de Falla.

¹⁰⁴¹ GARCÍA, Juan Alfonso. *Falla y Granada y otros escritos musicales*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991, p. 50.



Pero advertimos más concurrencias. Ravel cierra la composición, como Falla, con un recuerdo del motivo inaugural:



Nótese también el parecido entre el tema que expone Ravel en el compás 33, un momento en el que el argumento del ballet indica: “los niños se echan en brazos los unos de los otros llorando.”¹⁰⁴²



y el motivo que abre la parte central de *Oración*:



Ravel exhibe de modo obstinado un intervalo melódico que se asemeja al motivo α de la sección central en *Oración*; Falla pudo intuitivamente establecer un puente entre el futuro incierto del “hijo” en *Oración*, y la historia de Pulgarcito, con sus significados profundos, que van más allá de su contenido inmediato para revivir en cierto modo el drama de la existencia:

¹⁰⁴² En francés: Les enfants se jettent dans les bras les uns des autres en pleurant.



El motivo β de la parte central es susceptible de individuarse como el inicio del villancico popular catalán *Lo cant dels Aucells*, aunque somos conscientes de que el dibujo melódico referido ha sido tan empleado en la música occidental que admite otras muchas candidaturas identitarias. Falla manejó durante este tiempo el *Cançoner popular* recopilado por Aureli Capmany,¹⁰⁴³ cuya Canción nº I es, precisamente, esta:

Lo CANT dels AUCELLS

La temática navideña explicaría su engarce en la *Oración (Villancico)*. El carácter elegíaco de la melodía remite, a su vez, a una similar idea de lamento por parte de la madre atormentada.

Anotamos también en *Oración* la reaparición auto-textual de ciertos aspectos estilísticos. El procedimiento organizativo ABA', aunque con texto distinto en la reposición, es semejante al de *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* La forma *da capo* es acaso encarada, en ambos casos, como un recurso contra la muerte, como un tiempo transmutado que opone al tiempo real una fortaleza hecha para durar. El friso de tipo coral, del final de la primera parte, recuerda asimismo un pasaje de características similares en *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*, los dos se asocian a la realidad de la muerte. La figuración de la fundamental abordada con mordente ascendente desde la octava grave del compás de clausura, se asemeja, por su parte, a la conclusión de *Nana*: un tipo de cierre vinculado a la imagen del “niño dormido”.

¹⁰⁴³ Se conserva en el AMF: *Cançoner popular*. Recopilación a cargo de Aureli Capmany. Barcelona: [s.n.], 1901-1913. Falla tomó de esta obra el villancico *Lo Desembre congelat*, para utilizarlo en la composición de *El retablo*; cf. TORRES, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. De “La vida breve” a “El retablo de maese Pedro”*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007, pp. 430-431.

1.4. Estrato hermenéutico

1.4.1. El espíritu del *Motu proprio*

Juan Alfonso García¹⁰⁴⁴ considera *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* como la primera página genuinamente religiosa que conocemos de Falla, y observa en ella cierta influencia de la música eclesiástica, no sólo en la factura y expresión de la melodía, y la sutil afinidad con la modalidad del canto litúrgico cristiano, sino también en el *legato* del acompañamiento pianístico: “No pretendo afirmar que esta canción esté dentro del radio de acción de la tendencia *gregorianizante* de la época. Pero afirmo que esta melodía se podría analizar toda ella haciendo uso exclusivo de los principios básicos que rigen el análisis modal de las melodías gregorianas.”

El aliento religioso de las intenciones músico-comunicativas de Falla pudieron recibir, durante el proceso de gestación de la partitura, provocaciones operativas relacionadas con el debate que tenía lugar en España sobre la música moderna en la Iglesia. La música eclesiástica fue asunto de vivo interés para el compositor, quien estaba informado sobre las aspiraciones de reforma musical que había propugnado Pío X; a juicio de Juan Alfonso García, el tema llegó incluso a obsesionarle.

Es sabido que, como consecuencia de la aplicación de las ideas del *Motu Proprio* (1903), puristas y modernistas polemizaron, en la segunda década del siglo XX, sobre cuál era el estilo de música que se ajustaba mejor a la normativa vaticana. Unos insistían en la necesidad de introducir el gregoriano reformado de Solesmes y la polifonía renacentista más que en potenciar la composición religiosa moderna, que era vista con recelo; otros alegaban que muchas composiciones, aunque cumplían con la letra de la reforma, carecían de originalidad.

Para Falla, según indica García, el ideal de la música eclesiástica española solo podría lograrse conectando con la mejor tradición polifónica de nuestro pasado, desde el primitivo contrapunto medieval hasta los más bellos logros de los siglos XVI y XVII (Falla entendía que, desde mediado el siglo XVIII, se había roto esta tradición genuinamente hispana). Siguiendo esta trayectoria, el esfuerzo del compositor eclesiástico debía consistir en hallar un lenguaje musical artístico, digno del alto fin de su destino y capaz de ponernos en comunión y diálogo con Dios, un lenguaje que debía mantenerse por encima de todo artificio y aspirar, en cierto modo, a la intemporalidad o supratemporalidad: “Una escritura sonora que fuera a la música lo que es la prosa de Santa Teresa a la literatura”.¹⁰⁴⁵ Falla coincidía en este punto con el ideario de Nemesio Otaño, según el cual había que devolver la sinceridad artística a la música religiosa. Otaño recomendaba que el compositor eclesiástico se empapara de canto gregoriano, polifonía clásica y espíritu de la liturgia. Pero, a la vez, propugnaba la contemporaneidad de la composición, para que esta fuera arte verdadero: “sin olvidarnos que somos de hoy, escribamos con los medios lícitos, es decir, aptos y proporcionados que el arte, el talento, el estudio y la observación han puesto a nuestro alcance”. Quería superar así cierta situación que se estaba produciendo en la creación de música religiosa:

...si en muchos ejemplares de la nueva escuela [...] se evita toda profanidad, a fuerza de miedo y por no caer en un escollo se da contra otro no menos peligroso: en la monotonía, en la falta de vida, de espíritu, de sabor de algo que ponga de relieve el texto sagrado y lo anime conforme a la vida que debe tener todo arte y más el religioso, si ha de mover, inspirar y producir en el alma saludables efectos. Esas composiciones, señores, no tendrán, sin duda, nada *de profano*. Lo confieso. Pero yo os puedo asegurar que tampoco tienen mucho *de divino*.¹⁰⁴⁶

¹⁰⁴⁴ GARCÍA. *Op. cit.*, p. 51 y ss.

¹⁰⁴⁵ PEMÁN, José María. “Mis encuentros con Falla”. *Cien artículos*. Madrid: Escelicer, 1957.

¹⁰⁴⁶ OTAÑO, Nemesio, “La música religiosa moderna: sus fundamentos, leyes y orientaciones”. *Música Sacro-Hispana*, 1913, pp. 30-35.

García¹⁰⁴⁷ llama la atención sobre el “intento inconsciente” de Falla de tender un puente entre su música y el mundo de la música eclesiástica, lo que llevó a cabo mediante una doble faceta: el interés que mostró de incorporar a su obra creadora procedimientos y recursos característicos de la tradicional música eclesiástica española, y el contacto personal de colaboración y amistad con diversos músicos de iglesia.¹⁰⁴⁸ La obra religiosa de Falla es, sin embargo, reducida casi hasta el extremo, en manifiesta oposición, según García, a lo que sería razonable esperar de su espíritu y práctica religiosos (Falla manifestó en diversas ocasiones su deseo de componer una misa), y de su profundo y ascético-místico sentido cristiano.

1.4.2. Significación

La obra brotó seguramente de un sentimiento antibelicista, aunque no tomaba partido por la paz de forma directa, sino, en todo caso, sobrentendida. El texto contiene una crítica subyacente a los políticos que mandan a los soldados a la guerra, y conlleva asimismo una posición antimilitarista, que posiblemente hunde sus raíces en la catastrófica coyuntura de 1898.

Hay un epistolario entre Falla y María donde pueden escrutarse las reacciones de ambos ante la guerra. María muestra una actitud de acción, es “activista”. Un ejemplo: “He pasado un día entero, como si fuera una dama de la Cruz Roja en una cantina de las que atienden a los soldados heridos [...] Si yo fuera soltera, aquí me quedaría cuidándolos mientras durase la guerra.”¹⁰⁴⁹

Falla se revelaba más desasido de ese tipo de “militancia”, si bien de sus declaraciones pueden desprenderse implicaciones de tipo político. En una carta a Leopoldo Matos, escrita el 9 de agosto de 1914, unos días después de iniciarse la conflagración, expresaba con vehemencia sus emociones ante el conflicto bélico y su lealtad a lo que venía a representar entonces Francia:

¡Viva nuestra raza, la inmortal, la grande! ¡Abajo los teutones, vergüenza de Europa! ¡Cómo corren, cómo corren los que ayer tronaban tan fuerte! Germán y yo pensábamos enrolarnos como voluntarios franceses por lo mucho que debemos (y yo sobre todo), a esta querida tierra de Francia; pero hemos tenido que desistir fundado en la triste suerte que esperaba a nuestros padres y hermana si los abandonábamos.

En su conferencia de 1918 en homenaje a Debussy, resonarían aun los ecos de su amor por la nación gala:

Mi homenaje es humilde, pero ¡con cuán sincera emoción lo rindo a su memorial! Dígnese recogerlo su patria, la noble y gloriosa Francia, y nosotros, españoles, no olvidemos que el gran artista también nos pertenece en cierto modo. Pensemos con noble orgullo que fue un latino, uno de los nuestros, de esta gran familia de raza inmortal e invencible.¹⁰⁵⁰

Este trasfondo francófilo ha servido de marco para comparar el talante ideológicamente indefinido de la canción falliana y la actitud beligerante que adoptó Debussy en *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*, partitura compuesta sobre un texto propio, en diciembre de 1915. Creemos que la investigación (en la que no podemos detenernos) sobre esta coincidencia temática que tiene como causa común la Gran Guerra, debería extenderse también a *Noël pour 1914. Sans prétentions pour*

¹⁰⁴⁷ GARCÍA. *Op. cit.*, *idem*.

¹⁰⁴⁸ Destacan: Eduardo Torres, Juan María Thomas, Valentín Ruíz Aznar, Nemesio Otaño, José Artero, Carlos Romero, Norberto Almandoz, Luis Iruarrizaga y P. Donostia. Constituiría una importante vía de estudio la indagación del influjo que la música de estos sacerdotes-compositores pudo tener sobre el lenguaje falliano y, a su vez, la influencia que pudo ejercer la música de Falla en la música religiosa de la llamada “Generación del *Motu proprio*” (Tomás Marco).

¹⁰⁴⁹ Carta de María Martínez Sierra a Falla, escrita en París el 16 de junio de 1917. AMF (carpeta de corresp. 7251/2).

¹⁰⁵⁰ FALLA, Manuel de. “Ayer en el Ateneo. Homenaje a Debussy”. *El Universo*, 28 de abril de 1918.

remplacer la "Christmas Carol",¹⁰⁵¹ también con letra y música de Debussy, y *Trois beaux oiseaux du Paradis*, escrita por Ravel, sobre un texto propio, en 1915.

La guerra suscitó en Falla reflexiones de tinte chauvinista, que habría que inscribir en el ámbito del traslado de las teorías del Conde de Gobineau¹⁰⁵² hacia el plano de las justificaciones nacionalistas; desde finales del siglo XIX, incluso el folklore musical se enredó como mito con el concepto de "raza".¹⁰⁵³

...considero que la horrenda guerra que padece Europa ha de servir, entre otras cosas, y sea cual fuere el resultado, para establecer las que pudiéramos llamar fronteras de razas. Estas fronteras iban desapareciendo de modo creciente y constante, y con ellas uno de los tesoros más sagrados que los pueblos deben defender: los valores que caracterizan el arte creado por una raza. Habíamos llegado a un momento en el que esos valores —reflejos del espíritu autónomo de cada pueblo— tendían a uniformarse y confundirse en algo como fórmula universal, y la música no era el arte que menos sufría de este lamentable estado de cosas.¹⁰⁵⁴

Falla firmó, junto con otros destacados artistas e intelectuales, un "Manifiesto de adhesión a las naciones aliadas", que se publicaría en julio de 1915:

Levantamos la voz para pronunciar nuestra palabra, con modestia y sobriedad, como españoles y como hombres. No sería bien que, en esta coyuntura máxima de la historia del mundo, la historia de España se desarticulase del curso de los tiempos, quedando de lado, a modo de roca estéril, insensible a las inquietudes del porvenir y a los dictados de la razón y de la ética. No sería bien que en estos momentos de gravedad profunda, de intensa religiosidad, cuando la especie humana sufre sin cuento engendrando una más apretada y fraterna solidaridad, España, por el apocamiento de los políticos responsables, apareciera como una nación sin eco en las entrañas del mundo. ¡Y aún fuera peor que sus ecos propagasen la acrimonia de voces encendidas por pasiones ciegas y los denuestos de plumas y gacetas mercenarias!

Nosotros, sin más representación que nuestras vidas calladas, consagradas a las puras actividades del espíritu, sentimos que, para servir a la Patria y ser ciudadano honrado y de provecho, es fuerza ser hombre honrado y de provecho para todos los pueblos. Y así, estamos ciertos de cumplir un deber de españoles y de hombres declarando que participamos, con plenitud de corazón y de juicio, en el conflicto que trastorna al mundo. Nos hacemos solidarios de la causa de los aliados, en cuanto representa los ideales de la justicia, coincidiendo con los más hondos e ineludibles intereses políticos de la nación. Nuestra conciencia reprueba donde quiera todos aquellos hechos que menoscaban la dignidad humana y los respetos que los hombres se deben, aun en el más enconado trance de la lucha. Deseamos con fervoroso anhelo que la paz futura sirva a las naciones todas de honrada y provechosa enseñanza, y esperamos que el triunfo de la causa que reputamos justa afirmará los valores esenciales con que cada pueblo, grande o pequeño, débil o fuerte, ha dado vida a la cultura humana, destruirá los fermentos de egoísmo, de dominación y de impúdica violencia, generadores de la catástrofe, y

¹⁰⁵¹ Bibliothèque Nationale de France: Ms. 14521.

¹⁰⁵² GOBINEAU, Le Comte de. *Essai sur l'inégalité des races humaines*. París: Firmin Didot, 1884.

¹⁰⁵³ LABAJO VALDÉS, Joaquina. "Política y usos del folklore en el siglo XX español". *Revista de Musicología*, vol. 16, nº 4, 1993, p. 40.

¹⁰⁵⁴ "Prólogo" al libro de Jean-Aubry: "La música francesa contemporánea". *Revista Musical Hispano-Americana*. Madrid, julio de 1916; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 43.

afirmará el cimiento de una nueva hermandad internacional, donde la fuerza cumpla su fin: El de garantizar la razón y la justicia.¹⁰⁵⁵

No pretendemos, sin embargo, entrar a sopesar las actitudes políticas del compositor,¹⁰⁵⁶ y posiblemente sea un empeño estéril el intento de valorar la canción en relación con los supuestos de un arte comprometido. Las declaraciones escritas y orales no dicen siempre lo que expresan las obras.

Los años de la guerra marcaron el fin de un mundo que era capaz de crear las condiciones para un arte encaminado a la prosecución de una belleza al margen de las contingencias sociales. La modificación del título de la canción (nótese la coincidencia con *Preludios*, en el asunto de la maternidad y en la referencia a la Virgen), en lo que se refiere a la sustitución de “villancico” por “oración”, tuvo que ver con la estética rigorista adoptada por el compositor. Falla deja a un lado la aureola idealizada que rodea a la Navidad, un tiempo en el que afloran sentimientos especiales, cuyo “espíritu” se manifestó incluso en la tregua navideña de 1914.¹⁰⁵⁷ El motivo *¡Dulce Jesús!* ocupa un primer plano, pero su tratamiento musical descarnado lo sitúa por encima de la atención puesta en un Niño Jesús de “pesebre”. Antes bien, Falla “representa” al Divino Infante en cuanto prefigura sacrificial del Cristo soferente en la cruz, imagen del Niño de Pasión que anticipa su propia muerte.

Por su parte, el tema de la muerte del hijo-soldado es abordado desde una perspectiva ucrónica. María Martínez Sierra no tuvo hijos (tampoco Falla), y dijo en alguna ocasión que “nunca, nunca, ni siquiera en los ‘raptos’ más profundos del amor he soñado con tener en mis brazos a un hijo de mi carne y de mi sangre.”¹⁰⁵⁸ A nuestro juicio, ello se refleja en la obra. La retórica expresionista de la sección central no alcanza a plasmar los sentimientos que estallan en una madre (o en un padre) ante la muerte de su hijo. En ese momento de rompimiento interior, la madre piensa en el sufrimiento de su hijo más que en el suyo propio, su anhelo sería hacerse cargo del dolor del hijo, pretendiendo arrebatarse ese padecimiento, transfiriéndolo a su propia carne.

Aunque, tal vez, se podría pensar que lo que realmente buscaba el compositor era una identificación de la figura del “hijo” con la humanidad entera, como queda de manifiesto en la utilización del estilo polifónico, que hace sobresalir la identidad transubjetiva de la textura total, frente a la identidad individual generada por el carácter lineal de los procesos melódicos. El “otro” se ensancha aquí hasta integrar a toda la humanidad, desolada, en su inerme condición de criatura. Y

¹⁰⁵⁵ *España. Semanario de la vida nacional*, año I, nº 24, pp. 6-7. Los firmantes aparecen clasificados por grupos; profesores: Gumersindo de Azcárate, Nicolás Achúcarro, Adolfo Buylla, Américo Castro, Julio Cejador, Manuel B. Cossío, José Goyanes, Luis de Hoyos, G. R. Lafora, Eduardo López Navarro, Juan Madinaveitia, Gregorio Marañón, Ramón Menéndez Pidal, Manuel Morente, José Ortega Gasset, Gustavo Pittaluga, Adolfo Posada, Fernando de los Ríos, J. Eugenio Rivera, Luis Simarro, Ramón Turró, Miguel de Unamuno, Luis Urrutia y Luis de Zulueta; compositores de música: Manuel Falla, J. Turina, Rogelio Villar y Amadeo Vives; pintores: Hermen Anglada Camarasa, Ramón Casas, Anselmo de Miguel Nieto, José Rodríguez Acosta, Julio Romero de Torres, Santiago Rusiñol e Ignacio Zuloaga; escultores y decoradores: Julio Antonio, Juan Borrel Nicolau, José Clará, Enrique Casanova, Manuel Castaños, Mateo Fernández de Soto, Joaquín Sunyer, Jerónimo Villalba y José Villalba; escritores: Mario Aguilar, Gabriel Alomar, Luis Araquistain, Manuel Azaña, «Azorín», José Carner, Manuel Ciges Aparicio, Francisco Grandmontagne, Amadeo Hurtado, Ignacio Iglesias, Antonio Machado, Ramiro de Maeztu, Gregorio Martínez Sierra, Enrique de Mesa, Armando Palacio Valdés, Benito Pérez Galdós, Ramón Pérez de Ayala y Ramón del Valle-Inclán.

¹⁰⁵⁶ A este respecto, véase: TITOS MARTÍNEZ, Manuel. “Las actitudes políticas de Manuel de Falla: confianza, desconcierto y prevención.” *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2011, vol. 33, pp. 203-234.

¹⁰⁵⁷ En ciertos puntos del frente occidental, los soldados de ambos bandos salieron de sus trincheras para estrechar sus manos en tierra de nadie, intercambiaron recuerdos y enterraron a los muertos que yacían en el campo de batalla. Esta confraternización con el enemigo constituyó uno de los episodios míticos de la contienda.

¹⁰⁵⁸ MARTÍNEZ, SIERRA, María. *Gregorio y yo. (Medio siglo de colaboración)*. México: Biografías Gadesa, 1953, p. 27.

Oración se convierte en una música de la realidad abandonada por el espíritu, que no puede “decir” nada más que a sí misma: su “nada-más-que-existir”.¹⁰⁵⁹

Queremos pensar que *Oración* no renuncia a la voluntad de sobrevivir, a pesar de los presentimientos y malos augurios. Esta voluntad nos permite intuir una vía catártica de meditación y soteriología, que salva al hombre revelándole la necesidad de creación de un centro interior nuevo en la sociedad actual y del porvenir.

RESUMEN

Poema y música nacen de la conmoción causada en sus autores por la Gran Guerra. El texto de María Martínez Sierra une la súplica de una madre, que pide a Jesús que su hijo no sea soldado, a la visión de la agonía de este, en una imaginada circunstancia de contienda. El escueto plan formal ABA' enmarca el uso de medios expresivos de marcada sobriedad, que privilegian la modalidad y el contrapunto, y congrega valores sonoros que concitan el espíritu religioso. La música de la sección central adopta, no obstante, un tono expresionista para la manifestación del desgarramiento sentimental de la madre. La obra es sentida como una dimisión del hombre ante la sinrazón de la guerra.

¹⁰⁵⁹ CACCIARI, Massimo. *Hombres póstumos: la cultura vienesa del primer novecientos* [trad. Francisco Jarauta]. Barcelona: Península, 1989, p. 47.

El pan de Ronda, que sabe a verdad

2.1. En torno al texto

La obra responde a un proyecto, surgido durante un viaje que María Martínez Sierra y Falla hicieron a Granada, Ronda, Algeciras y Cádiz, en los últimos días de marzo y primeros de abril de 1915, que se llamó *Pascua florida* y contemplaba la realización de varias canciones,¹⁰⁶⁰ pero se limitó finalmente a *El pan de Ronda, que sabe a verdad*. La amistad entre María y Falla había echado raíces;¹⁰⁶¹ según afirma Elena Torres:

María trascendió los límites de la relación profesional para vincularse al músico mediante una sincera y leal amistad. Su carácter extravertido y su vitalismo exultante [...] atrajeron a Falla desde sus primeros encuentros en París [en 1913] [...]. En muchos momentos esa complicidad rayó en el coqueteo, una actitud que ella, mujer liberal y desinhibida, practicaba con infinito gracejo y zalamería, y que él aceptaba con resignado agrado.¹⁰⁶²

Ese periplo andaluz revistió para Falla cierto carácter de “viaje iniciático”, pues, no en vano, durante el mismo conoció por fin Granada, “la ciudad que había presentado magistralmente en su ópera, la ciudad que estaba describiendo en los *Nocturnos* solo con datos de libros, postales, cartas, solo con la imaginación”.¹⁰⁶³ En el compositor prevaleció sin duda la dimensión mítica sobre la real, por más que las experiencias físicas del viaje pudieran modificar elementos esenciales de su percepción. Las coordenadas de la geografía mítica a la que acudía (y la compañía de María) modificaban probablemente el significado del itinerario. El eje de la brújula se orientaba según el magnetismo que le dictaba el espíritu.¹⁰⁶⁴ A fin de cuentas, el alcance mítico del trayecto radicaba en su promesa de alteración vital y su oferta de libertad psicológica. La tradición del “viaje al sur” no era sino la expresión del deseo de lo otro, y de ser otro.

El pan de Ronda era mucho más que pan cuando era el fruto de proyecciones simbólicas que identificaban su apariencia y textura con fenómenos de la sensibilidad. Recordemos que el paisaje rondeño supuso para Rainer María Rilke una fuente de profunda inspiración que sirvió de catalizador en el proceso decantador de vivencias.¹⁰⁶⁵ Durante su estancia en Ronda (diciembre de 1912-mediados de febrero de 1913), el poeta escribió: “Aquí en Ronda el aire es fuerte y magnífico; las montañas abiertas como para entonar los Salmos...”¹⁰⁶⁶

Falla mostró ciertas reticencias a emprender la tarea de composición de *El pan de Ronda*,¹⁰⁶⁷ que finalmente terminó el 18 de diciembre, en Barcelona. El músico había aceptado una invitación de

¹⁰⁶⁰ María propuso de manera específica los siguientes subtítulos: “El jardín venenoso”, “El descanso de San Nicolás”, “El corazón que duerme bajo el agua”, “El barrio gitano”, “El salón de Carlos V”, “Tinieblas en el convento”, “El pan de Ronda, que sabe a verdad”, “El sol de Gibraltar”, “Ciudades orientales”, “Cádiz se echa a navegar” y “Peregrinación del Abad”.

¹⁰⁶¹ En las fechas de composición de las canciones, el matrimonio de los Martínez Sierra estaba ya desunido. Gregorio mantenía desde 1906 una relación amorosa con la actriz Catalina Bárcena; pero, a pesar de todo, María y Gregorio no se separarían hasta 1922, fecha del nacimiento de la hija de este con la actriz.

¹⁰⁶² TORRES. *Op. cit.*, p. 78.

¹⁰⁶³ GALLEGO, Antonio. *Manuel de Falla y ‘El Amor brujo’*. Madrid: Alianza, 1990, p. 19.

¹⁰⁶⁴ ARGULLOL, Rafael. “Estética mediterránea: Rilke en España”. *Quaderns de la Mediterrània*, 14, 2010, p. 305.

¹⁰⁶⁵ LASAGA MEDINA, José. “Rainer María Rilke en Ronda”. *Takurunna*, nº 3, 2013, pp. 277-313.

¹⁰⁶⁶ RILKE, Rainer María. *Epistolario español* [trad. Jaime Ferreiro Alemparte]. Madrid: Espasa, 1976, p. 296.

¹⁰⁶⁷ GALLEGO, Antonio. “Prólogo”, en *Manuel de Falla. ‘Canciones de María Lejárraga’*. Madrid: Manuel de Falla&Unión Musical, 1993, p. 4; *Idem*. “Pascua florida, un proyecto poético de María de la O Lejárraga para Manuel de Falla”. *Revista Atlántica*. Poesía, nº 11. Cádiz, 1996, p. XXXIII.

los Martínez Sierra para que les acompañara en su viaje a Cataluña, donde iban a preparar su próxima temporada en la Ciudad Condal. La estancia catalana de Falla se prolongó casi seis meses. Invitado por Santiago Rusiñol, pasó unos días, entre junio y julio, en el Cau Ferrat de Sitges, donde trabajó en las *Noches en los jardines de España*. A finales de julio estaba ya en la capital catalana, donde, además de componer la canción que nos ocupa, preparó la música incidental para *Tragedia de una noche de verano* de los Martínez Sierra. *El pan de Ronda* permaneció inédita hasta 1980. El poema apareció publicado en la revista *Blanco y Negro* (p. 32), el 20 de agosto de 1916,¹⁰⁶⁸ con la siguiente conformación:

EL PAN DE RONDA,
QUE SABE A VERDAD

...Y aunque todo en el mundo fuese mentira,
¡nos queda este pan!
Moreno, tostado,
que huele á la jara del monte,
¡que sabe á verdad!
Por las calles tan blancas, tan blancas,
bajo el cielo azul,
vayamos despacio partiendo este pan,
¡que sabe á salud!
...Y aunque todo en el mundo fuese mentira,
¡esto no lo es!
Vivamos despacio la hora que es buena,
¡y vengan tristezas después!

María explicaba así al compositor el significado del texto:

La psicología del cantable es que un alma buena que quisiera creer en una porción de cosas, y no puede, porque en la vida le han dado tantos coscorriones, se agarra al pan porque no tiene cosa mejor a que agarrarse. Además de que el pan y sobre todo el ¡esto no lo es! pueden significar musicalmente una porción de ilusiones y emociones fugitivas, pero reales... He puesto en un metro casi popular porque el pan de rosca es cosa del pueblo. Celebraré que a usted le guste y le inspire. Será curioso saber cómo se dice en música que esas calles son blancas. Yo me figuro que eso es cosa del clarinete y los violoncellos, ¡vaya usted a saber!¹⁰⁶⁹

El poema preserva el equilibrio entre prestar atención al pan por sí mismo y permitir que emerja oblicuamente una dimensión vital más profunda, que trasciende la mera recreación del tópico *carpe diem* (“*Vivamos despacio la hora que es buena*”).

La realidad dramática de los acontecimientos bélicos forzaba a los hombres a ser conscientes de lo esencial, pero, al mismo tiempo, mostraba la vía hacia un desapego tanto más auténtico cuanto no ignoraba el precio de la vida. En el caudal literario de los años de la guerra destacó la profusión del uso de la palabra “vida” y sus derivados.¹⁰⁷⁰ La noción de vida fue el núcleo no solo del quehacer orteguiano, sino de propuestas como la de Bergson o Max Scheler, adscritas a eso que se ha venido en llamar vitalismo. Según Ortega, se perseguía la “vida” en su inmediatez, en su carácter “súbito e imprevisto”, en su complejidad, en su superabundancia, en su imposibilidad misma de ser aprehendida; de ahí que hablara de la vida como “realidad radical”.¹⁰⁷¹

¹⁰⁶⁸ Aparece junto a los poemas titulados *Tinieblas en el convento*, *Noche estrellada*, *mirando a Gibraltar*, y *Mañana a orillas del mar*, reunidos bajo el epígrafe *Peregrinación de abril* y la firma de Gregorio Martínez Sierra.

¹⁰⁶⁹ Carta de María Martínez Sierra a Falla, 10 y 11 de abril de 1915.

¹⁰⁷⁰ HERRERO SENÉS. *Op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁷¹ ORTEGA Y GASSET, José. *Meditación de nuestro tiempo*. Madrid: FCE, 1996 [1928], p. 190.

2.2. Análisis musical

EL PAN DE RONDA QUE SABE A VERDAD

(18 - XII - 1915)

GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA

MANUEL DE FALLA

Allegretto mosso

VOZ

Allegretto mosso

p quasi guitarra

f

p *pp*

Aun- que

lo - do en el mun - do fue - se men - ti - ra nos que - da es - te

pa - cio, - par - tien - do este pan ¡que sa - be a sa -

lud!

Y... aun- que

to - do en el mun - do fue - ra men - ti - ra ¡es - to no lo

pan! Mo - re - no, tes - ta - do que

poco affrett. *poco rit.*

hue - le a la ja - ra de mon - te, ¡que sa - be a ver -

colla voce. *poco rit.*

a tempo

dad! Por las

a tempo

ca - lles tan blan - cas, tan blan - cas, ba - jo el cie - lo a - zul, va - ya - mos des -

mf pochissimo rit.

es! Vi - va - mos des - pa - cio la ho - ra que es

(pochissimo rit.)

a tempo

bue - na ¡y ven - gan tris - te - zas des -

a tempo

paes!

mf p

pp

Desde un “ángulo de audición” *a priori*, percibimos que la estrofa de trece versos polimétricos queda consignada en una estructura que se asemeja al modelo ABA’.

2.2.1. Enfoque sintagmático

Unidad 1 (cc. 1-2)

Inicia el piano presentando dos veces un módulo melódico-rítmico, en dinámicas opuestas (*piano-forte*) y en el grave del teclado, sonando *quasi guitarra*. Contiene dos elementos diferenciados: 1) un *ictus* inicial en el bajo, que detona un despliegue del acorde de *mi* mayor, primero en forma de tresillo ascendente y luego como un grupo semicircular dibujado sobre la novena; 2) una figura de semicorcheas en el bajo, al que se superpone en síncope un tricordo armónico. El conjunto marca un esquema rítmico de seguidilla.

El curso armónico se percibe como un movimiento de nota vecina de la tónica de *mi* andaluz. Este patrón introductorio tendrá una función conectiva entre las diversas partes de la composición.

Unidad 2 (cc. 3-4)

Repite el esquema enunciativo de la unidad anterior: el primer elemento es idéntico, pero el segundo permanece en la armonía de *mi*.

Unidad 3 (cc. 4₃-7₂)

La melodía vocal traza un dibujo que empieza y acaba en la misma nota (*mi*). Se distinguen dos fracciones. La primera enseña una curva melódica convexa de grados conjuntos, parte de una cuarta y acaba con una tercera en la desinencia; la segunda fracción es un tetracordo descendente que se comporta como una cláusula andaluza, y se distingue por el súbito cambio dinámico, en correspondencia con los signos de admiración del texto.

El plan armónico del primer inciso recorre los grados IV-III-II, mostrados como triadas puras, y de nuevo el III con la novena en el bajo; los acordes sincopados en la mano derecha, en movimiento contrario a las quintas consecutivas del bajo, desembocan en una repetición de la figuración inaugural. El segundo inciso armoniza la cadencia andaluza con el sintagma VII-I.

Unidad 4 (cc. 7-8₂)

El piano ofrece una variante de la unidad 2: el primer elemento prescinde del *sol#*; el segundo incorpora una armonía de II₇, antes de la repetición del grupo anterior. La melodía vocal reitera el encabezamiento del primer inciso de la unidad 3 con final de quinta descendente. Es un momento de estasis, que completa la frase de la unidad precedente.

Unidad 5 (cc. 8₃-11₂)

El piano anticipa la armonía de III₉ en segunda inversión, amagando el típico paso a la tonalidad del relativo mayor, pero la música gira inesperadamente al modo menor para modular a *sol* andaluz.

La melodía del canto se inicia con una variante del encabezamiento de la unidad 3, transpuesto a la tercera superior, y presenta luego una nueva elaboración melódica con cambio momentáneo de la configuración rítmico-métrica (2/4) y del diseño agógico (*poco affrett.-poco rit.*). La cadencia se apoya, como en la unidad 3, en el sintagma VII (con sexta)-I.

Unidad 6 (cc. 11-12₂)

Reitera el modelo de la unidad 1 y el primer elemento de la unidad 4, transpuestos al tono de *sol* andaluz.

Unidad 7 (cc. 12₃-14₁)

El enunciado melódico, cuyo trazado está emparentado con la unidad 3, se desarrolla bajo un nuevo signo métrico (4/4). Realiza una especie de circunlocución que parece prolongar el carácter del sentido frástico de la unidad 5. El recorrido armónico (II-III-I-VII) es similar al de la unidad 5, un pedal de *sol* actúa como eje de la sucesión de los acordes sincopados.

Unidad 8 (cc. 14-16₂)

Recupera el metro ternario. Consta de dos elementos: 1) un segmento melódico que repite dos veces un mismo dibujo, derivado de la inversión de la última fracción melódica de la unidad anterior, mientras, el piano expone una variante del conjunto figurativo de la unidad 2, transpuesto a *sol*, en la que el acorde de VII agrega ahora la sexta y la séptima; 2) una cuarta ascendente al que sigue un tetracordo que recuerda el del final de la unidad 3.

Un *stretto* (2/4) enlaza ambos elementos, y el apremio rítmico potencia el efecto del primer silencio del piano en un pulso de compás.

Unidad 9 (cc. 16-19₂)

El piano solo ofrece una variante del patrón de acompañamiento de la unidad precedente y establece la vía moduladora para el regreso a la tonalidad principal. Repite, entonces, el modelo de la unidad 1 y el segundo compás de la unidad 2.

Unidad 10 (cc. 19₃-22₁)

La anacrusa del decurso vocal se traslapa con la unidad anterior, y reitera la unidad 3, con leves modificaciones melódicas y de textura.

Unidad 11 (cc. 22-24₂)

Es equivalente a la unidad 4. Destaca el cambio de *sol*# a *sol* en el diseño melódico, así como el incremento del ritmo armónico. La aparición del VI (*do* mayor) con la sexta y la séptima mayor, precedida de un movimiento de quintas paralelas, constituye un evento que coadyuva a subrayar la ralentización del movimiento, en correspondencia con el texto (*Vivamos despacio*); reducimos el flujo armónico:

*Unidad 12* (cc. 24₃-27)

El instante estático de la unidad anterior es interrumpido bruscamente (*sfz*) por una variante del primer inciso melódico de la unidad 3, transpuesto a la quinta superior, que parte de una anacrusa de octava ascendente sostenida por una “dominantización” de la tónica *mi*. El canto se instala, de esta manera, en una tesitura aguda que vehicula el clímax. El curso armónico, a través de la exposición de las triadas largamente arpegiadas de *do* mayor y *re* mayor, resuelve inesperadamente en el tono de *la*. El piano sustenta la nota final del canto con la duplicación de un avatar del patrón inicial, en el que la armonía mayor de *la* se pertrecha de superposiciones tonales.

Falla persiste en el tratamiento armónico ambivalente de la escala andaluza: el *mi* es aquí tónica modal, y la tónica fundamental el *la*.

Unidad 13 (cc. 28-29)

El piano solo exhibe una figura rítmica, exclusiva en la obra. La armonía de *la*, revestida de nuevas superposiciones, está desprovista de toda especificación de repliegue, no cierra ninguna frontera, todo podría continuar (*¡y vengan tristezas después!*). Cierra la obra un giro, picado y *pp*, de quinta y fundamental en el grave de teclado.

2.2.2. Enfoque paradigmático y formal

El recuento paradigmático pone de manifiesto la estrecha relación motivica de los elementos constitutivos:

<i>1</i>
<i>2 3</i>
<i>4</i>
<i>5</i>
<i>6 7 8</i>
<i>9 10</i>
<i>11</i>
<i>12</i>
<i>13</i>

El encadenamiento motivico de la segunda columna parece responder a una fuerza compositiva de tipo orgánico. Siguiendo con el símil biológico, se diría que el comportamiento de los átomos gobernantes de una célula germen (unidad 3) producen y definen la médula formal de la obra. El diagrama muestra también la propiedad del discurso de concentrar una corriente de orden sobre sí mismo.

La apretada homogeneidad motivica diluye el modelo tripartito convencional que habíamos avanzado, en beneficio de un esquema estrófico variado. Las tres estrofas están relacionadas entre sí mediante una de las facetas contrapuntísticas del método de las superposiciones.

Las frases se desarrollan a partir de las notas de la tríada de *la* menor; el esquema reductivo siguiente, que yuxtapone los inicios melódicos de las unidades 3, 5 y 12, permite observar la polifonía presentida:



Si agregamos a ese conjunto el enunciado de la unidad 7, que arranca a partir de la séptima de la tríada de la menor, se hace perceptible la virtual politonía:



La naturaleza de los poliacordes del final de la canción:



se explica como una yuxtaposición de la triada de *la* mayor con las quintas descendentes, justa y aumentada, surgidas de la fundamental y la tercera:



El final disonante puede asociarse a una imagen creacionista.

Este modelo estrófico-variado propicia un universo donde los elementos devienen familiares, pues la atmósfera de recurrencia se relaciona con un orden humano que asimilamos al mundo de lo “cercano” (un elemento es reconocido como idéntico o análogo a otro que se encuentra en el *stock* de los enunciados a disposición del auditor). La poesía de la experiencia que define el texto exigía a Falla un lenguaje que la tradición ha dotado de sentido. *El pan de Ronda, que sabe a verdad* tiende, por ello, a sustanciarse como una composición “en estilo popular”.

Los recuerdos de Catalina Bárcena, la primera actriz del estreno de la comedia *La Pasión* de los Martínez Sierra,¹⁰⁷² testimonian la dinámica compositiva “en estilo popular” en la que está inserto Falla, y nos proporcionan datos acerca de su sentido de lo performativo:

¹⁰⁷² El estreno tuvo lugar en el Teatro Lara de Madrid, el 30 de octubre de 1914. El manuscrito de la referida *soleá* no ha sido localizado.

Estábamos ensayando *La Pasión*, una obra de Gregorio en la que yo tenía que cantar una copla flamenca, y no del todo, porque debía interrumpir la copla con un sollozo; en realidad, la copla era un pretexto, que no exigía ni siquiera saber cantar flamenco. Sin embargo, Falla compuso una *soleá* para que yo la cantara en ese momento, me la ensayaba todos los días, tocando él mismo la guitarra. Yo estaba avergonzada, porque cantaba muy mal, más avergonzada porque iba a estropear aquella *soleá*, que estaba muy bien. No quería cantarla. Pero Falla insistió tanto, que no tuve más remedio que complacerle. –mire usted, maestro, que yo no puedo con eso –le decía-. Y él, para convencerme, me contestaba: –No tiene usted que preocuparse. Así como así: en el momento en que usted ya no pueda más, interrumpe la copla echándose a llorar...¹⁰⁷³

2.3. Intertextualidad

La ubicación geográfica del asunto del poema justificaba, en cierto modo, un enfoque andalucista de la canción. Pero, en realidad, esta aparece impregnada de una “esencia” folklórica de adscripción geográfica más amplia. Observamos, por ejemplo, que la configuración rítmica de la obra no está lejos de la que Falla había utilizado en *Séguidille*:



Las disonancias y los elementos asociados a la guitarra flamenca ganan ahora en presencia idiomática:



Apreciamos la vecindad figural y armónica entre el diseño de la tercera parte métrica de este ejemplo y el compás 26 del siguiente fragmento de Domenico Scarlatti (Sonata nº 14 [Longo]), cuyos cc. 24-26 fueron marcados por Falla (anotó: “guitarra”):¹⁰⁷⁴

¹⁰⁷³ PEDRO, Valentín de. “Catalina Bárcena y Martínez Sierra recuerdan al Maestro Falla”, en *¡Aquí está!*, XI, nº 1098, Buenos Aires, 1946, p. 3.

¹⁰⁷⁴ Las sonatas de Domenico Scarlatti fueron objeto de un profundo estudio y análisis durante toda la vida creativa de Falla. En su Biblioteca se conservan numerosos volúmenes de sonatas de Domenico Scarlatti. Cf. TORRES, Elena. “La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla”, separata de *Manuel de Falla e Italia* [ed. Yvan Nommick]. Granada: AMF, 2000.

La materia melódica del canto recuerda el tema del tercer movimiento del *Concierto para tres claves* (BWV 1063) de Bach. Si comparamos las líneas melódicas, puede observarse que los contornos diastemáticos coinciden en el arranque y el final:

Bach *Allegro*

Falla *Allegretto mosso*

Aun-que to - doen el mun - do fue - se men - ti - ra ¡nos que - daes-te pan!

Nos anima a aventurar este hipotético contexto matriz el conocimiento de que Falla había intensificado, durante este tiempo, el estudio de obras de Juan Sebastián Bach.¹⁰⁷⁵ El modelado del perfil melódico sería entonces el resultado de recursos habituales en Falla, como la alteración de la duración de las notas o la ternarización métrica. La ambientación expresiva “en estilo popular” andaluz sería una muestra más de su extraordinaria capacidad de refuncionalizar estilísticamente trazos lingüísticos heterogéneos.

Pero los marcados rasgos populares de la canción nos inclinan a considerar como primera candidata intertextual a *El paño moruno*:

¹⁰⁷⁵ En el concierto de presentación de la Sociedad Nacional de Música, celebrado en el Hotel Ritz de Madrid el 8 de febrero de 1915, Falla interpretó el “Concierto para tres claves en do mayor” de J.S. Bach, junto a Joaquín Turina y Miguel Salvador, y una orquesta de cuerdas dirigida por Bartolomé Pérez Casas.

El paño moruno



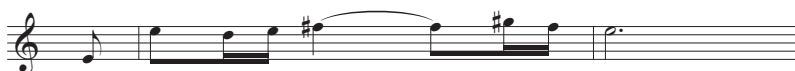
El pan de Ronda



La melodía parece surgida de la amalgama, en un diseño comprimido, de dos fracciones del *pañó*; la unidad 5 muestra una importante transformación rítmica de la primera porción, y la desinencia se prolonga en una bordadura:



La unidad 12 sustituye la nota de la anacrusa (cuarta por octava), y termina la melodía con la penúltima nota del motivo:



Anotemos que Falla continúa utilizando *El paño moruno* como material inspirador de su labor creativa. Así, por ejemplo, en *El corregidor y la molinera*, modela la falseta adscrita a dicho canto popular, y vemos cómo, en el nº 4 de ensayo, se desprende de la última tercera de la fracción descendente del motivo:

El paño moruno



El corregidor y la molinera



Ese nuevo rasgo incorpora, en el nº 5, un floreo a la desinencia, y amplía el enunciado a base de una transposición a la cuarta inferior de la segunda fracción. El motivo así expandido se reviste además de un carácter cantable (a cargo del oboe):



Falla avanza en los procesos de descontextualización y posterior recontextualización de materias folklóricas, en un sentido hasta cierto punto emparentado con el de “ostranenie” (extrañamiento) que defendían los formalistas rusos.

Un ejemplo ilustrativo de ese planteamiento re-constructivo radical lo constituye *Canción del fuego fatuo* de *El amor brujo*. Su materia melódica procede de un canto tradicional que ha sido recogido por diversos autores y bajo denominaciones diversas: aparece con el título *Polo de la Soledad* en una versión (a. 1820) atribuida a Francisco de Borja Tapia; el álbum *Regalo lírico* (1830) presenta la melodía integrada en un formato de *Bolero y Caña a dúo*; así la ofrece también Mariano Soriano Fuertes en el cuarto tomo (1859) de su *Historia de la música española desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*; Isidoro Hernández la transcribe en *El cancionero popular*; hallamos igualmente el tema en la colección *Chansons espagnoles chantées par Mr. Le Marquis d'Alta-Villa*, con la denominación de “antigua malagueña”; y Édouard Lalo lo utiliza en *Symphonie espagnole* (1874; IV).

Si comparamos las versiones de Tapia y de Falla, se observa cómo este invierte el orden de los segmentos melódicos de la melodía tradicional y altera la relación interválica entre ellos. El segundo inciso del modelo, colocado en portada, es transpuesto a la distancia de segunda superior, y expandido y modificado en su desinencia:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled "[Tapia]" and shows a melody in G major (one sharp) on a treble clef. The bottom staff is labeled "Falla" and shows a more complex, rhythmic and melodic variation of the same theme, also in G major, on a treble clef. The Falla version includes triplets and more intricate rhythmic patterns.

No está de más recordar que las técnicas con las que opera Falla son similares a las que utiliza Stravinsky en su tratamiento de la materia popular. El compositor ruso era valorado precisamente por su transformación desde un nacionalismo tradicional a un nacionalismo sustancial, que destilaba las esencias que forman el carácter del pueblo.¹⁰⁷⁶ Era el camino en el que Salazar¹⁰⁷⁷ veía el futuro de la música española.

Como es sabido, Stravinsky se imponía en el panorama hispano, frente a la música de Debussy, que estaba en retroceso en cuanto a la estimación de su valor “actual”. En esta época, la vinculación entre Rusia y España jugó un papel notable en el pensamiento de Falla.¹⁰⁷⁸ Este, a raíz de la estancia de los Ballets Rusos en España,¹⁰⁷⁹ reanudó el trato con Diaghilev, a quien había conocido en París, y le introdujo, así como a Stravinsky en los circuitos musicales españoles. La siguiente fotografía (1918) testimonia este “momento ruso” en el ámbito relacional falliano:

¹⁰⁷⁶ CRISPIN. *Op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁷⁷ SALAZAR, Adolfo. “Apuntes para una geografía musical de Europa: Rusia”. *La Pluma*, octubre 1920.

¹⁰⁷⁸ Cf. CHRISTOFORIDIS. *Op. cit.*, p.12. En 1922, Falla compuso *Canto de los remeros del Volga*, una obra para piano basada en la canción popular rusa del mismo nombre. Lo hizo a instancias del diplomático Ricardo Baeza, con el objeto de recaudar fondos para los más de dos millones de refugiados de Rusia que habían sido desplazados y encarcelados durante la Gran Guerra. Donó a este esfuerzo todos los derechos procedentes de la publicación de la obra.

¹⁰⁷⁹ Cf. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España* [ed. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano]. Granada: Fundación AMF-Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2ª ed. revisada y aumentada, 2012.



Vemos, de dcha. a izqda., a Robert Delaunay, Borís Kochnó (poeta y libretista), Stravinsky, Sonia Delaunay, Diaghilev, Falla y Randolpho Barocchi (manager de Diaghilev).

En su presentación de Stravinsky al público madrileño, en 1916, Falla aludía a un común sustrato oriental de las músicas rusas y andaluza.¹⁰⁸⁰ La portada que Natalia Gontcharova diseñó para la edición de 1921 de la partitura para canto y piano de *El amor brujo* sugería una síntesis entre el tema español con el arte anguloso y geométrico de los iconos bizantinos.¹⁰⁸¹



Según indica Juan Alfonso García,¹⁰⁸² la lectura de ese artículo permite suponer que ha habido un

¹⁰⁸⁰ FALLA, Manuel de. “El gran músico de nuestro tiempo: Igor Stravinsky”. *La Tribuna*. Madrid: junio de 1916; Escritos... *Op. cit.*, pp. 28-29.

¹⁰⁸¹ CRISPÍN. *Op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁸² GARCÍA, Juan Alfonso. *Op. cit.*, p. 71.

detenido cambio de impresiones entre ambos compositores. En dicho escrito, Falla hacía observaciones sobre obras en las que por entonces trabajaba Stravinsky, como “Bodas”, cuya partitura (aun no orquestada) quedó terminada en la primavera de 1915 para los dos primeros cuadros y, en su totalidad, en abril de 1917 (la orquestación definitiva no llegaría hasta 1923). “Bodas” marca la adopción de un credo estético que beneficia una escritura mucho más desnuda, más codificada, purificada de todo efecto, incluso de toda seducción. Esa depuración no concierne tan solo a los medios puestos en acción, sino al pensamiento musical mismo, que abdica de toda intención figurativa.¹⁰⁸³ Ello implicaba, de cara a la “carrera” artística del músico ruso, asumir el riesgo de verse abandonado por el público de los Ballets Rusos, ávido de sensaciones fuertes. Este recorrido de Stravinsky es paralelo al renunciamiento que comportará en Falla el paso de la suntuosidad de *El sombrero de tres picos* a la austeridad de las obras siguientes.

No podemos demorarnos en la relación Falla-Stravinsky,¹⁰⁸⁴ pero querríamos sugerir una vertiente de investigación, a partir de las concomitancias que se dan entre “Bodas” y *El amor brujo*. Estas se hacen patentes en el empleo de melodías de inspiración popular re-inventadas, el carácter modal-politonal del material armónico, el empuje rítmico y el nuevo concepto de timbre, que ya no es solo evocación. Pueden detectarse incluso refracciones intertextuales entre ambas obras. Por ejemplo, si cotejamos el inicio de *El amor brujo*:

Allegro furioso ma in tempo moderato [♩ = 132]*

con el de “Bodas”:

¹⁰⁸³ BOUCOURECHLIEV, André. *Igor Stravinsky* [trad. Daniel Zimbaldo]. Madrid: Turner, 1987 [1982], pp. 116-117.

¹⁰⁸⁴ Véase a este propósito: VINAY, Gianfranco. “Falla et Stravinsky: confrontation en deux volets”, en *Manuel de Falla. Latinité et Universalité. Op. cit.*, pp. 405-417.

M. M. ♩ = 80

Soprano Solo

Ко - са - ль мо - я ко... Ко - са мо - я ко - сын - ка ру - са - я!
Tres - se, tres - se, ma... ma... tresse à moi, tresse à moi

Piano I

sempre ff

Piano II

sempre ff

Piatti

baguette en bois

Xylophone

apreciamos puntos comunes en los intervallos que definen el primer tema, en el carácter obsesivo del ritmo, en la prevalencia del unísono o en la ambientación expresiva. Si atendemos a las fechas de composición de “Bodas” y al del estreno de *El amor brujo* (abril 1915), deberíamos enfocar esas concurrencias desde una perspectiva de confluencia o intercambio de ideas o de ósmosis intertextual, matizando en todo caso la relación de dependencia musical de Falla respecto a Stravinsky establecida por la mayoría de las referencias musicológicas.

2.4 Significación

No resulta baladí preguntarse por qué eligió Falla este poema, de entre los que integraban *Pascua florida*. Pudo atraerle el tema de la “verdad”, latente en el texto, o Falla vio quizá en el pan una evocación de la Eucaristía, sacramento que constituía un elemento fundamental de su religiosidad. Existe sin duda una profunda relación entre el pan y la religión. En palabras de Predrag Matvejevic:¹⁰⁸⁵

En la misa cristiana, en el altar, en los ritos religiosos y en las disputas teológicas, el pan se torna, siglo tras siglo, cada vez más presente y visible: la comunión, la hostia y la custodia, el tabernáculo o sagrario, el cáliz y la transubstanciación, la transformación eucarística del pan y del vino en el cuerpo y la sangre de Cristo, la consubstanciación, el pan como palabra de Dios, el *logos* de la fe, el mensaje del catecismo.

Hay otros elementos del poema que inciden también en la simbología eucarística. Así, el cielo azul sugiere la luz del mediodía, y el mediodía en cuanto “instante sagrado” comunica a su vez una plenitud asimilable a la comunión eucarística: el mediodía es un pan de oro o pan celeste que transfiere eternidad a quien lo consume.¹⁰⁸⁶ La poética del pan pone de relieve la íntima complicación de lo biológico y lo espiritual. “Partir el pan” es una forma simbólica para celebrar la fraternidad y la unión, a pesar de las diferencias y la presencia de factores negativos, en el seno de

¹⁰⁸⁵ MATVEJEVIC, Predrag. *Nuestro pan de cada día* [trad. Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pistelek]. Barcelona: Acantilado, 2023, p.89.

¹⁰⁸⁶ CHEVALIER y GHEERBRANT. *Op. cit.*, p. 703.

las comunidades humanas. Matvejevic cita el caso conmovedor del bardo armenio Daniel Varujan, asesinado en el genocidio de 1915;¹⁰⁸⁷ en el bolsillo de su abrigo se encontró un manuscrito titulado “El canto del pan”, en el que había escrito: “Pasan los vientos—bajo las espigas, allí donde la luna inyectó la leche de su ánfora, tiemblan los granos. Desde la era hasta la aldea, desde la aldea hasta el molino—pasa el mar [...] Y cuando las desposadas amasen el buen pan, que sea un canto al amor.”¹⁰⁸⁸

Es difícil constatar dónde empiezan y dónde acaban los caminos del pan como producto de la cultura.¹⁰⁸⁹ Todos nuestros sentidos se relacionan con el pan. Su olor es el que más destaca: el pan de Ronda “huele a la jara de monte”, un arbusto muy oloroso, de hojas persistentes y flores blancas; también es importante el sabor del pan: el de Ronda sabe “a verdad” y “a salud”.

El hecho de alimentarse posee para los humanos, en opinión de Johann Zauner,¹⁰⁹⁰ una dimensión horizontal y una dimensión vertical, es decir, un plano “real” y un plano “utópico”. El nutrimento no se realiza solo con la colaboración del vientre, sino con la intervención de la cabeza, la sensibilidad, el deseo, los prejuicios y la memoria colectiva. Es evidente que la comida es un punto neurálgico de la existencia humana en el que coinciden las estructuras individuales y las sociales, y que se refuerzan mutuamente.¹⁰⁹¹ Por ello la actividad de comer ha devenido modelo de un gran número de relaciones y de comportamientos humanos.

Actualmente, con las excepciones de rigor, el comer se ve inmerso en un proceso cada vez más intenso de funcionalización, en el que la incidencia negativa de la sociedad tecnológica es innegable. Destacan los procesos de globalización de la cocina, cuya baza es el alimento industrializado (alimentos enlatados, congelados, precocinados, *fast food*, etc.). Por otro lado, la dietética se ha convertido en una liturgia de raíz ascética, que pone a prueba el autodomínio de las personas, y mide su “eficacia sacramental” en calorías, compatibilidades e incompatibilidades entre alimentos, y la fascinación por todo aquello que es (que se dice que es) “natural”.

Frente a la intensa desestructuración simbólica que en nuestros días experimenta el comer, *El pan de Ronda, que sabe a verdad* nos sugiere el placer de degustar un alimento verdadero, como un fenómeno asociado al sentido fascinante de estar vivo.

RESUMEN

El poema de María Martínez Sierra exhorta al aprovechamiento de los buenos momentos y de los placeres sencillos y auténticos de la vida, simbolizados en la degustación de un pan popular. La canción, modelada en una forma ABA', desarrolla un estilo popularista, a base de un lenguaje híbrido, que mezcla signos andalucistas y elementos del toque guitarrístico flamenco con procedimientos compositivos alejados de la práctica común. Es un ejemplo de la tensión entre tradición y modernidad que marcó la creación musical y los mimbres estéticos del periodo coincidente con la Gran Guerra.

¹⁰⁸⁷ El enfrentamiento de Turquía contra Rusia, durante la Gran Guerra, trajo como una de sus consecuencias colaterales más dramáticas el genocidio armenio, que se produjo entre abril de 1915 y diciembre de 1917 y supuso la desaparición de aproximadamente un millón de armenios.

¹⁰⁸⁸ En MATVEJEVIC. *Op. cit.*, pp. 188-189.

¹⁰⁸⁹ *Ibidem*, p. 33.

¹⁰⁹⁰ ZAUNER, Johann. “Einverleibung und Individuation”, en *Das heilige Essen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zum Verständnis des Abendmahls* [eds. M. Josuttis y G. M. Martin]. Stuttgart-Berlin: Kreuz, 1980, p. 84.

¹⁰⁹¹ DUCH y MÉLICH. *Op. cit.*, p. 260.

Recepción de *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* y *El pan de Ronda, que sabe a verdad*

Cabe preguntarse por las razones del largo olvido de estas partituras, que permanecieron sin publicarse hasta 1980. Pudo tener algo que ver con ello la ruptura de relaciones entre el compositor y los Martínez Sierra en 1921.¹⁰⁹²

El asunto de *Oración* fue, sin duda, perdiendo “actualidad” a medida que se enfriaba el ardor de la inicial reacción ante la guerra y se diluía el debate ideológico entre aliadófilos y germanófilos. En cualquier caso, no sabemos si el receptor primario (recordemos las circunstancias del estreno: la presentación de la Sociedad Nacional de Música, en el Hotel Ritz de Madrid) sintió *Oración* como una protesta o un alegato de denuncia de los horrores de la guerra, o más bien como una expresión de sentimientos maternalistas, impregnada de sensibilidad religiosa.

En lo que respecta a *El pan de Ronda, que sabe a verdad*, podemos imaginar que, de haberse estrenado en fecha cercana a su creación, la respuesta de la crítica habría reflejado, al igual que en el caso de *Siete canciones populares españolas* (nos remitimos a lo señalado a propósito de su recepción), el conflicto de orden estético que se producía cada vez que Falla ofrecía en Madrid una nueva composición. Por una parte, estaba la crítica progresista, la más destacada, que erigía la música falliana en dechado de música universalista y, a la vez, firmemente nacional. Por otra, existía la recepción hostil por parte de un sector que incidía constantemente en dos aspectos: la obsesión del compositor por la moderna escuela musical francesa y su falta de inspiración; ningún cronista se atrevió a poner tacha alguna a la técnica musical, pero, en cambio, muchos declararon que su música no llegaba al corazón español. Esta insistencia cobró especial relevancia, debido a su reiteración, según explica Elena Torres.¹⁰⁹³ Además, nunca faltó un círculo crítico anti-flamenquista que repudiaba los estereotipos de lo español.

El uso que Falla daba a recursos provenientes de la música tonal no podía ser sentido sino como una traición por unos y como la vuelta al buen camino, por otros. Al cabo, como anota Torres, en la actualidad, cuando la norma de lo aceptable es completamente diferente, es muy difícil para nosotros apreciar el efecto que las obras de Falla tuvieron en el momento de su estreno.

Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos y *El pan de Ronda, que sabe a verdad* comparten la consideración de “obras menores” en el conjunto de la producción falliana. Para Antonio Gallego, *Oración* se queda en lo meramente sentimental y apenas profundiza en el clima bélico;¹⁰⁹⁴ Juan Alfonso García lamenta el “escasísimo valor literario” del texto: “No se comprende cómo Falla, dejándose llevar por un desconcertante exceso de transigencia, escoge un poema tan mediocre. De todas formas. Falla consigue, con la belleza de su música, que el texto no malogre la canción. ¡Ya no es poco!”¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹² El lector interesado en conocer algunas de las razones que motivaron las primeras desavenencias y la rotura final de las relaciones entre ellos, cf. GALLEGO. *Op. cit.*, pp. 103-105.

¹⁰⁹³ TORRES, Elena. “La imagen de Manuel de Falla en la estética de Adolfo Salazar”, en *Música y Cultura en la Edad de Plata (1915-1939)* [eds. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres]. Madrid: ICCMU, 2009, p. 273.

¹⁰⁹⁴ FALLA, Manuel de. “Prólogo”, en *Manuel de Falla. ‘Canciones de María Lejárraga’*. Madrid: Manuel de Falla&Unión Musical, 1993, p. 3.

¹⁰⁹⁵ GARCÍA. *Op. cit.*, p. 50.

CAPÍTULO 4º GRANADA 1920-1939

Introducción contextual

Falla fijó su residencia en Granada a partir del verano de 1920. ¿Por qué Granada? Conocemos la atracción que, desde su niñez, sentía por la ciudad de la Alhambra. Pero, además, el compositor precisaba de un refugio donde poder trabajar con tranquilidad,¹⁰⁹⁶ buscaba la soledad y el silencio que requería para crear. Carlos Bosch había dado cuenta de ello en sus *Impresiones Estéticas*:

Manuel de Falla, que en la vida de relación rara vez expansiona sus sentimientos, necesita de la soledad, y él lo confiesa, más que otros muchos artistas. El Arte es para su espíritu no solamente una necesidad, sino también un mundo aparte, mundo en el que vive la íntima verdad de su vida, la que nos comunica en sus creaciones. Su corrección social, tal vez exagerada para un artista en el que los sentimientos se desbordan, hace que se aísle bastante y para poder conocerle en toda su atrayente espiritualidad precisa sorprenderle en su soledad y confidenciar en el terreno de su arte.¹⁰⁹⁷

Falla pretendía, al mismo tiempo, resguardarse de las convulsiones sociales y políticas que tuvieron lugar durante el llamado “Sexenio crítico” y que supusieron la quiebra definitiva de la monarquía liberal parlamentaria (catorce gobiernos entre los años de 1917 a 1923). En septiembre de 1923, Primo de Rivera juró como presidente y ministro universal, asistido por un Directorio militar; una real orden confirmó el estado de guerra y la suspensión de las garantías constitucionales.

La fascinación falliana por Granada pudo haberse intensificado desde una mirada interior mediatizada por los parámetros simbolistas de la “ciudad muerta”, ensimismada, silenciosa y abandonada, al margen del tiempo y del caos que imponía la modernidad.¹⁰⁹⁸ Aunque, a decir de Manuel Orozco,¹⁰⁹⁹ la Granada de los años veinte era “como una vieja ciudad cargada de Historia, y una gran aldea en crecimiento. Sin embargo, culturalmente, la ciudad era un hervidero abierto y renovador, que poblaba los cafés y los círculos literarios de las mejores cabezas y artistas. Era la Edad de Oro de Granada.”¹¹⁰⁰ El “retiro” granadino, que pronto se nimbó de una aureola ascética, no fue óbice para que Falla se involucrara en la vida musical y artística de la ciudad, ni para que transitara por nuevos senderos estéticos. Tampoco impidió que su obra compositiva se convirtiera en el auténtico referente de la música española, tanto dentro como fuera del país, ni excluyó por parte del compositor un control de su obra, a nivel nacional e internacional.

El periodo que va desde los años finales de la Gran Guerra hasta el inicio de la guerra civil española se nos aparece como un complejo y contradictorio escenario artístico y espiritual. Si en 1916 el

¹⁰⁹⁶ En este sentido, el “carmen del Ave María” en el que se instaló Falla se asemeja a las cabañas construidas por Mahler (en Steinbach y Dobiacco) o Grieg (en Trolldhaugen), a la “tartana” de Granados (en Vilassar de Mar) o “la ermita” de Mompou (en La Garriga).

¹⁰⁹⁷ BOSCH, Carlos. *Impresiones Estéticas. Juicios sobre algunos de nuestros compositores contemporáneos*. Madrid: Imprenta de Juan Pueyo, 1918, pp. 52-53.

¹⁰⁹⁸ HINTERHÄUSER, Hans. “Ciudades muertas”, en *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980, pp. 41-46; y LOZANO MARCO, Miguel Ángel. “Un topos simbolista. la ciudad muerta”. *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, 1. [Valladolid], 1995, pp. 159-175.

¹⁰⁹⁹ OROZCO, Manuel. *Granada y Manuel de Falla*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada & Ayuntamiento de Granada, 1996, p. 46.

¹¹⁰⁰ Falla concurrió a la tertulia llamada “La Araña” o “El Rinconcillo” (entre 1915-1928), creada en el desaparecido Café Alameda, que estaba formada por varios jóvenes aspirantes a literatos y artistas, entre los cuales se encontraban Francisco Soriano Lapesa, los hermanos Francisco y Federico García Lorca, Manuel Ángeles Ortiz y Hermenegildo Lanz.

Modernismo era ya experiencia acabada,¹¹⁰¹ en los años veinte hubo, según John Crispin, un intento de acomodación entre nuevas técnicas, tradicionalismo y un espíritu conciliador dentro del liberalismo burgués en modo absoluto revolucionario.¹¹⁰² Para Eugenio Carmona, surgieron discursos estéticos que proclamaron la necesidad de un nuevo clasicismo y de un retorno al orden, los cuales fueron resultado de un proceso en el que confluyeron novecentismo y vanguardia, aunando la redefinición regeneracionista de lo vernáculo y la pervivencia del simbolismo.¹¹⁰³ Podría decirse, en suma, que se precipitó la necesidad de una renovación en la que se sintetizaron propuestas anteriores con innovaciones de vanguardia.

Subsiste el debate en torno a los nexos de unión existentes entre los dos rostros sucesivos —el Modernismo y la Vanguardia— que se traslapan en el transcurso del movimiento moderno. Para algunos, no se da una distinción sustancial entre las dos caras.¹¹⁰⁴ En el enfoque de gran parte de la crítica angloamericana, por ejemplo, ambos términos son considerados sinónimos.¹¹⁰⁵ Crispin explica que son nociones solapadas hasta cierto punto, y antitéticas en otros aspectos, pueden considerarse en su dimensión puramente formal —como estética o estéticas— o como contracorrientes socio-culturales en el periodo de crisis finisecular que se extiende hasta los umbrales de la segunda guerra mundial.¹¹⁰⁶

Para otros, en cambio, se producen diferencias significativas entre Modernismo y Vanguardia. Calinescu precisa que la Vanguardia es más radical, toma prácticamente todos sus elementos de la tradición moderna pero al mismo tiempo, los amplía, exagera y sitúa en los contextos más inesperados, haciendo que sean, a menudo, completamente irreconocibles.¹¹⁰⁷ Eco sostiene que no se puede hablar de una obra de vanguardia, sino de una obra producida en el ámbito de un movimiento de vanguardia, del que es un rasgo típico la decisión provocadora.¹¹⁰⁸ Renato Poggioli señala otras características, como el activismo (entusiasmo, fascinación por la aventura), el antagonismo (se actúa contra algo o contra alguien), el nihilismo (derribo de los obstáculos tradicionales) o el revolucionarismo (en sentido cultural).¹¹⁰⁹

Pese a que los estudios realizados hasta hoy colocan la Música Nueva española a la altura de la vanguardia europea, en opinión de Palacios aquella puede parangonarse tan solo con una vanguardia más “tradicional” (que no pierde de vista la tradición).¹¹¹⁰ Si para etiquetar la labor de Falla, durante este periodo, quisiéramos involucrarnos en la dinámica de esquematizaciones —y teniendo presente que la pertenencia o no a la vanguardia no implica *per se* una evaluación de la calidad de la música—, podríamos valernos del concepto de experimentalismo, entendido como la acción de actuar de forma innovadora respecto a la tradición establecida. Esta época significó sin duda un ambiente de experimentación. Antonio Espina escribía: “todo el Arte moderno digno de

¹¹⁰¹ ALLEGRA. *Op. cit.*, p. 331.

¹¹⁰² CRISPIN, John. *La Estética de las generaciones de 1925*. Valencia: Pre-Textos/Nashville Tennessee: Vanderbilt University, 2002, p. 25.

¹¹⁰³ CARMONA, Eugenio. “El arte nuevo y el ‘retorno al orden’ 1918-1926”, en *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 47-59.

¹¹⁰⁴ Cf. BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia* [trad. Jorge García]. Barcelona: Península, 1997.

¹¹⁰⁵ CALINESCU. *Op. cit.*, p. 145.

¹¹⁰⁶ CRISPIN. *Op. cit.*, p. 15.

¹¹⁰⁷ Las contradicciones internas de la vanguardia como concepto cultural tuvieron que esperar todo un siglo para convertirse en el centro de atención de un debate intelectual más extenso. Este acontecimiento coincidió, en el periodo de posguerra de la Segunda Guerra Mundial, con el éxito, inesperadamente amplio y público, del arte de vanguardia, y con la transformación paralela del término mismo en un lema publicitario ampliamente utilizado. La vanguardia se convirtió de repente en uno de los principales mitos de las décadas de 1950 y de 1960; cf. CALINESCU. *Op. cit.*, p. 127.

¹¹⁰⁸ ECO, Umberto. “Entre experimento y consumo”, en *De los espejos y otros ensayos*. *Op. cit.*, pp. 120-125.

¹¹⁰⁹ POGGIOLI, Renato. *Teoría dell’arte di avanguardia*. Bolonia: Il Mulino, 1962.

¹¹¹⁰ PALACIOS. *Op. cit.*, p. 215.

este nombre es un Arte de ensayo”.¹¹¹¹ Y, después de todo, toda obra de arte que consideramos significativa ha sido a su manera experimental.¹¹¹² El experimentalismo tiende a una incitación ejercida desde el interior de la historia de la música, mientras que la vanguardia propende a una provocación externa. Lo que caracteriza sociológicamente —si no textualmente— al autor experimental es, además, la voluntad de hacerse aceptar.

La superación de los elementos románticos se convirtió en un aspecto relevante del Arte Nuevo. Falla declaraba: “mi antipatía por la estética demasiado humana de una parte del arte romántico y del arte realista (predominio de la materia) ha presidido —desde siempre— mis intenciones musicales”,¹¹¹³ y sostenía: “nada creo más opuesto a la ideología romántica que mis producciones últimas a partir del Retablo”.¹¹¹⁴ Esto no significaba, como exponíamos en páginas anteriores, que Falla renegara completamente de la estética romántica. Paradójicamente, la cuarta década del siglo se abriría con declaraciones de vuelta al romanticismo, lo que, de entrada, implicaba recuperar la expresión de sentimientos y emociones. Así, por ejemplo, en 1929, un joven Díaz Plaja veía ya llegar a la literatura un nuevo romanticismo, del que apuntaba como síntomas la querencia por la introspección y las profundidades del yo, y una “avalancha enorme de sentimentalismo”.¹¹¹⁵ Aunque Falla no compuso canción alguna en los años treinta, parece oportuno indicar ciertas marcas distintivas del cambio de sensibilidad que se produjo en ese segmento temporal, cuyo origen se situó en una red de factores interconectados, ninguno de los cuales admite una lectura unívoca: el declive de la dictadura primorriverista,¹¹¹⁶ el auge de las masas, el desencanto ante el proceso de modernización y la vivencia de la quiebra económico-social.¹¹¹⁷

Además de las dos obras que son objeto del presente capítulo —*Psyché* (1924) y *Soneto a Córdoba* (1927)—, esta nueva etapa creativa comprendió *El retablo de maese Pedro* (1919-1923) y *Concerto para clave y cinco instrumentos* (1923-1926), así como diversas piezas instrumentales¹¹¹⁸ y músicas incidentales para representaciones escénicas.¹¹¹⁹

¹¹¹¹ “El arte nuevo”. *España*, 285, 16 de octubre de 1920.

¹¹¹² ECO. *Op. cit.*, p. 120.

¹¹¹³ Carta de Manuel de Falla a Roland-Manuel. Granada, 24 de mayo de 1928. AMF (carpeta de corresp. n° 7521); en francés: mon antipathie por l'esthétique trop humaine d'une partie de l'art romantique et de l'art réaliste (prédominance de la matière) a présidé —depuis toujours— mes intentions musicales.

¹¹¹⁴ FALLA. *Escritos...* *Op. cit.*, pp. 130-132.

¹¹¹⁵ DÍAZ PLAJA, Guillermo. “Romanticismo, nueva literatura”. *Revista de Avance*, 38, 1929, pp. 274-275.

¹¹¹⁶ Cuando Primo de Rivera dimitió, en enero de 1930, el rey encargó al general Dámaso Berenguer la constitución de un nuevo gobierno, que cayó en febrero de 1931; Alfonso XIII encomendó entonces la tarea de formar un nuevo gabinete al almirante Juan Bautista Aznar. Tras la convocatoria de elecciones municipales, a las que siguieron otras generales, con carácter constituyente, se proclamó la Segunda República en abril de 1931.

¹¹¹⁷ HERRERO SENÉS. *Op. cit.*, pp. 177-186.

¹¹¹⁸ *Pour le Tombeau de Claude Debussy* (1920), *Canto de los remeros del Volga* (1922), *Pour le Tombeau de Paul Dukas* (1935).

¹¹¹⁹ *Misterio de los Reyes Magos* (1923), *El Gran Teatro del mundo* (1927) y *La vuelta de Egipto* (1935).

1

Psyché

1.1. En torno al texto

En junio de 1917, Falla recibió un poema titulado *Le printemps de Psyché* [La primavera de Psique], que le había enviado su amigo Georges Jean-Aubry por si acaso le gustaba y quisiera ponerle música. El compositor le escribió que el texto le encantaba y que le pondría música a partir del mes de octubre, pero en realidad, retomó el asunto siete años más tarde, y terminó la obra en septiembre de 1924. La amistad de Falla con Jean-Aubry, pseudónimo de Jean-Frédéric-Emile Aubry (1882-1950), venía de sus años parisinos. Contamos con una descripción del escritor sobre el momento en el que se conocieron:

Mi encuentro con Manuel de Falla tuvo lugar poco tiempo antes de la muerte de Albéniz, una tarde después de un concierto-conferencia dedicado a glorificar a los clavecinistas franceses que había sido organizado por el gran pianista español Joaquín Nin, y por mí mismo. Falla me pareció entonces un hombrecillo nervioso, de penetrante mirada, frente espaciosa, de ese tipo andaluz que irremediamente denuncia la proximidad de influencias árabes y africanas; en una palabra, como un hombre a la vez resuelto y pensativo; apasionado, pero poco comunicativo.¹¹²⁰

Jean-Aubry hizo mucho por la difusión de la música falliana en Inglaterra, donde vivió desde 1915 a 1930, llegando a ser editor de la publicación musical *The Chesterian*. Falla, por su parte, había escrito el prólogo¹¹²¹ a la versión española de su libro *La Musique française d'aujourd'hui*, y le había encargado la traducción francesa de *El Retablo*. Jean-Aubry era autor de diversos volúmenes sobre temas musicales,¹¹²² y de varias obras de creación literaria (el poemario *Paroles à l'absente*, el cuento lírico *Le marchand de sable qui passe*). Sus textos poéticos habían sido puestos en música por diversos compositores.¹¹²³

La relación epistolar entre el compositor y el poeta permite conocer algunos detalles sobre el proceso de composición de *Psyché*. En un primer momento, Falla comentaba:

...es mi intención hacer una obra para voces y pequeña orquesta. [...]. Me gustaría realizar esta composición vocal en el espíritu de las obras que se cantaban en la Corte de Madrid en el siglo XVII, en un momento en que los temas mitológicos estaban particularmente de moda. Esto me llevará muy lejos de la atmósfera en la que he estado inmerso durante todo el tiempo en que he estado componiendo *El retablo*.¹¹²⁴

Cuando el músico le informó del proyecto, Jean-Aubry sugirió el título de *Psyché*:

¹¹²⁰ JEAN-AUBRY, Georges. "Manuel de Falla". *Revista Musical Hispanoamericana*, abril 1917, p. 1.

¹¹²¹ *Revista Musical Hispano-Americana*. Madrid, julio de 1916; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, pp. 43-50.

¹¹²² En la Biblioteca de Falla se conservan: *La musique française d'aujourd'hui*. París: Perrin, 1916; y *La musique et les nations*. París: La Sirène, 1922.

¹¹²³ Entre ellos, destacamos a Eugène Goossens [*Afternoon (Westminster)*, *Tea Time*], André Caplet [*Trois Poèmes de Paroles à l'absente*, 1908: *Ce sable fin et fuyant*, *Angoisse*, *Préludes*], Albert Roussel [*Flammes* op 10, 1908, *Deux Mélodies* op. 19, 1918: *Light* y *A Farewell*]; y la música de escena para *Le marchand de sable qui passe*, 1908], y Gian Francesco Malipiero [*Keepsake*, 1918].

¹¹²⁴ JEAN-AUBRY, Georges. "The Falla talks of his new work based on a Don Quixote theme". *The Christian Science Monitor*, 1 de septiembre de 1923, p. 17 [apud TORRES Elena. Manuel de Falla. Málaga: Arguval, 2009, p. 146].

La noticia respecto a ‘Psyché’ me produce verdaderamente un gran placer y tengo más prisa que nunca por ver cómo mis versos son mejorados. Para el título: va mejor poner ‘Psyché’ simplemente: había puesto ‘La primavera de Psyché’ porque primeramente tenía la intención de hacer tres poemas como éste pero he hecho solamente dos. Para el título esto va bien: no sé la razón que le ha hecho escoger la fecha de 1639: pero me es querida, es la del nacimiento de Racine.¹¹²⁵

Falla había modificado las coordenadas espacio-temporales en las que enmarcaba la obra, para situarla en el Peinador de la Alhambra, a principios del siglo XVIII:

He aquí, mi querido Jean, las líneas que usted me pregunta sobre nuestro Psyché: Felipe V y su mujer Isabel de Parma habitaron en el palacio de la Alhambra en 1639. Y, componiendo Psyché he imaginado un pequeño concierto de Corte que tendría lugar en el Tocador de la Reina, que es una alta torre (sobre un panorama espléndido) cuyo interior está decorado en el estilo de la época, que es también el de mi música (música española de corte-siglo XVII) o, mejor aún: lo que *yo he soñado* de esta música. Las Damas de la Reina tocan y cantan para ella sobre un tema mitológico, muy de moda en la época en cuestión, como sabemos.

Usted conoce ya los instrumentos: Flauta, Arpa, Violín, Viola y Cello (con sordina) (La Partitura manuscrita tiene 13 páginas).¹¹²⁶

El compositor incurría en una inexactitud cronológica al emplazar a Felipe V en Granada en 1639 y no en 1730, fecha en la que visitó realmente la ciudad.¹¹²⁷ El error se repitió en los programas de concierto y en ciertos artículos de revistas.¹¹²⁸ Falla lo subsanó antes de la publicación de la obra, tal como puede apreciarse en el texto que incluye en la partitura impresa:

Recordando que Felipe V y su mujer Isabel de Farnesio vivieron hacia 1730 en el Palacio de la Alhambra, he imaginado, al componer esta *Psyché*, un pequeño concierto de corte que tendría lugar en este Tocador de la Reina que, situado en una alta torre, descubre un panorama verdaderamente espléndido. El interior de este apartamento está decorado en el estilo que ha ilustrado esta época, mi música ha intentado parecersele y es muy natural que las damas de la Reina toquen y canten sobre un tema mitológico tan en boga en aquella época. Si no encuentra en esta obra la verdadera música de la corte española de principios del siglo XVIII, podrá apreciar, por lo menos, lo que he soñado de ella.¹¹²⁹

¹¹²⁵ Carta de Jean-Aubry a Manuel de Falla, fechada el 21 de septiembre de 1924; original manuscrito conservado en el AMF [carpeta de corresp. n.º 7131/2]. En francés: La nouvelle au sujet de ‘Psyché’ m’a fait vraiment grand plaisir et j’ai plus hâte que jamais de voir comment mes vers sont améliorés. Pour le titre: mieux vaut mettre ‘Psyché’ simplement: j’avais mis ‘Le Printemps de Psyché’ parce que j’avais l’intention, d’abord de faire 3 poèmes comme celui-là mais je n’en fait que deux. Pour le titre cela va très bien: je ne sais quelle raison vous a fait choisir la date de 1639: mais elle m’est chère, c’est celle de la naissance de Racine.

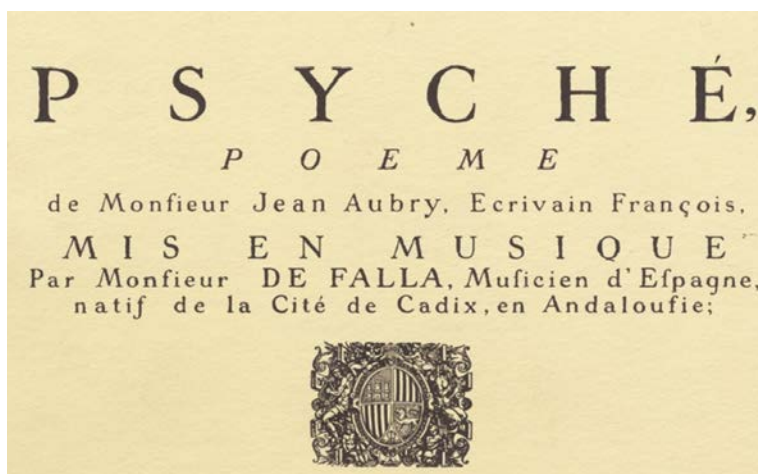
¹¹²⁶ Carta de Falla a Jean-Aubry, fechada el 29 de octubre de 1924; fotocopia del original manuscrito, en el AMF [carpeta de corresp. n.º 7133]. Texto original: Voici, mon cher Jean, les quelques lignes que vous me demandez sur notre Psyché: Philippe V et sa femme Isabelle de Parme ont habité le palais de l’Alhambra en 1639. Et, en composant Psyché j’ai imaginé un petit concert de Cour qui aurait lieu au Tocador (Boudoir) de la Reina qui est un haute tour (sur un panorama splendide) dont l’intérieur est décoré dans le style de l’époque, qui est aussi celui de ma musique (musique espagnole de cour. XVII siècle) ou, mieux encore: ce que j’ai rêvé de celle musique là... Les Dames de la Reina jouent et chantent pour elle sur un sujet mythologique, très à la mode dans l’époque en question comme nous le savons. Les instruments vous les connaissez déjà: Flûte, Arpa, Violon, Alto et Cello (avec sourdine). (La Partition manuscrite a 13 pages).

¹¹²⁷ Según explica Elena Torres [TORRES. “La presencia de Scarlatti...”. *Op. cit.*, p. 112], Falla repetía la información ea contenida en “Cartilla de la Alhambra” de Luis Seco de Lucena [Granada: Publicaciones de Vulgarización histórica, 1923, p. 50], folleto turístico que se encuentra en AMF [R 2007].

¹¹²⁸ Es el caso del artículo de JEAN-AUBRY. “Manuel de Falla’s Psyché”. *Christian Science Monitor*. Boston, 19 de septiembre de 1925.

¹¹²⁹ En francés: 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 à ce Boudoir de la Reine, que nous nommons “tocador de la Reine” et qui, placé sur un haut tour, découvre une vue parfaitement magnifique. L’intérieur de set appartement est décoré dans la manière qui a illustré cette époque, ma musique s’est efforcé 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. Si vous ne trouverez pas dans cet ouvrage la musique véritable de la cours espagnole au début du dix-huitième siècle, vous y pourrez voir le moins ce que j’en ai rêvé.

La primera edición (Chester, 1927) se presentó bajo el aspecto de una partitura del siglo XVIII, en formato oblongo, con tipografía y ortografía antiguas, y un escudo heráldico:



El propio ofrecimiento de la obra a Louise Alvar¹¹³⁰ finalizaba con una fórmula de cortesía que remitía a tiempos pasados; se asemejaba, por ejemplo, a la utilizada por Jean La Fontaine para ofrendar *Les Amours de Psyché et Cupidon*, de 1669, a la Duquesa de Bouillon.¹¹³¹

El asunto del poema de Jean-Aubry remite al mito de Psique y Cupido. Psique duerme, y el hablante lírico quiere despertarla, para que se entregue al amor:

*Psyché! La lampe est morte; éveille-toi, le jour
te considère avec des yeux noyés d'amour;
et le désir nouveau de te servir encore.*

*Le miroir, confident de ton visage en pleurs,
reflète, ce matin, lac pur parmi les fleurs,
un ciel laiteux ainsi qu'une éternelle aurore.*

*Midi s'approche et danse, ivre sur ses pieds d'or.
Tends-lui les bras, sèche tes pleurs; dans un essor
abandonne, Psyché, la langueur de ta couche.*

*L'oiseau chante au sommet de l'arbre; le soleil
sourit d'aise en voyant l'universel éveil,
Et le printemps s'étire, une rose à la bouche.*

¹¹³⁰ Louise Alvar participó en el estreno de la obra en Francia (2 de diciembre de 1925); Falla la conoció durante su estancia en Londres con motivo del estreno de *El sombrero de tres picos*; fue precisamente Jean-Aubry quien arregló el acomodo londinense del compositor (durante todo un mes), en calidad de huésped de Louise Alvar y su marido (Charles Copeley Harding).

¹¹³¹ Si cotejamos los finales de ambos, observamos que Falla escribe: “je suis, Madame, Votre très humble, très obéissant et très fidèle serviteur”; y La Fontaine: “je suis, Madame, de Votre Altesse, le très humble et très obéissant serviteur”.

[¡Psique! La lámpara está muerta; despierta, el día / te mira con ojos inundados de amor / y el nuevo deseo de servirte todavía. / El espejo, confidente de tu cara llorosa, / refleja, esta mañana, lago puro entre flores, / un cielo lechoso como una eterna aurora. / El mediodía se aproxima y baila, ebrio sobre sus pies de oro. / Tiéndele los brazos, seca tus lágrimas; en un vuelo / abandona, Psique, la languidez de tu lecho. / El pájaro canta en la copa del árbol; el sol / sonrío de placer viendo el universal despertar, / y la primavera se despereza, con una rosa en la boca.]

Para ubicar el asunto poético en la narración mítica,¹¹³² recurrimos a una de las versiones más conocidas de esta, que es la que incluye Apuleyo en “El asno de oro”.¹¹³³ Puede resumirse así: Psique era una doncella tan hermosa que la gente la adoraba como si fuera Venus misma. La diosa, ofendida, se convirtió en su encarnizada enemiga y mandó a su hijo Cupido para castigarla. Este, sin embargo, sin revelar su identidad, se enamoró de Psique y quiso casarse con ella. Cupido impuso que en la fiesta de la boda se dejara a la novia en la cumbre de una montaña. Al quedarse sola en el lugar designado, Psique sintió que un viento ligero la transportaba hasta el magnífico palacio que sería su morada. Por la noche, en la oscuridad, percibió una presencia junto a ella, pero no trató de adivinar de quién se trataba pues sabía que, si cometía esa indiscreción, lo perdería para siempre. Las hermanas de la joven alentaron su desconfianza hasta tal punto que, una noche, Psique tomó una lámpara de aceite y miró a su esposo dormido: era tan hermoso que se quedó embelesada contemplándolo; la mano con que sostenía la lámpara tembló y una gota de aceite hirviendo cayó en el pecho de Cupido, que huyó y la abandonó.

Para recuperarlo, Psique debió pasar diversas pruebas impuestas por Venus; consiguió superarlas, pero, vencida por la tentación y la curiosidad, en la última de ellas, que consistía en recuperar una dosis de belleza de Proserpina en el inframundo, decidió abrir el cofrecito que la contenía: la belleza que había dentro escapó, y Psique cayó entonces en un sueño letárgico.

Esta parece ser la circunstancia que enmarca el arranque del poema; y, a nuestro entender, el hablante poético innominado puede identificarse con el propio Cupido. Pero para comprender el sentido de la invitación al amor que centra el contenido del texto, debemos conocer el final de la historia. Cupido consiguió despertar a Psique, que volvió a la luz y recobró a su amante; Cupido, el invisible, se manifestó, al fin; Júpiter perdonó a Psique y le concedió la inmortalidad.

Jean-Aubry indicó que la primera inspiración de *Le printemps de Psyché* le vino de “la brillantez de una mañana de abril (cuando la luz era pura y radiante como la que puede imaginarse en las mejores horas de los tiempos mitológicos), y sintiendo pereza por tener que levantarse para sumergirse de nuevo en la corriente de la vida”.¹¹³⁴ El recurso a un universo de ficción, que permite al poeta irrealizar su texto y proyectarlo a un espacio “lejano”, se hace eco de una sensibilidad que retiene el imaginario sentimental de los poemas galantes franceses de finales del siglo XVII. Por otro lado, el texto contiene alusiones a temas clave del simbolismo como el espejo y la lámpara,¹¹³⁵ y destaca por su alta graduación metafórica, el notable flujo de imágenes sensoriales y las sugerentes antropomorfizaciones de la realidad natural.

¹¹³² Hay numerosos tratamientos y ramificaciones cultas y populares de este mito. Enrique Rull [*Psiquis y Cupido: tradición y creación en Calderón*. Centro virtual Cervantes, 2017] ha examinado sus vertientes significativas, la historia de su recepción y las interpretaciones psicoanalíticas del mismo. Para el lector interesado en la profundización del mito de Psique: GÉLY, Véronique. *L’Invention d’un mythe: Psyché —Allégorie et fiction du siècle de Platon au temps de La Fontaine*. París: Champion, 2006.

¹¹³³ *Asinus aureus* o *Metamorphoseon Libri XI*.

¹¹³⁴ “Manuel de Falla’s Psyché”. *Op. cit.*, p. 19: The brightness of an April morning (when the light was pure and radiant as one imagines the best hours of mythological times), and the lazy feeling of having to get up to plunge again into the current of life gave me the first inspiration for this short poem.

¹¹³⁵ No podemos dejar de aludir a la coincidencia con el título del conocido libro de Meyer Howard Abrams, “que identifica dos comunes y antitéticas metáforas acerca de la mente: la una compara la mente con un reflector de objetos externos, la otra con un proyector radiante que aporta algo a los ojos que perciben”: *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y crítica acerca del hecho literario* [trad. Gregorio Aráoz]. Buenos Aires: Nova, 1954, p. 10.

1.2. Análisis musical

Andante molto tranquillo e sostenuto ($\text{♩} = 40$)

Flauto *pp (lontano)* *ppoco* *più sonoro*

Arpa *p* *solg* *fa#* *solb* *mi#* *mf* *p*

Canto

Violino (con sord.) *pp* *pp subito* *mf*

Viola (con sord.) *pp* *intenso* *pp subito* *mf*

Violoncello (con sord.) *pp* *mf*

1

tem. *Molto ritmico*

fa# *mf (re #)* *f* *p solg*

Molto ritmico

mf *mf* *f* *f*

pizz. *f* *mf* *f*

poco liberamente *(appena affrde)* *(pocchiss rit.)* **2** *Tempo*

pp *cresc.* *pp*

(col Flauto) *sol#* *do#* *mi#* *re#* *p*

(col Flauto) *(appena affrde)* *(pocchiss rit.)* *Tempo* *sul G.* *dolce vibr., ma semplice*

f *f* *p* *mf* *intenso*

arco *p post.*

poco *pp semplice (senza rit.)* *poco rit.* *perditi.*
mf
(quasi mormorato. Poco liberamente)
Pay - ché! La lampe est mor - te; é -
poco rit. *perditi.*
pp *perditi.* *perditi.*

(sempre calmo, ma poco più sonoro) *ben sosto*
velli-le toi... Le jour - te con-si - dère a-vec des yeux no - yés da - mour, et le dé-sir nou-veau - de te ser-vir en - co - re...

3 *Molto ritmico (come prima)* *perditi.* **4**
mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*
pp *pp* *mf* *pp*
arpegg. rapido *p vibrato*
dolce Le mi - roir, - con - fi.
Molto ritmico (come prima) *perditi.*
pp *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*
quasi tr. *quasi tr.* *perditi.* *perditi.* *perditi.* *perditi.*
p *pp* *mf* *p* *pp* *pp* *pp* *pp*
sul tasto *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*
pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*
sul tasto *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*
pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

appena affrdo.

-dent de ton vi-sage en pleurs, re - flé - te, ce ma - tin, lac pur par-mi des fleurs, un ciel - lai-teux ain
(colla voce)

VI. *modo ord.* *poco* *intenso, ma dolce*

Vla. *modo ord.* *poco*

Vlc. *modo ord.* *poco*

F. *5* *appena rit.* *6* *dolce* *Tempo (sempre calmo, ma non troppo)*
p espr. *f do* *marc.* *ait* *fa* *la* *i*

A. *p marc.* *ait* *f do* *marc.* *fa* *la* *i*

C. *poco rit.* *a tempo* *Tempo (sempre calmo, ma non troppo)*
- si qu'une é - ter-nelle au - ro - re Mi - di s'ap - proche et

VI. *p a tempo* *perditi.* *pp* *appena rit.* *f* *Tempo (sempre calmo) ma non troppo)*

Vla. *poco* *pp* *pp* *f*

Vlc. *poco* *pp* *pp* *f*

intenso *sf*

sol | do | mi | la | fa | fa | si | mi | la |

più sonoro

- danac, l - vre sur ses pieds dor. Tende - lui les bras,

sf *sf* *f*

7 *dolce* *(colla voce)*

f *mf* *f* *p*

lai *do* *sola* *(rapido)* *si* *fas* *mi* *f* *mf senza arpegg.*

(meno sonoro) *appena rit.*

sè - che tes pleurs; — dans un es-sor a - ban - don - ne, Psy - ché, la lan - gueur de ta cou - che.

f *fp* *mf* *f* *p*

(colla voce) *senza sord.*

f *fp* *mf* *f* *p*

f *fp* *mf* *f* *p*

senza sord.

senza sord.

8 *dolce*

Tempo *Un poco più mosso (♩ = 64)*

f marc. *mf* *p*

dolce

Lol - seau chante au som - met de l'ar - bre:

Tempo *Un poco più mosso (♩ = 64)*

pp *(pp)* *mf* *pp*

pp *(pp)* *mf* *pp*

pp *(pp)*

poco più sonoro

poco più sonoro

le so - leil sou - rit d'aise en vo - yant fu - ni - ver - sel é - vell,

poco più sonoro

poco più sonoro

Largamente, ma non troppo

(con forza, ma senza stridere)

u - ne rose.

Largamente, ma non troppo

ff (sost. e vibrato)

arco

10 poco 1º Tempo

pp lontano

f senza arpeggi pp

si do #

a la bou che.

poco 1º Tempo

mf

pp

f

mf

pp

mf-pp

mf-pp

rall. molto

perd!!

perd!!

perd!!

Los cuatro tercetos poéticos se integran en otras tantas secciones musicales, diferenciadas por los cambios de armadura y enmarcadas por episodios instrumentales. La obra presenta, en un nivel amplio, la siguiente forma externa: Introducción-Sección A-Tracto I-Sección B-Tracto II-Sección C-Tracto III-Sección D-Epílogo.

1.2.1. Enfoque sintagmático

Introducción

Unidad 1 (cc. 1-3)

Comienzan flauta y arpa. La flauta expone una proposición melódica que parece ostentar el protagonismo; arranca de modo sincopado, y realiza un recorrido ondulado, cerrado sobre sí mismo. El arpa aporta la base armónica, articulada en base a un diseño melódico trocaico invertido. La cuerda entra en acción con demora respecto al conjunto anterior. Tras afianzar el acorde inaugural, teje una polifonía propia, en la que pueden distinguirse incisos más o menos autónomos que

interactúan con la propuesta de la flauta. El violín despliega una línea melódica independiente, que se hace notar desde el intervalo de quinta descendente con el que cierra su primer enunciado; a la vez, la viola dibuja un giro de octava en trémolo que culmina en un tricordo ascendente *intenso*.

La música está, pues, organizada en dos estratos yuxtapuestos, cuyo nexos común está constituido por los bajos casi unisonales de arpa y cello, que divergen ligeramente sobre el plano rítmico: la célula yámbica con la que empieza el cello se solapa con el troqueo del arpa.

Es la primera vez que Falla inicia una canción con una armonía disonante (más allá de la séptima de dominante con la que comienza *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*); esta aporta una sonoridad seductora y un carácter de suspensión al *incipit*.

Unidad 2 (cc. 3-51)

Se superpone con la precedente. La melodía de la flauta es, en esencia, una repetición, pero, tras trazar un segmento idéntico al anterior en su fase inicial, incorpora un impulso motriz ascendente de hexacordo conjunto que inicia la apertura de un espacio. La armonía parece insinuar un paso a *do* mayor, potenciado por el *crescendo* dinámico, pero vira inmediatamente, por medio de un movimiento en el bajo, hacia un área inesperada, marcada por el *pp subito* en la cuerda.

Unidad 3 (cc. 5-62)

El flujo de notas adyacentes se rompe en la melodía de la flauta, y surge un juego de terceras articulado con las notas más agudas del enunciado. Es un momento de mayor sonoridad, al que se suma la cuerda, con retraso; cuando la línea de la flauta inicia el descenso, el violín alcanza su cenit e imita el motivo previamente expuesto por la flauta.

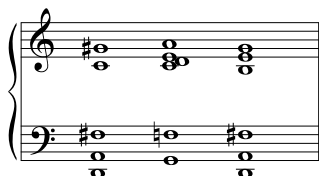
Unidad 4 (cc. 63-7)

La flauta expone un tricordo ascendente que ha sonado ya en las dos primeras unidades. Su emplazamiento anacrúsico le imprime ahora una cierta resolución cadencial. La respuesta que insinúa la armonía de séptima de dominante se ve truncada por la deriva a *fa#* mayor, en la que, en el último instante, el *la* natural reemplaza al *la#*.

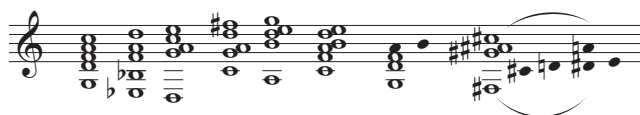
Unidad 5 (c. 7)

La viola exhibe un giro que destaca del conjunto, es una modificación del motivo que había mostrado en la unidad 1. Funciona como elemento de transición.

La yuxtaposición de fuerzas horizontales y verticales caracteriza las unidades 1-5, cuyo encabalgamiento delata un discurso que no manifiesta una periodicidad estricta o predecible. La flauta presenta el evento melódico con un nivel más alto de pregnancia; la línea melódica independiente del violín permanece a su sombra; viola, cello y arpa son voces secundarias. La sinopsis reductiva del recorrido armónico (contabilizamos como 'armonía' el choque de los retardos) permite apreciar un primer giro circular (unidad 1), que proyecta una sensación momentánea de estasis y el espejismo de una tónica (*re* mayor). Esta se muestra primeramente con séptima y undécima y luego con sexta y novena, tras el movimiento de balanceo de nota vecina a la armonía de décimotercera de IV:



El ritmo armónico se intensifica en el tramo subsiguiente (unidades 2-5):



Debido al empleo de grados modales sometidos a diversas alteraciones, de acordes secundarios de séptima, novena, undécima y décimotercera, y gracias a la ausencia puntual de la tercera (del acorde) o a su cambio continuo, el pasaje proyecta una alternancia entre modos cuasi-mayor y cuasi-menor. El establecimiento de una tonalidad queda suspendido, y desaparece, en cierta forma, la sensación de disonancia, esto es, la necesidad de resolución de las armonías en curso. Finalmente, pivotado por el IV, el sintagma cadencial a un *fa#* inestable deriva a un VII de *mi*.

El episodio habilita una atmosfera “lejana” (*pp* (*lontano*); *Andante molto tranquillo e sostenuto*), potenciada por la sonoridad de la flauta en registro medio y la de la cuerda con sordina.

Unidad 6 (cc. 8-10₁)

Afirma un cambio textural y de carácter (*Molto ritmico*). Cuerda y arpa presentan cuatro acordes iguales sucesivos, a modo de puntales rítmicos. Les responde la flauta con un diseño compuesto por una serie de peldaños melódicos descendentes y un tetracordo ascendente proveniente de la unión de las últimas notas de los motivos 2 y 3 de la melodía principal.

Unidad 7 (cc. 10-12₂)

Comienza como si fuera a producirse una repetición de la unidad anterior, pero el tercer puntal rítmico de cuerda y arpa muestra una modificación de la armonía y la dinámica; la respuesta de la flauta expande la propuesta previa, agregando un peldaño a la reiteración de la progresión descendente; violín y arpa presentan un contracanto.

Unidad 8 (cc. 12₃-14₁)

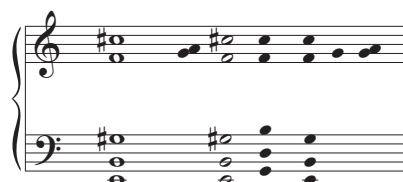
La flauta entona una secuencia descendente a partir del tetracordo final de la unidad 6. En la línea melódica se observa una aceleración rítmica hacia la desinencia, propia de la jerga de los melismas de la guitarra flamenca. Late en la serie un trasunto de cadencia andaluza (*la-sol#-fa#-mi*), que queda subsumido en el discurso general de manera oblicua, por la ubicación de la nota final del tetracordo en la tercera parte del compás. Arpa y cello aportan graves idénticos, mientras que violín y viola realizan diseños autónomos basados en notas trinadas; la viola expone el giro *intenso* de la unidad 1, como puente hacia la música siguiente.

El conjunto de las unidades 6-8 adopta un sesgo concertante entre la flauta y el resto de instrumentos, y establece una diferenciación entre melodía y acompañamiento, aunque este contenga motivos melódicos. La retórica otorga, no obstante, un cierto grado de autonomía a cada una de las unidades: la unidad 6 es una introducción; la unidad 7 repite el gesto de la unidad

precedente, lo intensifica y lo extiende; y la unidad 8 supera en fuerza expresiva a las dos anteriores.

El ritmo toma como base una pulsación isócrona obsesiva. El crepitar y el martilleo de los arpeggios del arpa, los trinos de violín y viola, y los *pizzicati* del cello evocan el mundo de la guitarra flamenca. El timbre no es solo evocación, sino factor y lector del ritmo, y término de un contraste, percusivo e instantáneo, opuesto al lineal y mantenido. En él se inscriben los arabescos de la flauta, que semejan peroraciones articuladas con la elasticidad rítmica (*poco liberamente, appena affretando, pocchissimo rit.*) propia de los ayeos jondos. El color actúa asimismo como un medio de clarificar el diseño estructural. La instrumentación pone de manifiesto el entretejido de los hilos melódicos, cuyos grandes saltos, apoyaturas y resoluciones irregulares hacen difícil para el oído formar una conexión entre ellos.

La centricidad de la armonía de *mi* es clara. El primer bloque (unidades 6-7) articula (como sucedía en las unidades 1-2) un balanceo biarmónico: tónica con novena y dodecava, seguida por el III, que mantiene las disonancias (séptima y undécima):



El segundo bloque (unidad 8) acrecienta el ritmo armónico, sosteniendo el trasunto de cláusula andaluza, cuya resolución es interrumpida por la reaparición de la sonoridad inaugural:



El tónico final mayorizado queda superpuesto, con demora respecto a su ubicación convencional, en el acorde de *re* mayor con séptima, que marca el inicio de la unidad siguiente. La novedosa armonización del tetracordo se aprecia mejor en la siguiente reducción:



Unidad 9 (cc. 141-18)

Vuelve al *tempo* y a la sonoridad de la unidad 1, pero el contenido, ampliado, muestra algunos cambios. Flauta y violín se intercambian ahora los motivos melódicos: el violín asume el motivo principal y expande su nota final en una bordadura superior-inferior, es un gesto compensatorio cuya función es llevar el proceso a un cierre; al propio tiempo, la flauta recoge y modifica el

segundo inciso de la propuesta del violín, y lo deriva en un arabesco. Veamos en esquema este contrapunto invertible:

The image shows two systems of musical notation for violin (Fl.) and viola (VI.). The first system, labeled '(cc. 1-3)', shows the violin part with a melodic line and the viola part with a more rhythmic accompaniment. The second system, labeled '(cc. 14-16)', shows a similar but more complex interaction between the two instruments, with the violin part featuring a more intricate melodic line and the viola part providing a harmonic and rhythmic foundation.

La reiteración del relato inaugural es jalonada por la iteración del último acorde. El discurso se mantiene abierto gracias a la armonía, que podría cifrarse como una tríada de *re* mayor con séptima, novena, undécima y décimotercera; según el método de las superposiciones tonales, la hacemos surgir de una triada-madre:

The diagram shows two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. It illustrates a chord structure with a mother triad (I-V-II) and its superposition of tones, showing the relationship between the notes of the two chords. The notes are connected by dashed lines, indicating their harmonic relationship.

Podemos considerarla también como una formación de siete notas, construida en tercetas. El conglomerado, compuesto por tres acordes perfectos (I-V-II), crea, en todo caso, una escucha armónica en varios planos.

En resumen, la introducción manifiesta una estructura tripartita: *a* (cc. 1-7) *b* (cc. 8-14) *a'* (cc. 14-18), que articula una música en conflicto: los motivos son abiertos y demandan una continuación, la armonía suspensiva y la sincopación propician una amplia expectativa; el diseño *cantabile* de las partes *a* y *a'* contrasta con la parte central, diferenciada en lo rítmico y textural; la psicología de la expresión tonal está difusa, y la tensión suscitada persiste a lo largo de todo el episodio, reforzada por la duración más breve de la parte reexpositiva, lo que provoca el deseo de que haya una continuación.

Sección A

Es un episodio a voz sola, cuyo flujo melódico realiza figuras intermedias entre el recitativo y el *arioso*, en un ámbito restringido. La curva de entonación de cada inciso corresponde significativamente a la prosodia:



(quasi mormorato. Poco liberamente) (sempre calmo, ma poco più sonoro)

Psy - ché! La lam-peest mor-te; é - veil-le toi. Le jour te con-si-dérea-vecdesyeuxno-

(ben sostenuto)

yés d'a - mour, et le dé - sir nou - veau de te ser-vir en - co - re.

Adelantamos que la música del canto presentará como elementos comunes: el ámbito restringido en torno a una octava (una novena), la homogeneidad interválica (no hay intervalos mayores a la quinta), la parcelación en consonancia con los signos de puntuación, y los finales femeninos con la *e* muda que, especialmente en los tres primeros enunciados, potencian la rima poética.

Unidad 10 (cc. 183-213)

El canto entona una proposición que contiene tres incisos separados por silencios y por cesuras, motivicamente coordinados mediante una anafórica segunda mayor ascendente. El enunciado responde a una unidad fónica que, en su conjunto, describe un movimiento de quinta. Los sonidos casi murmurados de la voz —Cupido se dirige a la durmiente Psique—, refuerzan la carga de emotividad por parte del hablante. Falla define y precisa el matiz afectivo que quiere expresar en cada una de las inflexiones melódicas. La función apelativa del primer vocativo queda reflejada por la segunda mayor inicial:



Psy - ché!

Su contorno suspendido cumple el rol de llamada de atención, como preámbulo a la información que se entrega seguidamente. El yambo instituye una nueva mirada, entreabre la vía donde se inscribirán los estremecimientos poéticos. La breve ondulación del segundo inciso contiene la imagen de la lámpara extinguida, que conlleva la necesidad de una nueva luz. La tercera fracción potencia el ritmo musical implícito en el imperativo verbal, imprime un leve carácter tensivo a la proposición, y abre el espacio, gracias a un ligero remonte de la tesitura.

Unidad 11 (cc. 213-252)

Una cuarta ascendente introduce un giro convexo de cuatro notas que es repetido tres veces; esta insistencia consigue un efecto rítmico de intensidad lírica, y la desinencia de valores más largos subraya su talante amoroso. El breve melisma inicial pone de relieve el vocablo “jour”, que opera como sobrenombre del propio Cupido.

Unidad 12 (cc. 252-28)

Reaparece el tercer inciso de la unidad 10, que efectúa un breve giro retrógrado; es una imagen especular del deseo (*desir nouveau*); su “novedad” (*nouveau*) requiere un tonema en suspensión, y la aparición de una nota “nueva” —*sol#*— (metonimia de *jour*), ausente hasta ahora en el enunciado. Al tiempo, esta cadencia inesperada, alejada del *fa#* que parecía afianzarse como sonido focal del episodio, sugiere la idea de continuidad del discurso.

Tracto I

Unidad 13 (c. 29)

Es equivalente a la unidad 5, y ostenta idéntica función mediadora.

Unidad 14 (cc. 30-34₁)

Es una repetición modificada —*Molto ritmico (come prima)*— de la unidad 7; la flauta enlaza las notas del violín a las suyas, y es relevante el cambio armónico.

Las unidades 13 y 14 parecen anunciar algún evento importante. La armonía retoma un balanceo similar al de la parte media de la introducción; el acorde de séptima disminuida de *la#* (VII) con la undécima en el bajo ve rota su resolución en *si* mayor, región tonal cuya armadura se postula a continuación; al tiempo, el *re#* del bajo suena como una sensible de *mi*, el campo tonal en el que parece iniciarse la sección siguiente:



Esta interpretación no es la única posible, ya que el acorde se caracteriza sobre todo por su estructura autónoma y su sonoridad individualizada, y no por el modo en que puede adecuarse a algún esquema funcional.

Sección B

Está modelada, básicamente, como un episodio polifónico a tres partes, a partir de la configuración melódica del texto; aislamos la parte vocal a efectos analíticos:

dolce
Le mi-roir, con-fi-dent de ton vi-sage en pleurs, re-flè-te, ce ma-tin,
appena affrdo. *poco rit.* *a tempo*
lac pur par-mi les fleurs, un ciel lai-teux ain-si q'une é-ter-nelle au ro-re

Unidad 15 (cc. 34-37₂)

El primer enunciado del canto hace patente un nuevo “color” modal, lidio. El tricordo ascendente inicial es imitado a distancia de segunda mayor superior, y se conduce luego a un tricordo descendente reiterado, que es una retrogradación del anterior. La correspondencia del movimiento melódico y la imagen especular del texto es clara.

Viola y cello intervienen un compás más tarde que el canto, que ha reanudado su curso a solas. El primer encuentro es disonante. Suenan *sul tasto* y su intención expresiva viene señalada por los términos *pp* (*misterioso*). La viola presenta primeramente una inversión transpuesta del encabezamiento del canto, en clara alusión al contenido poético (el reflejo del espejo):



el cello inicia una imitación libre del primer inciso vocal, y continúa con una inversión de la doble bordadura:



Unidad 16 (cc. 373-412)

El espejo, confidente de Psique, no refleja su rostro, sino un cielo blanco como una eterna aurora; lo anuncia el único intervalo vocal de quinta ascendente en la obra (*reflète*), inicio de un trazo ondulado que resalta la nueva situación —la “mañana”—, asociada a la metáfora “lago puro entre las flores”, descrita por una breve progresión imitativa. El cello realiza un movimiento de cuarta ascendente con descenso tricordal, y reitera luego la fracción tricordal del último giro de la unidad precedente, con distinto ritmo. La viola imita en *stretto* el dibujo ascendente del cello, a la segunda superior y en disminución; lo amplía hacia el agudo, y refleja a continuación el segundo inciso vocal en un trazo *intenso, ma dolce*.

Unidad 17 (cc. 413-45)

Expresa la visión reflectada en el espejo: un “cielo” y una “eterna aurora”, nuevos sobrenombres de Cupido, que la música explicita con la reaparición variada de la unidad 11. El tetracordo descendente se constituye en modelo de una secuencia descendente en tres grados, cuya desinencia (con las dos primeras notas de la cuarta repetición) articula un equivalente de la rima final de la sección precedente (*de te servir encore*), lo que robustece la constelación metafórica. La viola traza una escala ascendente de siete notas; el cello recupera el giro de cuarta de la unidad 16, que culmina con el *mi*#, rubricado con el armónico *fa* en el bajo. El curso polifónico concluye con la tercera armónica *mi*#+*sol*# (cello-viola), pero, en este final, se agregan violín y arpa: el violín efectúa un juego de intercambio interválico con la viola, lo que refuerza la sonoridad armónica; el arpa incorpora la nota *do*, repetida en síncopa, produciendo el efecto cadencial enharmónico de *fa* menor. La siguiente transcripción de la sección B permite distinguir mejor cómo el compositor utiliza las apoyaturas y retardos para aclarar la disposición de las voces y otorgar vigor al movimiento, y conforma el ritmo melódico para reforzar el interés independiente de cada línea:

El rango dinámico *pp*, el carácter *dolce* y (*misterioso*), las cuerdas tocando *sul tasto* son elementos que configuran un marco de confidencialidad, en el que todo sucede como a través del prisma de la lucidez oblicua del sueño. Según la teoría del *ethos* de las tonalidades, podemos asignar al incremento de sostenidos en la armadura una carga de sentimientos que se acerca a lo sublime.

Tracto II

Unidad 18 (cc. 46-47)

Es una repetición variada de la unidad 1: la flauta presenta su motivo inaugural; el violín modela su diseño de manera que semeja ahora el motivo 3 de la introducción; el cello asume el bajo, tal como lo había hecho el arpa, cambiando levemente la derivación; y el arpa persiste con su serie sincopada de notas *do*.

Sección C

Separamos la parte vocal a efectos de referencia analítica:

Mi - di s'ap - proche et danse, i - vre sur ses pieds d'or. Tends lui les bras, sè - che tes pleurs; —
 dans un es - sor a - ban - don - ne, Psy - ché, la lan - guer de ta cou - che.

Unidad 19 (cc. 48-50)

Empieza el grupo instrumental con una música que recuerda la de la unidad 6. Los acordes del arpa y las rápidas figuraciones trocaicas en la cuerda, en dinámica *forte*, entran en liza con la flauta, que realiza arabescos y trinos en ubicaciones sincopadas, y muestra un único trazo melódico *intenso*, una reminiscencia de música ya escuchada en la unidad 15.

La música instrumental trata de suplir los significantes de la lógica tonal con elementos que relatan otra cosa, en analogía con el nivel de irracionalidad del contenido textual. En efecto, un nuevo apelativo de Cupido —*Midi* (el poeta elimina el artículo para dar mayor fuerza a la personificación simbólica)— se engasta en una “visión” sin significado lógico (“Mediodía se acerca y danza”),¹¹³⁶ que se alarga en un ensanche imaginativo (“ebrio sobre sus pies de oro”) que da más cuerpo y eficacia a la imagen. El inicio vocal concita el recuerdo del segundo inciso de la unidad 10,

¹¹³⁶ Unos años antes, el 13 de octubre de 1917, en Fátima pudo presenciarse (presuntamente) el “baile del sol”.

transpuesto a la distancia de una quinta ascendente; su ampliación melódica intercala una ruptura rítmica y el único tresillo de la escritura vocal de la obra, correspondiendo a la imagen de embriaguez en el texto.

Unidad 20 (cc. 51-53i)

El canto reitera una escisión variada de la unidad 11, una transposición a la segunda superior que resuelve en un salto de cuarta ascendente, en correspondencia con el aumento de intensidad de la invitación al amor, el amor como trascendencia y vuelo.

Los instrumentos continúan con una textura similar a la de la unidad anterior, pero hay novedades: flauta y violín muestran (por primera vez) una figuración articulada en tresillo, refracción del tresillo del canto en la unidad previa; y en la tercera parte del compás 52, los instrumentos callan, dejando solo al canto (*tes pleurs*).

Unidad 21 (cc. 53-57)

La melodía vocal muestra un inciso nuevo (*dans un essor*), anticipado por el arabesco de la flauta, que evoca el “vuelo” al que el hablante lírico invita a Psique.

Le sigue una variante de la unidad 19 transpuesta a la tercera inferior, sus trazos finales son tratados en aumentación. El empleo de un mismo elemento melódico a modo de sistema de apertura y cierre del episodio supera la mera repetición, pues los cuatro compases últimos no son los mismos que los tres primeros:

Mi - di s'ap-proche et danse, i - vre sur ses pieds d'or.

a - ban-don - ne, Psy - ché, la lan - gueur de ta cou - che.

Las palabras *tes pleurs* concitan un cambio expresivo. Cuerda y arpa reposan en acordes en momentos simétricamente definidos. El canto se queda solo con la palabra *Psyché* y concluye con el único apoyo de un acorde del arpa (*ta couche*). La desinencia es similar a la de los episodios vocales precedentes.

El conjunto de las unidades 19-21 comienza con dos acordes que recuerdan el binomio inicial de la parte media de la introducción: la armonía de *mi* agrega ahora la séptima, la novena mayor y la undécima, mientras que la armonía de *sol* conserva su fisionomía. Tras el viraje a *si* bemol a través de su dominante, el acorde final de *si* menor con séptima menor (en notación enharmónica) y novena mayor, cuya posible relación de dominante con la tónica *mi* ha quedado neutralizada, deriva suavemente (*la langueur de ta couche*) a la armonía de la unidad siguiente. Esquematizamos:

Tracto III

Unidad 22 (cc. 58-59)

La flauta recupera el motivo 3 de la introducción, transpuesto a la tercera inferior; la cuerda sostiene la armonía:

que podría emerger de la siguiente superposición tonal:

Sección D

La música evoca la subida de la mañana hacia su plenitud. Es la primavera del mito, en la que “el aire vibra, zumba, está lleno de algo”.¹¹³⁷ Destacamos la parte cantada:

Unidad 23 (cc. 60-64)

El enunciado vocal exhibe dos fracciones: una variante del motivo 3 de la introducción, cuya línea melódica adquiere un aire infantil y una semiosis de “pájaro cantante en árbol”, que se prolonga a su imitación libre a la tercera superior en la segunda fracción; la añadidura de un compás más modifica la desinencia. Los acentos de la melodía vocal aparecen dislocados métricamente con respecto a su ubicación textual:

¹¹³⁷ “Primavera del mito”, en ALONSO, Dámaso. *De los siglos oscuros al de oro*. Madrid: Gredos, 2ª ed., 1981, pp. 192-193.

Ante la pregunta de por qué cantan los pájaros, Stefano Russomanno¹¹³⁸ concluye que más que el mero producto de un proceso evolutivo cuya única posibilidad es aumentar las posibilidades de supervivencia de la especie, el canto del pájaro se configura como la manifestación de un impulso hacia la plenitud y el equilibrio que gobierna la naturaleza y que contrarrestaría la entropía del mundo físico. El canto del pájaro es punto de encuentro con la totalidad de lo existente que en él se refleja, se expande y se conoce. Walter F. Otto lo ha formulado en términos poéticos: “El lenguaje de su propio ser es al mismo tiempo el lenguaje de la realidad cósmica. En el canto resuena un conocimiento vivo”.¹¹³⁹

El pájaro es aquí un símbolo polivalente; además de su carácter divino —la lengua de los dioses se convirtió en la lengua del pájaro—, es símbolo de la libertad (libertad de las alas para cruzar el cielo) y de la mágica armonía de su canto, de la primavera y de la luz, y, por último, de la eternidad. El segundo inciso, precisamente, evoca la sonrisa del sol al contemplar el despertar universal.

La parte instrumental —sin la flauta—, desarrolla figuraciones libres, que crean un ambiente poblado de ritmos distintos; una versión taquigráfica del inicio de la unidad certifica la complejidad de su nivel organizativo:

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of six staves. The top staff features a melodic line with three triplet figures, each marked with an accent (>) and a '3' below it. The second staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff shows a simple melodic line with quarter notes. The fourth staff is mostly empty, with a few notes. The fifth staff contains a complex, arpeggiated figure with many notes, also marked with accents and '3's. The bottom staff has a few notes, including a half note.

La superposición de *ostinati* se suma a la abundancia de sucesos individuales, que se despliegan en una textura palpitante aunque estática, con ritmos estratificados que disuelven la precisión en campos sonoros irisados, en los que la armonía desaparece a favor de superficies tímbricas. Se ponen en juego los siete sonidos de la escala de *mi* mayor, repartidos en figuraciones arpegiadas y diadas, sobre un pedal de *mi* en registros cambiantes del cello; el violín recuerda al final el motivo 4 de la introducción.

Esta música descriptiva remite a un *topos* relacionado con la “representación” de la naturaleza y del canto de los pájaros. Si miramos a la música del XVIII, encontramos pre-signos del módulo falliano en Vivaldi, Rameau, Soler o Boccherini (*L’uccelliera*, 1771).

¹¹³⁸ RUSSOMANNO, Stefano. *La música invisible. En busca de la armonía de las esferas* [trad.] Madrid: Fórcola, 2017, pp. 168-169.

¹¹³⁹ OTTO, Walter F. *Las Musas y el origen divino del canto y del habla* [trad. Hugo Francisco Bauzá]. Madrid: Siruela, 2005, p. 71.

Unidad 24 (cc. 65-66)

Reaparece en el canto el tetracordo descendente de la unidad 11, con veta melismática, y repetido tres veces. La imagen del desperezamiento de la primavera es simbolizada por el progresivo alargamiento de los melismas.



El mismo dispositivo instrumental de la unidad previa desarrolla una intensa progresión armónica que conduce al apogeo de la rutilante armonía de *la* mayor, con la añadidura incidental de la nota *si*. Aunque el texto no desemboca en una resolución, la música apunta hacia un momento culminante.

Unidad 25 (cc. 67-68)

Es una variante de la unidad anterior, se asienta en un *la* mayor luminoso, tonalidad que es tratada como un medio de expresión para vehicular el clímax. El canto se eleva en una transfiguración sonora:



La primavera personificada (el poeta dice *le Printemps*, en mayúscula, como si fuera el nombre de un dios) porta una rosa en la boca. Sabemos que la rosa era la flor de Venus, su asociación a la belleza femenina, así como la de la guirnalda de flores al amor, se remontan a la poesía latina clásica. En *De concubitu Martis et Veneris* de Reposiano se dice que Venus debe engalanar su cabeza con una guirnalda de rosas antes de recibir a su amante. En la producción romance del siglo XIII, la confección de tal adorno precede, generalmente, al encuentro con el amigo, y no solo es utilizado con una finalidad estética, sino que tiene una función verdaderamente significativa: la dama está preparada para amar.

Esta primavera es, pues, la mañana que renueva el amor y símbolo de la vida radiante que ilumina el corazón del hombre. Los elementos figurativos de la música tienden, en filigrana, un puente entre lo sonoro y el significado: arpegiados ondulados de todos los instrumentos, incluida la flauta, que dibuja trazos con remate trinado en registro agudo; el violín imita al canto en aumentación, y recuerda una fracción del motivo 3. Todo evoca la fuerza vivificadora de la primavera, que enciende la vida, prestándole esperanzas.

Por un instante, nos asentamos en un capítulo estable, pero el acontecimiento se cierra, inesperadamente, con un acorde extraño. Es un efecto de ruptura, que señala también una cesura, reforzada por la *fermata* sobre la barra del compás (¿qué ha sucedido? ¿ha despertado Psique?).

La sinopsis simplificada del curso armónico de la sección D muestra la prevalencia inicial del conglomerado de *mi* mayor con su serie completa de terceras superpuestas. Al primer bloque estático le sigue un pasaje de ritmo intenso, con acordes de paso que abocan a la consecución del campo tonal de *la* mayor, lo que "dominantiza" retrospectivamente a la armonía inicial de *mi*:



A su vez, el inesperado VI rebajado, con séptima mayor, undécima y décimotercera, consigue “dominantizar” la armonía de *la*, preparando la vuelta a la región tonal que abrió la composición.

Epílogo

Unidad 26 (cc. 69-73)

La música vuelve al *tempo primo*, con cambio de armadura. Es una variante de la unidad 1, con añadidura de un apéndice que recuerda el de la unidad 9. La flauta asume la melodía, incorporando al enunciado inaugural una versión modificada de la prolongación cadencial que había propuesto el violín en la unidad 9 (compás 16). El violín remodela su diseño, lo presenta ahora trinado, a la manera de la unidad 7. A diferencia de la unidad 1, todos los instrumentos entran en el dar del compás.

La melodía termina con un giro floreado de segunda menor, apoyado por una armonía abierta, que difiere, en la nota *mi#* (novena aumentada o tercera menor de la triada de *re*), de la que cierra la introducción:



El final signa la ambigüedad tonal de la composición, y añade al carácter *lontano* un valor de indeterminación, extrañamiento y misterio.

1.2.2. Enfoque paradigmático y formal

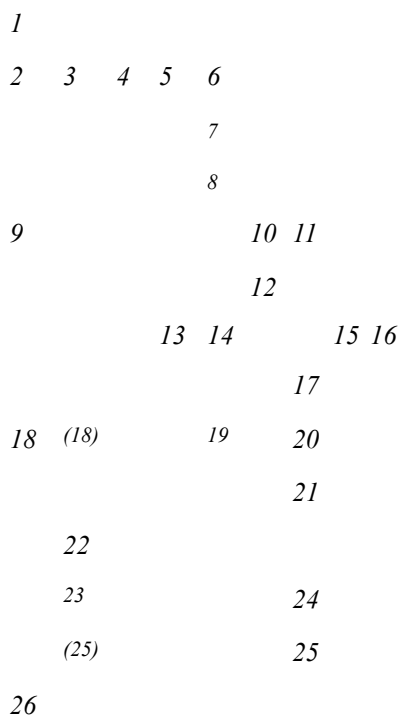
El ordenamiento paradigmático de los elementos constitutivos nos permite precisar las relaciones estructurales:

Intro <i>a</i>	Intro <i>b</i>	
Intro <i>a'</i>		A
	Tracto I	B
Tracto II		C
Tracto III		D
Epílogo		

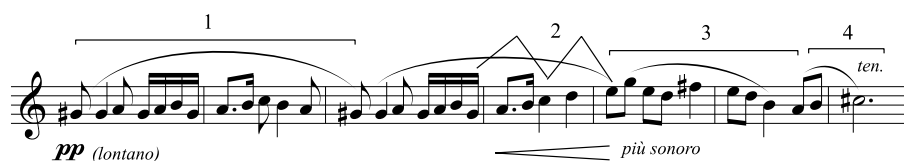
Apreciamos que la continuidad es revalorizada sin cesar, y la propia estructura circular en espiral invita a un posible recommienzo de la obra. Las secciones con texto se encuentran conectadas por una trama transversal de referencias que acota un horizonte de sentido sin necesidad de imponer una secuencia funcional determinada. Hemos de señalar ahora que el término “tracto” no responde con

exactitud al carácter de esos episodios que, más que transiciones, son zonas de transformación, en las que algo nuevo surge a partir de lo antiguo.

El diagrama paradigmático nos hace “ver” mejor el diseño interior de la composición:



El gráfico confirma que el material temático mostrado en la introducción (unidades 1-9) está presente en la obra de principio a fin. La primera columna contiene un motivo que se muestra siempre reconocible; el motivo-base de la segunda columna está, en cambio, sujeto a transformaciones. Constatamos que una gran parte de los motivos mantiene algún tipo de correspondencia con las cuatro unidades que hemos perfilado en la primera proposición melódica de la flauta:



A título ilustrativo, apreciamos, mediante esquemas reductivos, diversas interacciones del motivo de la unidad 3; forma parte del entramado contrapuntístico inicial (cc. 5-6), o se yuxtapone al motivo de la unidad 1 (cc. 46-47):

cc. 5-6

cc. 46-47

fluye sobre una armonía tenida, o cabalga sobre acordes que no muestran una potencialidad de implicar expectativas:

cc. 58-59

cc. 60-61

se alía, escindido o desmembrado, al poder narrativo de una armonía inesperada:

cc. 67-68

La preservación de la integridad del motivo llega a provocar un desfase prosódico-musical en la unidad 23:

L'oi - seau chante au som - met de l'ar - bre, le so - leil sou - rit d'aise en vo - yant l'u -

En una redacción preliminar, la formulación rítmica de este enunciado se asemejaba a la del motivo-fuente:



Fue Jean-Aubry quien sugirió a Falla otra disposición prosódica para una mejor adaptación musical de la acentuación francesa; según el poeta, los acentos sobre *som-* en *sommet*, y sobre *-rit* de *sourit* no eran adecuados, por lo que propuso la solución alternativa¹¹⁴⁰ que el compositor aceptó. El cambio no afectó a la señalada dislocación inicial.

La importante presencia numérica de la clase paradigmática (columna 7), encabezada por la unidad 11, revela un vector de cohesión temática que cumple la función de asegurar la continuidad del discurso. Con el poder de irradiación de esa estructura iterativa, Falla logra una síntesis entre la dicción recitativa y la plasticidad temática. El motivo-base es un arabesco autogenerador, en forma de tetracordo descendente, que funciona como eje del flujo melódico de la frase y asegura interacciones indirectas entre los cuatro episodios vocales:



No es un estribillo genuino, en cuanto repetición exacta o total, pero, en virtud del principio de recursividad, la cadena de iteraciones va fraguando y aumentando en el auditor la previsión de una nueva reiteración. Con la ruptura del modelo constructivo paralelístico, el compositor desbarata esos presentimientos, de tal manera que los puntos de clímax parciales, vinculados a las notas sobresalientes del tetracordo y a las apariciones mediales del casi-*ritornello*, solo alcanzan su sentido culminante en una variante ubicada en posición final de frase (unidad 25).

En este contexto paradigmático caracterizado por la interacción motivica, adquiere una especial relevancia la autonomía de las unidades 15-16 (aunque encontramos refracciones de sus motivos, que no quedan reflejadas en el recuento paradigmático): lo veremos más adelante en el apartado dedicado a la intertextualidad.

Psyché comienza su andadura en la “ininteligibilidad”, y concluye como empieza, con una armonía disonante. Se desarrolla sin una sola cadencia completada y muestra episodios en distintos modos. La ausencia de causalidad tonal deja paso, con frecuencia, a un esquema consistente en la sucesión de un bloque estático y una zona de intensificación del ritmo armónico que conduce a un desenlace suspensivo. Los virajes armónicos, las desinencias melódicas inesperadas, o la concurrencia de la escritura en espejo, son sorpresas discursivas que hay que entender como momentos de revelación. La comparecencia de algún *topos* asegura, no obstante, a la música cierto índice de figuratividad; la

¹¹⁴⁰ AMF, Manuscrito LXVII A2.

unidad 23, por ejemplo, explota la capacidad de producción sonora de los instrumentos hasta obtener un “efecto de realidad”; se trata de un dispositivo que quiere reproducir la impresión de una continuidad entre el mundo y el receptor de la música.

Podemos hablar de fuerzas contrastantes que oponen su especificidad a la par que comunican entre ellas. Se trata, en suma, de una concepción diferente de la organización dialéctica y del devenir sonoro, en la que lo esencial es la energía, la densidad y la intensidad que constituyen el espacio compositivo. Interpretamos en este sentido las siguientes declaraciones de Falla:

No olvidemos que la música se desarrolla en el tiempo y en el espacio, y para que la captación del espacio y del tiempo sea efectiva, forzoso nos será determinar sus límites, estableciendo de modo perceptible sus puntos de partida, medio y final, o su punto de partida y su punto de suspensión, enlazados por una estrecha relación interna [...] No podremos servirnos con eficacia de aquellos motores esenciales [el movimiento metrificado y las resonancias acústicas] sin ejercer una consciente y constante vigilancia sobre la mayor o menor potencia determinada por la aproximación o el alejamiento de su punto o período inicial, fijando, con relación al mismo, los límites con que luego se formen los períodos conducentes a un punto final o a un punto de voluntaria suspensión.¹¹⁴¹

1.3. Estrato hermenéutico

1.3.1. *Psyché* como proyecto músico-escénico

A nuestro juicio, Falla idea *Psyché* como una “música de escena”. Su planteamiento de la obra como un concierto de Corte, “representado” en una cámara real (sita en un lugar determinado), recuerda el recurso del teatro dentro del teatro, empleado en *El Retablo de Maese Pedro*.

Dice Emilio Javier Peral¹¹⁴² que el retablo cervantino era, para Ortega, metáfora de la cosmovisión barroca, atenta siempre a mostrar las implicaciones de los diversos niveles de ficción o de realidad que se van superponiendo al modo de cajas chinas. Ortega señala, en efecto, dos continentes espirituales en el retablo: hacia dentro, el retablo constriñe un orbe fantástico, articulado por el genio de lo imposible, es el ámbito del mito; hacia fuera, se hace lugar un aposento donde se congregan unas cuantas personas. Ese conjunto de personas (extrapolamos las palabras de Ortega) estaría constituido, en *Psyché*, por dos grupos, el de los músicos que “interpretan” el mito de Psique y el de los auditores-espectadores. Todo ello estaría, a su vez, incluso en una partitura, que “es otro como retablo más amplio que el primero. Si entráramos al aposento, habríamos puesto el pie dentro de un objeto ideal, nos moveríamos en la concavidad de un cuerpo estético”.¹¹⁴³

1.3.1.1. Componentes músico-dramatúrgicos

El “espacio-tiempo” imaginado por Falla condiciona la adopción —a modo de marco lingüístico general del discurso musical— del *stylus madrigalescus*, el que correspondía a la interpretación en los salones palaciegos a finales del XVII y principios del XVIII. Infunde también la elección del orgánico instrumental: en esa época, los instrumentos de cuerda pulsada (vihuelas, laúdes, arpas, guitarras barrocas, etc.) abundaban más en la corte que en la calle; en el teatro, los instrumentos de cuerda frotada, emparentados de alguna manera más o menos remota con la vihuela de arco, las flautas más elaboradas y los instrumentos de tecla, formaban parte del conjunto que acompañaba la

¹¹⁴¹ “Notas sobre Ricardo Wagner en el cincuentenario de su muerte”; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, pp. 140-141.

¹¹⁴² PERAL VEGA, Emilio Javier. *Formas de teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001.

¹¹⁴³ ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote* [ed. Julián Marías]. Madrid: Cátedra, 1990, 2ª ed., pp. 209-210.

retórica de los personajes poéticamente elevados, frente a los instrumentos populares (distintos tipos de percusión, zamboñas, etc.), que quedaban, en general, relegados al nivel de la comedia o al de los personajes poéticamente ínfimos de la tragedia.¹¹⁴⁴ De todos modos, no lo tenía fácil Falla para inspirarse en “la verdadera música de la corte española de principios del XVIII”, puesto que dos de las mayores colecciones de música española se destruyeron en ese mismo siglo.¹¹⁴⁵

Psyché muestra componentes estilísticos que son susceptibles de asimilarse como referencias al Barroco: la dinámica de mesetas y un tipo de orquestación realizada a través de terrazas contrapuntísticas, los bloques contrastantes, los micro-*ostinati*. Como sabemos, en el Barroco, el lenguaje estrictamente contrapuntístico y polifónico continuó existiendo junto al orientado hacia los afectos y la armonía. Y, en este sentido, la escritura de la sección B muestra rasgos perceptiblemente asimilables al estilo de la polifonía hispánica del Siglo de Oro.

En lo que concierne al tratamiento del canto, Falla inclina el contexto temporal hacia dominios epocales previos. Así, el lenguaje de cámara de que disponía la música barroca parece fusionarse con el estilo —a medio camino entre lo *cubicularis* y lo plenamente *theatralis*— de los primeros dramas musicales florentinos de finales del siglo XVI. La primera sección vocal, monofónica, recuerda la manera de “recitar cantando” que surgió de los esfuerzos de los teóricos renacentistas, en su afán de hacerla comparable a la idealizada monodia griega clásica; opera, además, como un recitativo que abre la “acción” dramática. El canto continúa luego articulando un tipo de recitativo más cercano al *arioso*, o, si se quiere, una forma melódica que amalgama el recitativo y la expresión *ariosa*; está construido con trazos diatónicos, modales, que se mueven en un ámbito estrecho, dando lugar a una interpretación moderada del texto verbal. Los grumos melismáticos parecen recrear ese momento histórico en el que el estilo silábico se fue adueñando del discurso, aunque resulta difícil establecer cómo sería este en el caso español, al haberse perdido la partitura del primer drama musical compuesto a partir de la influencia del *dramma per musica* italiano.¹¹⁴⁶ Se trata, en todo caso, de enunciados alejados de la estructura del *aria*, considerada en la acepción operística del término, esto es, un pasaje en el que el intérprete expone el *habitus* afectivo que determinará el proceder dramático del personaje.

La escueta gestualidad del canto se ve compensada por una música sin texto que, paradójicamente, “dice” tanto o más que la letra cantada. Anotemos que la dotación instrumental no es monovalente, en el sentido de que no se emplea de modo continuo en su totalidad. La música del inicio es la encargada de evocar el ámbito escénico imaginado por Falla¹¹⁴⁷ —el Tocador de la Reina en la Alhambra—, así como la escenografía: el paisaje granadino.¹¹⁴⁸ Al mismo tiempo, parece sugerir la situación programática que enmarca el momento dramático del texto, ajustado a lo que Jean-Aubry describe en *L'ombre venue* (un poema creado para formar parte de la serie en torno a *Psyché*): al anochecer, la flauta suspira a lo lejos, y Psique se adormece esperando el retorno de Cupido:

¹¹⁴⁴ DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. *La retórica de los afectos*. Kassel: Reichenberger, 2008, pp. 142-143.

¹¹⁴⁵ La de la Biblioteca Real y Archivo de Música del Palacio del Alcázar, a causa de un incendio (acaecido en la Nochebuena de 1734), y la del rey Juan II de Portugal, por un terremoto. Sin embargo, los trabajos de Begoña Lolo y Louise Stein han contribuido a la reconstrucción de la naturaleza y el desarrollo de la música para el teatro en el siglo XVII español, sobre la base de los testimonios que han quedado: cf. STEIN, Louise K. *Songs of mortals, dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth Century Spain*. Oxford: Oxford Clarendon, 1993; y LOLO, Begoña. “El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, entre 1703-1707”. *Recerca Musicològica* XIX, 2009, pp. 159-184.

¹¹⁴⁶ Los primeros dramaturgos españoles que pusieron en escena dramas musicales recogían, prácticamente sin fisuras, el pensamiento de los académicos italianos. Lope de Vega, en 1627, fue el autor del primer libreto operístico europeo compuesto para ser representado fuera de Italia: *La selva sin amor* [DÍAZ MARROQUÍN. *Op. cit.*, p. 216].

¹¹⁴⁷ Un borrador del texto de presentación de la obra describe, en una nota a pie de página, el panorama y las lejanías que se divisan desde el Tocador de la Reina.

¹¹⁴⁸ Desde el Tocador (o Peinador) de la Reina, que se halla en la plataforma de la Torre de Abul-Háchach, unida al Palacio de la Alhambra, se divisan el valle del Darro, el Albaicín y el Generalife; Sierra Nevada y Sierra Elvira limitan el paisaje a derecha e izquierda de la torre.

*L'ombre de la colline, infiniment, s'allonge:
Une flute attardée exhale un faible songe,
Et les troupeaux lassés s'enfoncent dans le soir.*

*Psyché, la main posée au tronc rugueux d'un hêtre,
Sent le monde, à ses pieds, peu à peu disparaître,
Et, droite, devant soi regarde sans rien voir.*

*La flute encore soupire au loin, la brise passe,
Mais, sourde à son aveu, Psyché, que rien ne lasse
D'attendre du divin Visiteur le retour,*

*Serrant contre son sein la fraîcheur de son voile,
Tourne languissamment vers la première étoile
Ses yeux qu'ont assombrés les ailes de l'Amour.*

[La sombra de la colina, infinitamente, se alarga: / una flauta morosa exhala un débil sueño, / y los rebaños cansados se internan en el atardecer. / Psique, la mano posada en el tronco rugoso de un haya, / siente el mundo, a sus pies, poco a poco desaparecer, / y, derecha, mira delante de sí sin ver nada. / La flauta suspira todavía a lo lejos, la brisa pasa, / pero, sorda a su confesión, Psique, a quien nada le hace cejar / en la espera del regreso del divino Visitador, / estrechando contra su pecho el frescor de su velo, / torna lánguidamente hacia la primera estrella / sus ojos que han ensombrecido las alas de Amor.]

La melodía inicial *molto tranquillo* se corresponde con el sueño de Psique, el único personaje —mudo— nombrado en el poema. La música *molto rítmico* del episodio subsiguiente sugiere la presencia de alguien más; suponemos que se trata de Cupido, pues le delatan los trinos asociados al tópico del batir de sus alas. Los trazos andalucistas evocan el transfondo alhambrino y granadino.¹¹⁴⁹ La acción escénica es mínima: un personaje sin nombre habla a Psique, hasta que finalmente esta despierta. La abstracción de la gestualidad está en la línea de lo ideado por Falla para el *Retablo*, obra en la que solamente en muy contados momentos había hecho subrayar por la música los gestos de los personajes, obedeciendo a la intención de traducir *el alma más que sus acciones*.¹¹⁵⁰

El tiempo es segmentado en pequeños cuadros, que van dejando breves vacíos entre ellos. Estos “blancos” son asumidos por los tratos instrumentales, que delimitan las diversas partes de la música vocal, y marcan con su duración (cinco, tres y dos compases, respectivamente) una secuencia temporal progresivamente más cerrada. La unidad de la composición traba todos los ingredientes en una interpretación de tipo orgánico, que exime a la obra de la sucesividad temporal. Un tiempo mental, de simultaneidad, regula la música y concentra todo el proceso temporal. Ello obliga a un discurrir detenido en el encuentro con las formas vecinas, engarzadas en movimientos que se encuentran y equilibran. Al modo del tiempo manierista, cuya irrealidad reside en la articulación y reanudación del curso temporal en una corriente rítmica de base cicloide, el tiempo aparece ajustado a un esquema oval, encerrado en un alvéolo circular de espacio, donde emerge con

¹¹⁴⁹ Aunque en la actividad musical de la corte de Felipe V tuvo especial relieve el repertorio español de teatro lírico, su elección obedeció a razones de estrategia política, y nada tuvo que ver con el gusto personal del monarca, más inclinado hacia la música italiana o la francesa, que eran, en definitiva, los modelos culturales en los que había sido educado en la corte de Versalles: LOLO. *Op. cit.*, p. 177.

¹¹⁵⁰ Carta de Manuel de Falla a Roland-Manuel, fechada el 24 de mayo de 1928, en Granada; AMF [carpeta de corresp. n° 7521]. Texto original: c'est l'âme plutôt que ses actions que j'ai taché de traduire. (Obéissant également à ces intentions ce n'est que dans de très rares moments que j'ai fait souligner par la musique les gestes des personnages); [las cursivas son nuestras].

toda su potencia dinámica.¹¹⁵¹

1.3.1.2. El modelo de auto sacramental calderoniano

La ambientación estilístico-musical corresponde asimismo al tratamiento dramático del asunto de *Psyché*, que el compositor enfoca, a nuestro entender, a través de códigos propios del teatro de Calderón de la Barca,¹¹⁵² el autor más presente en la actividad teatral de la corte durante la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII.¹¹⁵³ Falla recurre, particularmente, a los métodos transmitificadores que Calderón lleva a cabo en sus autos sacramentales basados en mitos clásicos.¹¹⁵⁴ Esas técnicas le permitían, por un lado, salvar las distancias tempo-espaciales con respecto al mundo que le era propio al mito, y ofrecían un doble significado: el denotado en el mito y lo connotado a través de él; por otro lado, hacían factible la conversión de las cuestiones teológicas en ideas representables.¹¹⁵⁵

Entre mito y religión existe un vínculo estrecho. La “palabra” (significado primario del término *mythos*) era, de acuerdo con Sigmund Méndez,¹¹⁵⁶ el conducto primordial de manifestación y conservación de lo espiritual; *mythos* expresa, pues, la antigua unión entre mito y lenguaje. El mito es revelación, y esta cobra cuerpo en el lenguaje. Lo que el mito revela es el desvelamiento de una porción del misterio de las relaciones que existen entre hombre, divinidad y mundo. Es una inmersión en las grandes inquisiciones del origen, el fin y la particularidad del ser y estar humanos; sin él, esta experiencia quedaría oculta, el *mythos*-palabra la vuelve comunicable. Sin embargo, su expresión es también misteriosa: es una revelación que es asimismo un ocultamiento, contiene, simultáneamente, una respuesta y un enigma.

Ante esta totalidad significativa del mito, aparece la dimensión del problema hermenéutico, como deficiencia y necesidad de la comprensión del hombre. Brota entonces el *logos* especulativo, el pensamiento que indaga el sentido del *mythos*. Explica Gadamer que ambos se concilian y se complementan, aunque su unidad no está exenta de tensión en la diferencia entre verdad lógica y creencia. Su relación puede fundamentarse en un doble nivel. En el primero, la verdad y lo sagrado están reunidos en la rememoración, que se vive como experiencia; es la identidad del saber y del creer de la que habla Hegel, el vínculo cristiano entre *credo e intelligo*. En un segundo nivel se sitúa la dualidad misma de la palabra, el lenguaje como intermediario que participa de lo mítico y lo lógico, sin excluirlos ni fusionar un orden y otro, de manera que configura el “interregno mítico-lógico de la representación ‘sub-objetiva’ o intersubjetiva”.¹¹⁵⁷

¹¹⁵¹ CAMÓN AZNAR. *Op. cit.*, pp. 136-137.

¹¹⁵² En La Biblioteca de Falla se conservan diversas ediciones de las obras de Calderón de la Barca: *La devoción de la cruz*. Barcelona: Ambos Mundos [s.a.] [anot. autógrafo del compositor]; *Autos sacramentales alegóricos y historiales del phenix de los poetas, el español Don Pedro Calderón de la Barca*. Tomo sexto. Madrid: Oficina de la viuda de D. Manuel Fernández e impr. del Supremo Consejo de la Inquisición, 1760; *Comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca*. Tomo sexto. Oficina de la viuda de D. Manuel Fernández e impr. del Supremo Consejo de la Inquisición, 1761; *Las Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*. Tomo tercero [corregidas y dadas a luz por Juan Jorge Keit]. Leipzig: Ernesto Fleischer, 1829; *La vida es sueño*. Madrid: Perlado, Páez y C^a, 1896; *El Alcalde de Zalamea*. Madrid: Perlado, Páez y C^a, 1907; *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*. Tomo I. Madrid: Hernando, 1918; *A secreto agravio, secreta venganza*: tragedia en tres actos, original de Don Pedro Calderón de la Barca, refundida por Tomás Luceno. Madrid: Prensa Popular, 1921; *Autos sacramentales* [ed. y notas Ángel Valbuena Prat]. Madrid: La Lectura, 1926-1927.

¹¹⁵³ LOLO. *Op. cit.*, p. 173.

¹¹⁵⁴ Cf. NEUMEISTER, Sebastián. “Los dramas mitológicos de Calderón”. *Ínsula*, 2000.

¹¹⁵⁵ Cf. SANTOS, María de Gracia. “Evolución e interpretación del mito clásico en la comedia ‘Ni amor se libra de amor’ y en el auto sacramental ‘Psiquis y Cupido’”, en *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*. Madrid: Universidad San Pablo-Ceu-Instituto Cervantes, 2000.

¹¹⁵⁶ MÉNDEZ, Sigmund. *El mito fáustico en el drama de Calderón*. Kassel: Reichenberger, 2000, pp. 3-6.

¹¹⁵⁷ GADAMER, Hans-Georg. *Mito y razón* [trad. José Francisco Zúñiga]. Barcelona: Paidós, 1997, pp. 63-64.

Esta mediación del lenguaje da lugar a un arte interpretativo que se adentra en los entramados textuales de las recreaciones literarias del mito en busca de las líneas maestras de sentido. La interpretación abre nuevos caminos hacia la ciudadela mítica y explora en ella parajes ocultos u olvidados. Los mitos se modifican, cambian, florecen con nuevas ramificaciones de significado. Y, al mismo tiempo, emergen en ellos nuevos símbolos, caracteres y acciones que presentan al hombre los sentidos de su situación particular, desde la perspectiva de lo universal, la dimensión mítica de su condición presente.

Los autos sacramentales eran piezas dramáticas (estructuradas en un acto), referentes al Misterio de la Eucaristía, que se representaban espectacularmente con motivo de la festividad del *Corpus Christi* y su octava. Alexander Parker ha subrayado la distinción entre el asunto y el argumento en el auto sacramental: el “asunto” es la Eucaristía, el “argumento” puede variar de uno a otro, ya que puede proceder de cualquier historia divina, histórica, legendaria o ficticia, con tal de que ilumine de algún modo un aspecto del “asunto”.¹¹⁵⁸ Lo alegórico está unido a ese asunto único, siendo sello de uniformidad y marco estructural del género, sea cual sea la temática que conforma cada obra en concreto.

Hay que entender el auto sacramental como una conjunción de obra teatral y ceremonia religiosa. Junto a los valores dramáticos y visuales, el público participaba, aunque de una forma indirecta, en el ritual litúrgico que se desarrollaba en la obra.¹¹⁵⁹ Calderón prescribe, con frecuencia, el canto del *Tantum ergo* (quinta estrofa del *Pange lingua*) durante el tiempo en que el sacramento de la Eucaristía es llevado en procesión y expuesto en la Custodia a la adoración de los fieles. La Eucaristía era el signo de la unidad de los cristianos en Jesucristo muerto y resucitado. Sin esta comunión de los fieles en el cuerpo y la sangre de Cristo, que se encarnaba alegóricamente sobre la escena, la forma dramática no era inteligible. El auto era, pues, una forma de predicación dramática, una suerte de misa festiva, que reutilizaba y reelaboraba materiales pertenecientes a la doctrina de la Iglesia; en este sentido, era también, él mismo, una re-escritura. Esmaltado de referencias, de alusiones y citas explícitas o implícitas, el auto sacramental era un palimpsesto teatral de conclusiones teológicas.¹¹⁶⁰

De acuerdo con Ángel L. Cilveti, “Calderón ve en el auto sacramental el medio ideal para dar máxima expresión significativa a su comprensión de la cosmovisión cristiana.” Con este fin transforma el modelo del auto sacramental a medida de su propia capacidad creadora, que “está mediada por la ideología vigente en su tiempo: religión, Padres de la Iglesia, filosofía y teología escolástica, monarquía absoluta, código del honor, retórica y mitología clásica y barroca. Todos estos factores forman parte del horizonte interpretativo del teatro sacramental calderoniano en varios grados. Pero lo que determina fundamentalmente su carácter es la vocación del dramaturgo a la continuidad cultural, un concepto que Cilveti entiende como “la permanencia y también la innovación de motivos, formas de pensamiento, de expresión y de conducta análogos y constantes a lo largo del tiempo”.¹¹⁶¹

¹¹⁵⁸ PARKER, Alexander Augustine. *Los Autos sacramentales de Calderón de la Barca* [trad. Francisco García Sarria]. Barcelona: Ariel, 1983, pp. 46-47.

¹¹⁵⁹ FERNÁNDEZ, Luis y Juan Francisco PEÑA. *El teatro en el siglo de oro: Viaje Literario*. Madrid: Ediciones pedagógicas, 1995, p. 147.

¹¹⁶⁰ BONFILS, François. “Introduction”. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Le gran théâtre du monde. El gran teatro del mundo* [ed. bilingüe; trad. François Bonfils]. París: Flammarion, 2003.

¹¹⁶¹ CILVETI, Ángel L. “El auto sacramental de Calderón y la continuidad cultural,” en *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón* [eds. I. Arellano, J.M. Escudero, B. Oteiza y M.C. Pinillos]. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/ Reichenberger, 1997, p. 46.

El mito de Psique y Cupido adquirió un notable apogeo en el teatro áureo.¹¹⁶² Calderón adaptó algunos motivos extraídos del relato apuleyano del mito¹¹⁶³ en dos autos titulados *Psiquis y Cupido* (el primero fue compuesto para Toledo en 1640; una segunda versión fue escrita para Madrid en 1665), así como en la comedia *Ni amor se libra de amor* (representada en el pequeño teatro del Retiro en 1662). Anotemos que Falla usa el título *Psiquis*, en los primeros estadios compositivos de la obra.

Si tenemos en cuenta que se trata de piezas esencialmente religiosas de la España de la Contrarreforma, la utilización de la mitología en los autos sacramentales no puede dejar de sorprendernos.¹¹⁶⁴ Pero hay que recordar que los orígenes filosóficos y teológicos de la alegoría, así como la lectura alegórica de los mitos servían para establecer un género que se basaba en la interpretación exegética escrituraria, a la que estaban habituados los espectadores del Siglo de Oro. La hermenéutica de Orígenes, y de los Padres en general, había tendido a dar preferencia, aunque con nombres diversos, a un tipo de lectura “tipológica”: los personajes y los acontecimientos del Antiguo Testamento se veían, por sus acciones y sus características, como tipos, anticipaciones, prefiguraciones de los personajes del Nuevo. La exégesis medieval realizó, en gran medida, algo similar. Fuera de la índole que fuera, esta tipología preveía ya que lo representado no era alegoría *in verbis*, sino *in factis*.

Era también práctica común a todo el medioevo el interpretar a los poetas paganos como reveladores de verdades transmisibles mediante un suprasentido. La naturalidad con la que la figura del “dios de amor” pasó a formar parte de la materia poética al uso, no se puede desvincular del fenómeno general que denominamos “el estatuto de la Antigüedad”, esto es, la participación de la materia clásica como saber autorizado. El *Ars amandi* de Ovidio se había encargado de familiarizar a la sociedad medieval con el dios “alado”, con sus vicios y sus virtudes. La poesía de cancionero recogió dicha herencia y extrajo los elementos más adecuados a su propia filosofía del amor. El amor se revestía de propiedades de mito, aspiraba a ser reflejo de la divinidad, se erigía en única alternativa humana de trascendencia.

a) La alegoría

La alegoría era el recurso-clave que posibilitaba a Calderón el aprovechamiento argumental del mito pagano, en una fusión artística que servía, además, como adoctrinamiento del receptor; era un espejo para trasladar una realidad espiritual por medio de los personajes y de las escenas dramáticas. Para Calderón, se trataba de “encarnar” un concepto: “pues dando cuerpo al concepto / aun lo no visible animo”. Es, precisamente, en el teatro eucarístico donde esta expresión de la *encarnación* tiene, tal vez, mayor sentido. Por lo tanto, la alegoría representa una idea, y el personaje que la encarna es un personaje-tipo, desprovisto de psicología, de espesor humano. Su función es, por lo demás, en palabras de Arellano, “pictórica, visualizadora, emblemática”.¹¹⁶⁵ Este alegorismo no funcionaba exclusivamente en el plano textual, sino en el de la escenografía, recogiendo la propia tradición alegórica que la liturgia asignaba a las procesiones del *Corpus Christi*. Congregaba el legado de símbolos para enmarcarlo en piezas de continuada armazón metafórica, unitarias y perfectas en cuanto a las correspondencias. La utilización de un lenguaje análogo, que se resumía en el carácter repetitivo de lo alegórico, ayudaba a establecer un código de signos que fue transmitiendo ritualmente su significación a lo largo del tiempo. Dejando aparte los

¹¹⁶² ESCOBAR, Francisco Javier. *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, pp. 16-17.

¹¹⁶³ La fuente pudo ser la traducción de “El asno de oro” por Diego López de Cortegana (ca 1513).

¹¹⁶⁴ Cf. PÁRAMO, Jorge. “Consideraciones sobre los ‘Autos mitológicos’ de Calderón”. *Thesaurus*, Tomo XII. Núms. 1, 2 y 3, 1957.

¹¹⁶⁵ ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.

autos que no trataban estrictamente de la Eucaristía, el drama de la Redención se conformaba como síntesis de todos los misterios de fe, y resumen de la historia de la humanidad desde su creación y su caída en el pecado.

Si los autos son suma de variados elementos que se entrelazan conformando un texto plural, la alegoría es lo que da unidad y sentido a todo, al integrar cada una de las partes y asumirlas en una lectura que, de lo imaginado a lo efectivo, hace posible dar a entender aquello que de suyo es inefable.¹¹⁶⁶

Los repertorios retóricos hablan de dos clases de alegoría. La primera es la de los personajes que encarnan abstracciones como la Fe, Esperanza, Caridad, etc.; debe poner de manifiesto una serie de luchas de virtudes y vicios, del bien y del mal, en suma, la batalla permanente en el interior del hombre entre las tendencias a su salvación y a su perdición; no se ciñe solo al trabajo de los actores y a la descripción textual, sino que funciona también en las representaciones escenográficas. Es un tipo alegórico que puede parecer hoy oscuro y complicado, pero que debemos relacionar con la cultura de la imagen en que vivía inmerso el público del Barroco, el mundo de los emblemas y de las representaciones plásticas alegóricas, lo que facilitaba la comprensión de los sentidos morales y simbolismos cristianos de tales espectáculos. La segunda clase de alegoría es la de los sistemas trabados de metáforas, mediante los cuales es posible convertir una historia mitológica en expresión de la aventura divina de la salvación.

El auto *Psiquis y Cupido*, que Calderón realiza para Toledo, muestra a Cupido como representación alegórica de Cristo. La condición que el dios del amor pone a su esposa (no intentar verle nunca) se transforma, en el auto, en expresión doctrinal de las características de la fe, que es ciega. Pero, tal como explica Arellano,¹¹⁶⁷ Calderón profundiza más en los dos planos, el mitológico y el sacramental. Ya que el mito de Cupido impone a Psiquis la condición de quedar oculto, este Cupido aparece en escena con un velo blanco que le tapa el rostro. Entran entonces en funcionamiento los mecanismos expresivos alegóricos, por los cuales el velo que lleva Cupido va más allá de la venda atribuida al ciego Amor, para representar al sacramento de la Eucaristía. El personaje de Cupido es metonimia y contrafigura dramática de Cristo, perpetuado entre los hombres en su forma eucarística; y el velo blanco, en la alegoría religiosa (la lectura de “segundo grado”), es figura de la Hostia eucarística, metáfora de las especies eucarísticas, cuyo misterio es dogma de fe. En realidad, la exigencia de Cupido a Psiquis (la Fe) viene a significar la exigencia doctrinal de creer en el dogma eucarístico. Calderón quiere convencer y persuadir al receptor de su enseñanza: a pesar de que los fieles católicos se encuentran solos en sus creencias, siempre tendrán la recompensa del amor de Cristo, el cual proporciona la verdadera felicidad. Tras la cruda realidad, siempre se encuentra Cristo (la Belleza, el Amor). Pero esta felicidad exige una condición: la confianza en Cristo. Los fieles deben creer que Cristo se encuentra *presente* a través de la Eucaristía, del Pan y el Vino que son su Cuerpo y Sangre, expresión de su amor hacia el Hombre, redimido gracias a su Pasión y Resurrección.

Extrapolemos estos mecanismos alegóricos a *Psyché*. La metáfora del velo corresponde a la innominabilidad del personaje —Cupido/Cristo—, que insta a Psique —Fe-Alma— a salir al encuentro de una nueva Realidad. Desde esta perspectiva, la imagen textual de la lámpara extinguida refleja la situación del alma sin fe, y deja paso a los símbolos de la Redención: la magnificencia de la naturaleza que renace, el amanecer, el Mediodía, el canto del pájaro sobre la copa del árbol, la sonrisa del sol, el despertar universal, la personificación de la primavera. El Mediodía (*Midi*) —con mayúscula—, el instante sagrado en el que el sol alcanza su cenit, el punto

¹¹⁶⁶ EGIDO, Aurora. *La fábrica de un auto sacramental: “Los encantos de la culpa”*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982, p. 182.

¹¹⁶⁷ ARELLANO, Ignacio. “los autos toledanos de Calderón”, en *Estaba el jardín en flor...Homenaje a Stefano Arata*, Criticón, 87-88-89. Toulouse: Université Toulouse Le Mirail, 2003, pp. 63-64.

culminante de la luz espiritual, representa al Creador, y comunica una plenitud asimilable a la comunión eucarística: es un pan de oro o pan celeste que transfiere eternidad a quien lo consume.¹¹⁶⁸ Luego del despertar de Psique, la música (como el auto sacramental) se desplaza al espacio inicial, en el que se desarrolla tanto el encuentro amoroso como el banquete eucarístico. La yuxtaposición de la melodía de Psique y los trinos de Cupido en el epílogo, así como el alumbramiento de una nueva armonía como clausura de la obra significan la fusión amorosa entre Cristo y el Alma.

b) La “bella dormida”

En el teatro áureo, el “sueño” del protagonista era un mecanismo que servía para transmutar el plano referencial del espacio escénico;¹¹⁶⁹ era síntoma del planteamiento de la oposición apariencia/realidad, signo indicativo de un cambio profundo en la dimensión de lo representado, y clave convencional que servía para anunciar el salto cualitativo de lo material a lo ideal, de lo contingente a lo trascendente. Mediante la imagen de “la bella dormida”, Calderón conseguía, además, sugerentes efectos plásticos y líricos, y un innegable impacto erótico.¹¹⁷⁰ Una de sus más logradas expresiones se halla en la ya mencionada pieza mitológica *Ni Amor se libra de amor*: en la primera jornada, varios personajes admiran la belleza de Psiquis, dormida en un lugar ameno con la imprescindible presencia de flores; el personaje en el cual se nota la mayor impresión emocional es el propio Cupido, que queda asombrado al notar el poder arrebatador de una mujer, a pesar de estar dormida; este poderío se ve reforzado con “el socorro de los ojos”, o sea, cuando la mujer despierta y abre los ojos.

Podríamos plantear aquí la cuestión de cómo imaginó Falla a Psique, en cuanto figura femenina. Hasta ahora hemos encontrado, en las canciones, la doncella virginal, de carácter más o menos religioso y función maternal (*Preludios*), a la mujer silente, muerta, que provoca una cierta exaltación de la morbosidad erótica (*¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*), la fémina un tanto “perversa”, capaz de atraer y repeler al hombre de forma simultánea (*Tus ojillos negros*), y la presencia femenina delicadamente sensual (*Chinoiserie*), dramáticamente asertiva (*Séguidille*), o destructora del amor (*Seguidilla murciana, Canción, Polo*).

En *Psyché*, Falla asimila los registros expresivos que acompañaban a la “bella dormida”. Su visión del encuentro entre Cupido y Psique nos parece cercana de la estética prerrafaelita; recordemos, por ejemplo, el lienzo *Cupid Finding Psyche* de E. C. Burne-Jones, en el que la postura de Cupido, así como la aureola que forma el manto alrededor de su cabeza, evocan al ángel de la Anunciación de Fra Angelico:

¹¹⁶⁸ CHEVALIER y GHEEBRANT. *Op. cit.*, p. 703.

¹¹⁶⁹ CARRASCÓN, Guillermo. “Dormir en escena: usos simbólicos del sueño en el primer Lope”, en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*. Roma: Bulzoni, 1998, pp. 101-108.

¹¹⁷⁰ SABIK, Kazimierz. “La problemática del sueño en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVII”, en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Op. cit.*, pp. 109-121.



Hoffel  ve en Psique “la más sensualmente abandonada de entre las mujeres nacidas de la pluma de Falla, casi una especie de Eva descubierta, afligida en la mañana en su desnudez”.¹¹⁷¹ Pero, bajo nuestro punto de vista, *Psyché* se adentra en una nueva dimensión, en la que *eros* se transfigura — sin desaparecer—, y el cuerpo femenino se afirma como algo sagrado: no existe más que un paso entre la mujer como criatura que puede amar y ser amada, y el Creador, que es el amor mismo.

c) El espacio

A principios del siglo XIX, varios críticos alemanes destacaron el papel sobresaliente que, frente a la elaboración de caracteres personales, ostenta la estructura en las piezas teatrales de Calderón; Adam M ller¹¹⁷² le atribuyó una concepción profundamente espacial. En esa línea, Eberhard Geisler¹¹⁷³ presenta a Calderón como un autor que hace hincapié en la intersubjetividad, entendida como la relación que crea el espacio. El dramaturgo prefigura, de esta manera, aspectos del psicoanálisis moderno, que ponen de relieve la inmersión del sujeto en el espacio, rompiendo el estado de ente inextenso que tenía en la filosofía cartesiana. En efecto, según la teoría psicoanalítica espacial de Jacques Lacan, el discurso del inconsciente est  fuera, es el discurso del Otro (no se trata de una persona sino de un lugar excéntrico donde se estructura el sujeto, el lugar de lo simbólico), el sujeto está entregado a la intersubjetividad, se encuentra inmerso en el espacio. Según Manfred Pfister,¹¹⁷⁴ el teatro del Siglo de Oro utilizaba, para crear el espacio, una “escenografía de palabras” o un “espacio hablado”; no era una forma objetiva sino subjetiva, ya que se basaba en la visión del personaje, de sus intereses, valoraciones e interpretaciones de la realidad.

¹¹⁷¹ HOFFEL , Jean-Charles. *Manuel de Falla*. Paris: Fayard, 1992, p. 303: Cette Psyché est parmi les femmes n es de la plume de Falla la plus sensuellement abandonn e, presque une sorte d’Eve découverte,  plor e au matin dans sa nudit .

¹¹⁷² KLEIST, Heinrich von, y MÜLLER, Adam [eds.]. *Ph bus. Ein Journal für die Kunst*, 1, 7, 1808. Dresde: Walthersche Hofbuchhandlung, p. 9.

¹¹⁷³ GEISLER, Eberhard. “Espacio en Calderón”, en *La representación del espacio en la literatura española del Siglo de Oro* [ed. Eberhard Geisler]. Barcelona: Anthropos, 2013, p. 282.

¹¹⁷⁴ PFISTER, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University, 1988, p. 16.

Con ello, ese espacio adquiriría significado más allá de su construcción como un simple ámbito para el movimiento de los actores. Así, hablaremos del espacio dramático como el espacio de la ficción, del espacio escénico como el del escenario donde sucede la acción, y del espacio teatral como aquel que involucra tanto al espacio de la representación como al que ocupa el público. Esta precisión, aplicada a la *deixis*, se puede añadir a la clásica distinción de Karl Bühler¹¹⁷⁵ entre *deixis ad oculos* y *deixis ad phantasma*: la primera muestra realidades presentes o supuestamente presentes en el escenario (se puede relacionar, pues, con el espacio escénico), mientras que la segunda se basa en el decorado verbal y la ticoscopia.¹¹⁷⁶

Aunque esta mezcla está presente en todo el teatro áureo, es especialmente relevante en el caso de los autos sacramentales, porque sus alegorías exigen un modo sutil y completo de representar abstracciones. Un espacio meramente escénico, por muy elaborado que fuera, nunca podría dar cuenta del sentido total que el auto requiere. Los autos necesitan presentar un espacio dramático doble, a la vez alegórico y real. Esto lleva a Arellano a postular la existencia de dos variedades del espacio dramático: la mimética o historial, y la alegórica o mística, para concluir que “el género supuestamente desespacializado se muestra, en cambio, como el más rico en posibilidades artísticas de tratamiento del espacio”.¹¹⁷⁷

Psyché se coloca en medio de la visibilidad, ya que la localización en la Alhambra y la apertura al paisaje granadino reifican el espacio. La disposición bimembre que manifiesta el contraste entre la intimidad de la estancia regia y el exterior, recuerda la tendencia a la sintaxis bimembre o trimembre en el orden de la acción dramática del teatro barroco español. Arellano observa que esas plurimembraciones suelen producirse en Calderón al principio de las piezas, aunque a menudo continúan durante toda la obra, estructurando incluso los movimientos escénicos, y disponiendo de manera ordenada la multiplicidad del ámbito dramático en las obras mitológicas, para los patrones que predeterminan la capacidad de comprensión del público.¹¹⁷⁸

En *Psyché* se da una tensión entre dos conceptos: el primero, de localización; el segundo, de extensión hacia un espacio infinito. La música rompe la clausura del recinto real, abriendo nuevos espacios más allá de las tablas. Hay algo fuera, una exterioridad. Se produce asimismo una conexión entre espacio y relación intersubjetiva (el encuentro entre Psique y Cupido). La subsunción de planos espaciales distintos implica una transmutación múltiple del contenido poemático, y la configuración de un lugar de interferencia y de condensación de universos sonoros diferentes.

La importancia que Falla otorga al contrapunto conlleva también implicaciones espaciales. El valorar un pensamiento empeñado en las relaciones entre las alturas de los sonidos, más que en la funcionalidad sintagmática de la armonía, contribuye a acentuar sobre la notación un carácter de *espacialidad* simultánea, una especie de fantasmática *deixis ad aures*, que implica, además, una dimensión panocrónica en la que el pasado, el presente y el futuro coexisten e interactúan contemporáneamente en el interior del tiempo virtual de la partitura. El propio “seccionismo” de la obra, es decir, el conjunto de partes diferenciadas, hasta cierto punto independientes, permite que el *espacio* “respire”, y cobre una vida nueva.

¹¹⁷⁵ BÜHLER, Karl. *Teoría del lenguaje* [trad. Julián Marías]. Madrid: Revista de Occidente, 1950, pp.107-185.

¹¹⁷⁶ DÍEZ BORQUE, José María. “Aproximación semiológica a la escena del Siglo de Oro”, en *Semiología del teatro* [eds. José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo]. Barcelona: Planeta, 1975, pp. 50-92; FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago. “El relato ticoscópico en Calderón”, en *Ayer y hoy de Calderón* [eds. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez-Magallón]. Madrid: Castalia, 2002, pp. 259-275.

¹¹⁷⁷ ARELLANO. *Op. cit.*, p. 156; *Idem*. “Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón.” *Notas y estudios filológicos*, 2, 1985, pp. 140-150.

¹¹⁷⁸ ARELLANO, Ignacio. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999, pp. 217-218.

d) La dualidad de músicas

En el prólogo “Al lector”, que Calderón incluyó en su edición de la primera parte de autos sacramentales alegóricos e historiales,¹¹⁷⁹ el dramaturgo expresa su preocupación por la recepción de los autos, y anticipa que “parecerán tibios algunos trozos; respeto de que al papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas”.¹¹⁸⁰ Con esta mención subraya la importancia del elemento espectacular en sus autos sacramentales, en los cuales la música y la tramoya eran esenciales para la experiencia estética —no habla de su eficacia catequética— por él diseñada. La carencia de estos aspectos en los autos impresos y leídos obligaba al lector de las obras, según Calderón, a recurrir a una especie de “composición de lugares” para intentar recrear “en su imaginación” el espectáculo.¹¹⁸¹

En el Barroco español, en efecto, lo que llamamos teatro mantiene una vinculación con otras actividades basadas en el espectáculo, con mayor o menor grado de participación, que solemos englobar bajo el polisémico término de fiesta.¹¹⁸² En ese plural encuentro de religión y teatro, con transvases en las dos direcciones porque responden a una misma intencionalidad y se asientan sobre las variables de ceremonial, ritual, teatro y parateatro, juegan un papel integrador unas determinadas formas musicales. La música era un elemento esencial en la escenificación de los autos¹¹⁸³ y, por tanto, en la experiencia estética y religiosa que proporcionaba. Su utilización en el auto sacramental calderoniano adquiere significado dentro del marco de funcionalidad de la música religiosa en el Barroco, y sigue la influencia postridentina iniciada con la *Camerata* florentina. Calderón conocía las innovaciones italianas de la ópera¹¹⁸⁴ y se preocupó por los acompañamientos musicales de sus piezas.

La música aparece investida de un simbolismo especial. La crítica ha notado que Calderón suele contraponer dos tipos de música. Según Jack Sage, los autos presentan, por una parte, una música seductora y halagüeña que sería, en el fondo, una música “falsa”, orientada a la tentación; por otra, y frente a la anterior, incluyen también una música “verdadera”, que representaría la armonía de la Creación. La música falsa es aparentemente hermosa, pero esconde dentro de sí al diablo, quien a

¹¹⁷⁹ Madrid: Fernández Buendía, 1677.

¹¹⁸⁰ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. “Al lector. Anticipadas disculpas a las objeciones que pueden ofrecerse a la impresión destes autos”, en *Autos sacramentales II* [ed. Ángel Valbuena Prat]. Madrid: Espasa-Calpe, 4.ª ed., 1958, p.5.

¹¹⁸¹ SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. “Espectáculo y construcción espacial en los autos de Pedro Calderón de la Barca: La cena del rey Baltasar”. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane* 3, 2013, pp. 9-22: 9-10. Para los orígenes históricos de la fiesta del Corpus, cf. VIZUETE MENDOZA, J. Carlos. “Teología, Liturgia y Derecho en el origen de la fiesta del Corpus Christi”, en *La Fiesta del Corpus Christi* [coords. Gerardo Fernández y Fernando Martínez Gil]. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 17-42.

¹¹⁸² DÍEZ BORQUE, José María. “Teatro y fiesta en el Barroco español: El auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado”. *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 396, 1983, p. 151.

¹¹⁸³ La música desempeñaba una función incidental, e intervenía también en la trama. Su realización implicaba numerosos agentes, que son los que asoman en acotaciones y réplicas: la indicación “Música” se refiere normalmente a un conjunto instrumental, aunque en la relación de los *dramatis personae* incluye, a veces, la presencia de cantantes; más explícitamente se señalan las intervenciones del coro. En relación con la música vocal, encontramos referencias a dúos, tríos, cuartetos, etc.; los “cuatros” se perfilan como una intervención musical destacada (Miguel Querol señala a este respecto: “En primer lugar, en las obras de Calderón hay tantos y más cuatros de terminar que de empezar y también los hay tantos y más en medio de la obras, y todos ellos tienen las mismas características. [...] Los ‘cuatro’ de Calderón constituyen muchas veces el comienzo del texto mismo de la obra representada y son siempre el fundamento y la base del desarrollo de la primera escena. [...] En resumen, el ‘Cuatro’ es simplemente una corta canción a cuatro voces y, como tal, fue practicado también en la música religiosa” [QUEROL, Miguel. *Teatro musical de Calderón estudio, transcripción y realización del acompañamiento*. Madrid: CSIC, Instituto Español de Musicología, 1981, p. 45]. Sobresale el uso del recitativo, importado de Italia, y encontramos “tonos”, de cuño nacional, que en su apariencia polifónica adoptan la forma de villancico, mientras que cuando son “a solo” se corresponden con el aria de cantata. Entre los instrumentos más habituales destacan cajas, tamboriles, tambores, trompetas, bajones, clarines, etc. La presencia coreográfica es abundante, especialmente en los autos, siendo las danzas más citadas: alemana, alta, baja, canario, gallarda, jácara, pavana, paradetas, pie de gibao, seguidillas y zambra.

¹¹⁸⁴ Calderón las conoce a través del Cardenal Rospigliosi y del escenógrafo Cosme Lotti: cf. ARRÓNIZ, Othón. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos, 1969, pp. 266-267, 272-273; POLLIN, Alice M. «Calderón de la Barca and music: theory and examples in the ‘autos’». *HR*, 41:2, 1973, pp. 362-370.

menudo pretende engañar al hombre aparentando la armonía verdadera. De ahí el problema planteado por Calderón: el Hombre tiene que distinguir entre la Voz divina y la del diablo.¹¹⁸⁵ Hay que señalar que el autor alcanzó a superar el terreno ético que los contrastes musicales ofrecían, para mostrar una oposición más profunda, tal cual la idea de la música como imagen de la vida y la muerte.

Podemos establecer un paralelismo entre esta oposición calderoniana de músicas y las dos fuerzas contrastantes que articulan la construcción de *Psyché*. Así, por ejemplo, la música de las unidades 13-14:

The image shows a page of a musical score for units 13 and 14. It consists of several staves for different instruments: Flute (Fl.), Violin (V.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vic.). The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Performance instructions and dynamics are clearly marked throughout the piece, including 'Molto ritmico (come prima)', 'mf', 'p', 'pp', 'f', 'sf', 'pizzicato', 'arpegg. rapido', 'vibrato', and 'dolce'. The lyrics 'Le mi. roir,' are written at the bottom of the score.

puede interpretarse como “diabólica”, frente a la música salvífica de la unidad subsiguiente (la sección B). En definitiva, Falla se apropia del vector barroco que tensiona los valores de la construcción humana de un sentido simbólico. Y hace suya la particular articulación barroca (pasividad, emotividad y subjetividad) de la expresión de las pasiones (afectos), cualidades a la vez espirituales y corporales, transmisibles a las producciones humanas y, por su intervención, a las almas humanas.¹¹⁸⁶

1.3.1.3. Vectores intertextuales

Falla se vale de diversas citas y alusiones estilísticas como medio para la transmutación “a lo divino” de *Psyché*. Pero es la música de la sección B la que concentra la “representación” alegórica del dogma de la Eucaristía (objetivo definidor del auto sacramental), al exponer, como idea temática principal, el inicio de la melodía del *Pange lingua* “more hispano”, en la variante que presenta Tomás Luis de Victoria como punto de partida de su composición polifónica *De Corpore Christi*, editada en Roma en 1581:

¹¹⁸⁵ SAGE, Jack. “Calderón y la música teatral”. *Bulletin Hispanique*, 58, 1956, p. 284. Véase también DE LA GRANJA, Agustín. “La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII”, en *Música y teatro* [dir. Luciano García Lorenzo], nº monográfico de *Cuadernos de teatro clásico*, 3, 1989, pp. 79-94; RECOULES, Henri. “Ruidos y efectos sonoros en el teatro del Siglo de Oro”. *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975, pp. 137-144; CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo. “La música en el teatro clásico”, en *Historia del teatro español*, I. *De la Edad Media a los Siglos de Oro* [ed. Javier Huerta Calvo]. Madrid: Gredos, 2003, pp. 677-715.

¹¹⁸⁶ LESCOURET, Marie-Anne. “Sens et sensibilité (Musica impura VIII)”, en *Sens et signification en musique* [dir. Marta Grabócz]. París: Hermann, 2007, p. 60.

De Corpore Christi:
(More Hispano.)
(Ex editione anni 1581, B.)

Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si Cor - po - ris my - ste - ri - um
San - gui - nis - que pre - ti - o - si, Quem in mun - di pre - ti - um
Fru - ctus ven - tris ge - ne - ro - si Rex ef - fu - dit gen - ti - um.

La cita del *Pange lingua*, cuya presencia en *Psyché* desvelamos en primicia, está ubicada en el centro mismo de la composición y actúa como un factor de alegorización, al ser portadora de una intención simbólica que invoca una constelación de contextos y niveles de percepción y memoria, que conducen la obra hacia un significado fuera del texto poético.

El *Pange lingua* recibe su nombre de un himno escrito por Tomás de Aquino para el Oficio de la Fiesta de *Corpus Christi*, festividad en la que la Iglesia celebra la presencia real de Cristo en la Eucaristía, un dogma establecido por el papa Urbano IV en 1264.¹¹⁸⁷ El himno se difundió musicalmente en dos versiones melódicas expresadas en canto llano; una era considerada como oficial (*more romano*), y la otra era conocida como *more hispano*, pues al parecer su creación y difusión se circunscribió a la península ibérica.¹¹⁸⁸ Posiblemente, sea la melodía religiosa más popularizada del siglo XVI español, en su versión mensurada, hasta el punto de ser raro el polifonista u organista que no la utiliza como tema de contrapunto.¹¹⁸⁹

Señalemos los trazos de la primera proposición del himno que pasan a configurar el enunciado falliano:

Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si

Aparte de la transposición, los elementos más significativos de la transformación del perfil melódico del enunciado atañen a la alteración de la nota *si*, que sustancia una especie de desplazamiento del *tritus* plagal al *tritus* auténtico, así como a la modificación de las cantidades rítmicas del primer inciso y a la desinencia, que trunca el diseño del modelo; para la simplificación del análisis comparativo transcribimos la frase falliana en el tono en que se presenta la fuente:

¹¹⁸⁷ Por medio de la bula *Transiturus de hoc mundo*. Según la doctrina católica, por la Eucaristía, Cristo hace presente el misterio de su muerte y resurrección. En ella se le recibe a Él en persona, como “pan vivo que ha bajado del cielo”, (Juan 6:51), y con Él se nos da la prenda de la vida eterna, merced a la cual se degusta el banquete eterno en la Jerusalén celeste.

¹¹⁸⁸ MARTÍNEZ GIL, Carlos. “Los sonidos de la fiesta: Música y Ceremonial en el Corpus Christi”, en *La Fiesta del Corpus Christi.. Op cit.*, p. 224.

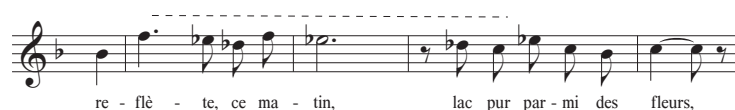
¹¹⁸⁹ GARCÍA. *Op. cit.*, p. 79; según el autor, “durante los años en que V. Ruiz-Aznar fue Maestro de Capilla de la Catedral de Granada (1927-1972), era costumbre interpretar en la Fiesta [del Corpus] el *Tantum ergo* de T.L. de Victoria sobre la melodía mozárabe. Puede que la costumbre viniese de atrás. De todas formas, esta melodía era usual cantarla también a una voz, en su versión mensurada, que es la que recoge Falla, o bien en ritmo gregoriano.”



El cuarto enunciado del *Pange lingua*:



parece refractarse en el segundo segmento vocal falliano, que transcribimos a la altura del himno:



Reparamos en que el sentido direccional del dibujo melódico es idéntico en ambos casos; Falla cambia la altura y el ritmo, y las distancias de semitono, que pasan a ser de tono.

La línea melódica vocal de la sección B se integra en un conjunto polifónico, al que Falla incorpora elementos inspirados en la obra de Victoria arriba mencionada. Por ejemplo, el *soggetto* (cc. 12-13) que parafrasea el *cantus firmus* en la estrofa *Verbum caro*:

Cantus.
Ver - bum ca - ro pa - nem ve - rum, pa - nem ve - rum Ver - bo
Altus.
Ver - bum ca - ro pa - nem ve - rum, pa - nem ve - rum Ver - bo
Tenor.
Ver - bum ca - ro pa - nem ve - rum, pa - nem ve - rum Ver - bo

es metamorfoseado por Falla en un trazo del cello (cc. 5-6), y el juego imitativo entre el Altus y el Tenor (cc. 12-13) tiene su reflejo en la relación que nuestro compositor establece entre el cello y la viola (c. 5):

C. dolce
Vla.
pp (misterioso) Vlc.

appena affrdo. poco rit. a tempo

intenso, ma dolce

violin
arpa

(pp)

La creación falliana trasciende, sin embargo, las alusiones a la polifonía de Victoria, y exhibe una técnica que nos recuerda el contrapunto empleado por Wagner en el siguiente episodio (reducción-piano) del acto II de “Los Maestros Cantores”, que apoya el canto de Eva (*Geliebter, spare den Zorn* [Amado, guarda la ira]):

Mässig

p dolce

P. +

mf p dolce

dim.

P. + P. +

El *Leitmotiv* de la mirada del “Tristán e Isolda” (*cf. Rima*) reaparece aquí para evocar el amor entre Eva y Walther; nótese su semejanza con el inicio del motivo del canto + la primera nota de la viola, en *Psyché*:

Wagner

Falla

La intensa expresividad wagneriana inspira, en cierto modo, la analogía entre la unión amorosa de Psique y Cupido y la unión espiritual de Dios y el Alma.

Llenar la estructura contrapuntística de “poesía” exige, sin duda, una consumada destreza. Falla emplea las tríadas perfectas para sacar partido de lo que podrían llamarse sus connotaciones latentes de dulzura. Recurre a las resonancias brillantes, esperanzadoras, místicas del quinto modo eclesiástico. La armadura de cinco sostenidos, que se completa en la conclusión con los sostenidos restantes *mi* y *si*, establece un marco de luminosidad. La luz/sonido aparece como un proceso que engendra una fuerza, funciona a modo de evento narrativo y signo simbólico, verificable por la sensación de la música misma, pero sobre todo, a través del metalenguaje y de la red conceptual de las que forma parte. Falla conocía las palabras de Jesús: “Yo soy la luz del mundo; el que me siga no caminará en la oscuridad, sino que tendrá la luz de la vida”.¹¹⁹⁰

En un orden secular, Octavio Paz nos recuerda que, para la tradición filosófica, Cupido es una divinidad que comunica a la oscuridad con la luz, a la materia con el espíritu, al sexo con la idea, al aquí con el allá. Es solar y nocturno, y una presencia invisible para su enamorada Psique por la misma razón que el sol es invisible en pleno día: por exceso de luz.¹¹⁹¹

Podemos percibir ecos del inicio del *Pange lingua* en pasajes que anteceden y siguen a su aparición principal en la sección B:

Le mi - roir, con - fi - dent de ton vi - sage en pleurs,

(c.12) VI. *tr*

(cc.50-51) Fl. *intenso* *f* *tr*

La música para el verso *Quem in mundi pretium* resuena en el comienzo del primer enunciado vocal (*Psyché! La lampe est morte;*) y en su reiteración en la sección C:

Quem in mun - di pre - ti - um

Mi - di s'ap - proche et danse, i - vre sur ses pieds d'or.

La cabeza del *Quem in mundi pretium* es también reconocible en el *Lento* del *Concerto* (a cuya composición estaba dedicado Falla cuando abordó la creación de *Psyché*):

¹¹⁹⁰ Juan 8:12: *Biblia de Jerusalén* [trad. D. Mollat]. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1967.

¹¹⁹¹ PAZ. *Op. cit.*, p. 27.



Desvelamos, también en primicia, las semejanzas que el tercer segmento vocal de la sección A registra con el “motivo de la Fe” [*Glaubens-Motiv*] en *Parsifal*:¹¹⁹²



La concordancia diastemática se mantiene reconocible en el tratamiento secuencial del motivo en la sección B, coincidente con el que efectúa Wagner en *Parsifal*:



La contribución del intertexto parsifaliano al proceso de generación de sentido de la obra se asocia a la metonimia de Psique como Fe. Tengamos en cuenta la predilección de Falla por *Parsifal*: “ese a modo de auto sacramental”, que “culmina la tendencia de Wagner hacia un ideal puro”.¹¹⁹³

En este punto, es oportuno recordar la fuerte atracción que Wagner sintió por la obra de Calderón.¹¹⁹⁴ Los estudiosos del tema sostienen que la influencia calderoniana es evidente en “Tristán”,¹¹⁹⁵ en los “Maestros Cantores”,¹¹⁹⁶ y, especialmente, en *Parsifal*¹¹⁹⁷ (durante los años de gestación y composición de esta ópera, los Wagner leyeron por lo menos veinticuatro obras de

¹¹⁹² En la biblioteca del compositor se conservan dos ejemplares de la ópera, ambos con anotaciones autógrafas de Falla: *Parsifal* (partitura de orquesta). Leipzig: Eulenburg [s.a.]; *Parsifal* [red. Otto Singer]. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1914.

¹¹⁹³ “Notas sobre Ricardo Wagner...”; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 145.

¹¹⁹⁴ La correspondencia entre Wagner y Liszt, entre Wagner y Mathilde von Wesendonck, y, sobre todo, los diarios de Cosima Wagner permiten corroborar esta fascinación por Calderón.

¹¹⁹⁵ Cf. FARINELLI, Arturo. “Wagner e Calderón”, en *Atraverso la poesia e la vita. Saggi e discorsi*. Bologna: Zanichelli, 1935; MELCHINGER, Siegfried. „Eine Handlung/Versuch über Tristan und Isolde”, en *Richard Wagner und das neue Bayreuth* [ed. Wieland Wagner]. München: Paul List, 1962.

¹¹⁹⁶ MAYER, Hans. “Parnass und Paradies”, en *Die Meistersinger und Richard Wagner. Die Rezeptionsgeschichte einer Oper von 1868 bis heute*. Nürnberg, 1981, p. 53.

¹¹⁹⁷ Cf. COLEMAN, Alexander. “Calderón-Schopenhauer-Wagner: Historia de un malentendido.” *Bulletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, vol. 39, 1984, pp. 217-234

Calderón, tanto autos sacramentales como comedias de capa y espada). En 1882, Liszt escribió en una carta a la princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein: “...en *Parsifal*, Wagner ha trazado gloriosamente el cántico supremo del amor divino [...]. ¡Es la obra milagro de este siglo! Los *Auto [sic] Sacramentales* de Calderón le sirven de antecedentes”.¹¹⁹⁸

A principios del siglo XIX, se había producido en Alemania una intensa recepción de la obra calderoniana.¹¹⁹⁹ El grupo de Jena y los hermanos Schlegel la consideraron como la meta suprema de la belleza romántico-lírica y de una fantasía cristianamente transfigurada.¹²⁰⁰ Por otro lado, se quiso identificar en Calderón una especial capacidad metafísica del “alma española”. August Wilhelm Schlegel, siguiendo a Herder, veía en las obras de Calderón el reflejo del “carácter nacional” y el “genio nacional” españoles. Friedrich Schlegel elogiaba en ellas la glorificación del hombre interior, la potente penetración en los misterios de lo inefable y la “poesía de lo invisible” que recorre la dramaturgia calderoniana. Schelling resumió este clima al escribir en su “Filosofía del arte”: “España produjo el genio que, si bien por su materia y su objeto ya significaba un pasado para nosotros, es eterno por su forma y su arte, y ya presenta, alcanzado y materializado, lo que la teoría sólo parecía poder pronosticar como misión del arte futuro. Me refiero a Calderón”.¹²⁰¹

El tetracordo descendente del “motivo de la Fe” se constituye, asimismo, en base temática común de todas las intervenciones vocales. En la sección D, se engasta en medio de un gesto melódico relacionado con el “Amen” de Dresde, una fórmula de canto litúrgico, debida a Johann Gottlieb Naumann, que conoció una enorme difusión en el siglo XIX;¹²⁰² era especialmente conocida como base del motivo del Santo Grial [*Gralsmotiv*] de *Parsifal*. Las primeras notas del “Amén” pueden reconocerse de manera lineal en un primer momento, y la culminación del movimiento melódico del motivo es retardada por el engarce del “motivo de la Fe”:

Otras veces, los intertextos “religiosos” se combinan, en *Psyché*, con materiales “laicos”. Así, el motivo de la unidad 25 nos recuerda el motivo del pájaro del bosque [*Waldvogel-Motiv*] del segundo acto del *Siegfried* wagneriano:

¹¹⁹⁸ LISZT, Franz y WAGNER, Richard. *Correspondance* [ed. Georges Liébert]. París: Gallimard, 2013, p. 599: Wagner a glorieusement tracé dans *Parsifal* le suprême cantique de l’amour divin [...]. C’est l’œuvre miracle de ce siècle! Les *Auto Sacramentales* de Calderon lui servent de précédents.

¹¹⁹⁹ Cf. SULLIVAN, Henry W. *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*. Cambridge: Cambridge University, 1983.

¹²⁰⁰ SCHLEGEL, Friedrich. *Historia de la literatura antigua y moderna* [trad. P.C.]. Madrid: Oliveres y Gavarró, 1843 [1812], p. 294

¹²⁰¹ SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Filosofía del arte* [trad. Virginia López-Domínguez]. Madrid: Tecnos, 1999, p. 469.

¹²⁰² Atrajo, entre otros, a Mendelssohn, Liszt, Wagner, Mahler y Bruckner.

Wagner




Falla **Largamente, ma non troppo** (*con forza, ma senza stridere*)




Ello encaja en el ambiente figuralista de la sección D, a base de arpeggios ondulados y trinos, que evoca el despertar de la naturaleza.

El *Pange lingua* y el “Amén” de Dresde parecen incrustarse en la melodía inaugural de la flauta, que bien podría provenir del estribillo de “El Changarro (Cencerro)”, una tonada contenida en el *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma:¹²⁰³

Ledesma



Falla



La relación entre el primer segmento y la fuente popular parece clara. El desarrollo de la frase tras la repetición de dicho segmento presenta también notas concomitantes con el cantar, pero suscita dudas en torno a la elaboración de los tres últimos compases. ¿Se trata de una peroración inducida por el propio flujo melódico, o nos hallamos con un diseño proveniente del *Pange lingua*:



Quem in mun - di pre - ti - um _____

que se completa con la cabecera del “Amén” de Dresde? Esta segunda opción estaría refrendada por los rasgos excepcionales del tratamiento expresivo de la contramelodía del violín (suscitados por la alusión al misterio eucarístico), que muestran, más allá de la imitación de lo expuesto por la flauta, un matiz extremo de intensidad (*pianissimo subito*), a partir del cual se logra la nota más aguda del violín en la obra:

¹²⁰³ Dictada por Serafín García, de Candelario (Béjar), en LEDESMA, Dámaso. *Folk-lore o Cancionero Salmantino*. Madrid: Imprenta alemana, 1907, p. 23. El ejemplar conservado en el AMF [R. 986] contiene anotaciones autógrafas de Falla, quien extrajo de él varios temas melódicos para *El retablo* [cf. TORRES. *Op. cit.*, pp. 430-431].

Fl. *più sonoro* *ten.*

VI. *pp subito* *mf*

Hemos de reseñar que el “motivo de la Fe” se asemeja, a su vez, al diseño melódico de los cc. 12-15 (y los cc. 22-25) de *Lo Cant dels Aucells*:

Lo Cant dels Aucells

El veu re des pen tar lo ma jor llet mi
nar en la nit mes dit xo sa los aucells cant
tant a feg te jar lo van ab sa veu me lir dro
sa los aucells cant tant a
feg te jar lo van ab sa veu me lir dro sa

El trasfondo teológico, referido al misterio de la Encarnación, justificaría la pertinencia de esta fuente. La versión mostrada está comprendida, como decíamos anteriormente, en el *Cançoner popular* de Aureli Capmany, quien comenta que la canción “probablement es del segle XVII”, dato que encauzaría su adecuación al marco temporal ideado por Falla para *Psyché*.

El compositor ya había empleado este motivo en *El Retablo de Maese Pedro*¹²⁰⁴ (Introducción, nº 2, cc. 17-27):

(a piena voce) poco liberamente

Ha cesado la música al agitar
Maese Pedro una campanilla.

MAESE PEDRO Ven-gan, ven-gan a ver vue-sas mer-ce-des el Re-ta-blo de La li-ber-
-tad de Me-li-sen dra, que es u-na de las co-sas más de ver que ha-y en el mun-dol

attacca subito

En el contexto de lo comentado sobre el simbolismo especial que ostenta la contraposición de dos tipos de música en Calderón, consideramos un diseño melódico de la viola como ejemplo de una música “engañosa”; su sesgo cromático, destacado en el diatonismo general de *Psyché*, representaría las tentaciones del diablo:

¹²⁰⁴ Tal como comentábamos páginas más arriba, Falla manejó la citada colección de Capmany durante la composición de *El retablo* [cf. TORRES. *Op. cit.*, pp. 430-431].



El trazo recuerda un enunciado similar de la viola en *Parsifal* (acto II; reducción piano-canto), después de que Klingsor menta al demonio; su pregunta *So lacht nun der Teufel mein, daß einst ich nach dem Heiligen rang?* [¿así el diablo se ríe de mí; por haber aspirado a la santidad?] se inscribe en el tono siniestro, sensual y nocturno, decididamente cromático, del segundo acto parsifaliano, donde se hace presente el elemento pagano frente al carácter cristiano de los actos contiguos:

Hay que recordar que la categoría de antagonismo de músicas había sido aplicada, más recientemente, por Stravinsky en “El pájaro de fuego”, obra en la que la oposición entre cromatismo y diatonismo es atribuida, respectivamente, al mundo “maléfico” y al “luminoso”; el maligno pululaba también en su *L’Histoire du soldat* (1917). El demonio era asimismo uno de los protagonistas del argumento de *Nochebuena del diablo* (1924) de Óscar Esplá (obra compuesta en las mismas fechas de la creación de *Psyché*).

1.3.1.4. Otros reflejos intertextuales

Es habitual situar el orgánico de *Psyché* en la estela de los dispositivos instrumentales de determinadas obras compuestas en la segunda década del siglo XX: *Pierrot lunaire* (1912) de Schönberg (fl., cl, vl/vla., vcl. y pno., alternando los tres primeros con flautín, clarinete bajo y viola, respectivamente), “Tres poemas de la lírica japonesa” (1912-1913) de Stravinsky (2 fl., 2 cl., pno., 2vls., vla., vcl), y *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) de Ravel (2 fl., 2 cl., pno., 2vls., vla., vcl.). Podemos apreciar que el conjunto de efectivos es similar en todas ellas pero no idéntica.¹²⁰⁵ La instrumentación de *Psyché* se asemeja más a la de *Pierrot*.¹²⁰⁶

¹²⁰⁵ Respecto a la posible influencia del *Pierrot* en los “Poemas de la lírica japonesa” stravinskianos, véase BOULEZ, Pierre. “Trajectoires: Ravel, Stravinsky, Schönberg”, en *Relevés d’apprenti*. París, Seuil, 1966; y BOUCOURECHLIEV, André. *Igor Stravinsky* [trad. Daniel Zimbaldo]. Madrid: Turner, 1987 [1982], pp. 60-61. Respecto al posible influjo del *Pierrot* en los “Poemas de Mallarmé” ravelianos, véase: DEVOTO, Mark. “Harmony in the chamber music”, en *The Cambridge Companion to Ravel* [ed. Deborah Mawer]. Cambridge: Cambridge University, 2000, p.111.

¹²⁰⁶ En el AMF [R. 819] se conserva un ejemplar de la partitura, Viena: Universal Edition, 1912.

Esas partituras pudieron dejar en Falla algunas marcas: la incursión en los confines de la tonalidad, la prevalencia del trabajo polifónico y una sensibilidad de concisión elíptica, que serían, después de todo, refracciones de procedimientos de escritura que estaban “en circulación” en el ecosistema de la composición occidental del momento. Compárense, como ejemplo, los rasgos figurativos de la flauta y su base armónica de *Psyché* (c. 53), con *Mondestrunken* (c. 7) del *Pierrot*:

The image displays two musical excerpts for comparison. The upper excerpt is from Schönberg's *Pierrot*, featuring a Flute (Fl.) and Piano (Pno.) part. The Flute part is marked *ff* and *fpp*, and the Piano part is marked *f* and *sf*. The lower excerpt is from Falla's *Psyché*, featuring a Flute (Fl.) and Accordion (A.) part. The Flute part is marked *dolce*, and the Accordion part is marked *sf* and *(rápido)*.

con *La Flûte enchantée* (c. 23; *Shéhérazade*) de Ravel:

The image displays two musical excerpts for comparison. The upper excerpt is from Ravel's *La Flûte enchantée*, featuring a Flute (Fl.) part. The lower excerpt is from Falla's *Psyché*, featuring a Flute (Fl.) part.

La estructura interválica del motivo 3 de la introducción de *Psyché* se asemeja al encabezamiento del motivo inicial en *Akahito* (“Tres poemas de la lírica japonesa”; 1912-1913; cc. 1-2, versión canto-piano) de Stravinsky:

The image displays two musical excerpts for comparison. The upper excerpt is from Stravinsky's *Akahito*, featuring a Flute (Fl.) part. The lower excerpt is from Falla's *Psyché*, featuring a Flute (Fl.) part. The lower excerpt includes the instruction *una corda e p da capo al fine*.

Por otro lado, la desinencia que presenta una de las variantes del motivo 3:



es similar a la del tema pentatónico de “Los augurios de la primavera. Danzas de las jóvenes” de “La consagración de la primavera” (versión para piano):



La relación extramusical referida al “canto de un pájaro en primavera”, pudo haber dirigido la memoria de Falla hacia una de las piezas chinas de *Les musiques bizarres à l'Exposition de 1900*, publicado por Judith Gautier, colección de la que nuestro compositor había hecho amplio uso años atrás (*cf. Chinoiserie*):

ÉCOUTEZ LE COUCOU
DE LA COLLINE PRINTANIÈRE

Lento mod^{to} (♩ = 69)

La melodía del primer sistema contiene trazos que recuerdan los del primer enunciado vocal de *Psyché*; la transponemos, a efectos comparativos, a la tonalidad de esta:

[m. china]

Falla

Psy - ché! La lam-peest mor - te; é - veil-le - toi, et le dé - sir nou - veau

El tipo de recitativo creado por Falla muestra resonancias del recitativo debussysta, que entronca, por su parte, con el melodrama monteverdiano (cf. *Les colombes*). Hay otras similitudes: además de abrir el curso vocal con un episodio a voz sola (un procedimiento muy empleado por Debussy), advertimos la coincidencia entre el primer intervalo de segunda mayor ascendente y el inicio melódico de *Soupir* (*Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, 1913):

p très soutenu
Mon â - me vers ton front où rêve, ô cal - me

più pp

Ravel presenta la misma fórmula expresiva para empezar *Soupir* (*Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*; red. voz-piano):

p
Mon â . . . me vers ton front

Este diseño melódico guarda concomitancias con la morfología y el registro expresivo del inicio de *Ich bin der Welt abhanden gekommen* de Mahler, sobre un poema de Rückert (*Sieben letzte Lieder*; 1901; versión voz-piano), que pasó después al *Adagietto* de la “Quinta Sinfonía”:

Molto lento e ritenuto

pp

Es posible que en el *background* de Falla, como en el de Mahler, Debussy y Ravel, yaciera el comienzo del dúo de “Tristán e Isolda” (red. canto-piano):

El aura debussysta aparece, no obstante, notoriamente diluido en *Psyché*, donde no tenemos pasajes *recto tono* ni una busca de los grados mínimos de intensidad o de las variaciones tímbricas cercanas a lo imperceptible (salvo el primer *quasi mormorato*); y las indicaciones dinámicas (expresadas en términos no franceses sino italianos) son escasas:

A	<i>(quasi mormorato)</i> <i>(poco più sonoro)</i>
B	
C	<i>più sonoro</i> <i>(meno sonoro)</i>
D	<i>poco più sonoro</i> <i>cresc. sempre</i> <i>(con forza, ma senza stridere)</i>

La propia utilización del idioma francés se realiza, como explicaba Salazar,¹²⁰⁷ a título de “materia de sugestión”:

...es menos el lenguaje real que hablan los naturales de Francia que un lenguaje universal, ideal y puramente literario, en lo que tiene de vehículo de ideas y de sensaciones absorbidas por el lector de la literatura francesa; causa por la cual algunos poetas extranjeros intentan a su vez expresarse en ese idioma. Empleado así, el idioma francés pierde su exclusividad semántica para convertirse en una categoría de “idioma musical” en el sentido que yo vengo dando a este término. Es decir, se emplea el idioma francés como el idioma clásico-musical, no como objeto de reproducir ni a los franceses ni a los clásicos, sino de un modo metafórico, simple materia de sugestión.

Por otro lado, las peroraciones melódicas aflamencadas, desarrolladas por la flauta en la segunda parte de la Introducción, proceden de falsetas tradicionales, que hallamos, por ejemplo, en el preludio de la *Malagueña*¹²⁰⁸ de Isidoro Hernández:

¹²⁰⁷ SALAZAR, Adolfo. “El Concerto de Manuel de Falla. Idioma y estilo. Clasicismo y modernidad”. *El Sol*. Madrid, 3 de noviembre de 1927.

¹²⁰⁸ HERNÁNDEZ, Isidoro. *Malagueña. Canto popular andaluz* arreglado para piano con letra. UME [s.a.].

El efecto de desfiguración, con respecto al tópico flamenco, adquiere mayor relieve si comparamos el pasaje con otro de rasgos similares en la *Fantasia Bética* (1919; cc. 35-39):



1.3.2. *Psyché* como correlato musical del elemento religioso en Falla

La sobreabundancia de intertextos religiosos en las partituras fallianas de estos años es extraordinaria. Diversos estudiosos han indicado la comparecencia de la cita del *Pange lingua* en la música incidental para el *Misterio de los Reyes Magos*; la elaboración de la música de su verso *Quem in mundi pretium* en el *Lento* del *Concerto* (al final de la obra, Falla indica “In festo Corporis Christi”);¹²⁰⁹ la cita de la estrofa *Tantum ergo* en la música para *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, en la que suena durante el ritual de la eucaristía, coincidiendo con la acotación del dramaturgo (“Tocan chirimías; cantan el ‘Tantum ergo’ muchas veces”);¹²¹⁰ y, más adelante, la cita del motivo final del *Pange lingua* de Victoria en la música de *La vuelta de Egipto* (1935) de Lope de Vega.¹²¹¹ Falla reelabora el “Amén de Dresde”¹²¹² para *El gran teatro del mundo*, a partir de una versión a cuatro voces iguales de un compositor anónimo;¹²¹³ y vuelve a utilizarlo en *La vuelta de Egipto*,¹²¹⁴ obra en la que también adapta el “motivo de la fe” de *Parsifal*.¹²¹⁵

A nuestro juicio, *Psyché* prefigura *Atlántida*, cuya composición inició Falla en 1926. Según Ernesto Halffter,¹²¹⁶ Falla quería que *Atlántida* “se uniera a la tradición del Misterio, o representación sagrada medieval que en España se prolonga más que en otras partes hasta los celebres Autos Sacramentales del Siglo de Oro; quería, por lo tanto, la representación popular y religiosa,

¹²⁰⁹ Cf. CHRISTOFORIDIS, Michael. *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El Retablo de Maese Pedro and Concerto*. Tesis doctoral, 2 vol.. University of Melbourne, julio de 1997, vol. I, capítulos 5.3 y 5.4; NOMMICK, Yvan. *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*. Tesis doctoral. Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1998-1999, capítulo IV.

¹²¹⁰ RUIZ MONTES, Francisco y TORRES CLEMENTE, Elena. “Manuel de Falla y la música incidental para *El gran teatro del mundo*. Estudio introductorio”. *Quodlibet*, 53, separata, 2, 2013, pp. 3-15.

¹²¹¹ RUIZ MONTES, Francisco y TORRES, Elena. “Manuel de Falla y la música incidental para *La vuelta de Egipto*. Estudio introductorio”. *Quodlibet*, 55, separata, 1, 2014, pp. 11-12.

¹²¹² WEBWER, Eckhard. “‘Ahora voy a ocuparme de los clarines y timbales que exige el auto...’. Pedro Calderón de la Barca: libretista del teatro musical en el siglo XX”, en *La rueda de la fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón* [eds. M. Carmen Pinillos y Juan Manuel Escudero]. Kassel: Reichenberger, 2000, pp. 149-171.

¹²¹³ Aparece incluida en la colección *Les petites feuilles musicales*, nº 10. París: Librairie de l'Art Catholique, 1919. Contiene anotaciones autógrafas de Manuel de Falla, AMF [R. 876 (2)].

¹²¹⁴ RUIZ MONTES y TORRES. “Manuel de Falla y la música incidental para *La vuelta de Egipto...*” *Op. cit.*, p. 10.

¹²¹⁵ *Idem*.

¹²¹⁶ HALFFTER, Ernesto. *El magisterio permanente de Manuel de Falla*. Discurso del Académico de Número Excmo. Sr. D. Ernesto Halffter Escriche leído en el acto de su recepción pública el día 12 de junio de 1973 y contestación del Académico de Número Monseñor Federico Sopena Ibáñez. Madrid: Real Academia de Bellas Artes, 1973, p. 177; *Idem*. *Falla en su centenario. Homenaje en el centenario de su nacimiento*. Madrid: Comisión Nacional Española de Cooperación con la UNESCO, 1977, p. 21.

encuadrada en la iglesia o en la plaza pública y para todo el pueblo”. Sopena¹²¹⁷ indicó también como “fuente” de *Atlántida* la tradición del teatro español, y, en concreto, la “escena” del Misterio de Elche;¹²¹⁸ para él, la “escena” de *Atlántida* rebasa los límites del teatro, y su estructura comprende la juntura de amor, paisaje y mito, una mezcla de lo místico y de lo religioso, ese continuo cruzamiento entre lo profano y lo religioso.¹²¹⁹

Atlántida puede interpretarse como un auto sacramental, pues, conforme a Weber,¹²²⁰ la idea de la transubstanciación determina su principio concepcional y es el tema predominante de la obra. Además, *Psyché* y *Atlántida* tienen en común el trasfondo mítico helénico e, incluso, el registro onírico de ubicación alhambrina (“El somni d’Isabel”, en *Atlántida*). Concurren asimismo en lo dramaturgico, puesto que, de modo similar a lo que sucede en *Psyché*, la narración de *Atlántida* se ve fragmentada en una serie de escenas relativamente estáticas, que soslayan una caracterización psicológica de los personajes; en *Atlántida* tampoco hay diálogo, y los *solí* de los protagonistas no son concebidos como entradas reales de estos personajes en la obra, sino como evocaciones.¹²²¹

Cabe señalar aquí que sería interesante profundizar en las razones y objetivos de la exhumación de un género como el auto sacramental, cuya representación había estado prohibida desde 1765.¹²²²

En definitiva, el compositor sintió —pensamos nosotros— la necesidad de crear un correlato objetivo musical de una serie de experiencias espirituales personales. Los planteamientos y procedimientos habilitados para ello, son una guía semántica de escucha y vehículo de implicación sonora de las categorías estéticas de las que se adueña el compositor. Victoria fue un referente ineludible, en tanto paradigma de la expresión nacional.¹²²³ En los años veinte, según explica Elena Torres, la música de Victoria llegó a convertirse “en una presencia obsesiva, cargada de simbolismo identitario”.¹²²⁴ Ello derivaba, en buena medida, de un constructo ideológico que hacía del músico abulense el artista que llevó el misticismo a altas cotas de expresión. Torres subraya que Falla realizó varias anotaciones en el libro *Le mysticisme musical espagnol au XVIIe siècle* de Henri Collet,¹²²⁵ en las que incide en los conceptos de “pureza”, “simplicidad” y “austeridad”, asociados a Victoria.¹²²⁶

¹²¹⁷ SOPEÑA, Federico. *Atlántida. Introducción a Manuel de Falla. Op. cit.*, pp. 32-35.

¹²¹⁸ En 1924, Óscar Esplá realizó una revisión y restauración de la *Festa o Misteri d’Elx*.

¹²¹⁹ SOPEÑA, Federico. *Atlántida. Introducción a Manuel de Falla. Op. cit.*, pp. 32-35.

¹²²⁰ WEBER, Eckhard. “Atlántida de Manuel de Falla: nuevas soluciones para el teatro musical”. *Anuari Verdaguer*, 2011, nº 22, p. 644.

¹²²¹ LLORT LLOPART, Victoria. “La emoción estética en Atlántida de Manuel de Falla: horror, exaltación y religiosidad”. *Iberic@l*, nº 6, p. 82.

¹²²² Cf. GALLEGO, Antonio. “Resurrección de los autos sacramentales en Granada en 1927”. *Ascuas de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*. Universidad de Granada, 1981, pp. 13-24; *Id.*, “Resurrección de los autos sacramentales en Granada en 1927”, en *Calderón* [ed. Luciano García Lorenzo]. Madrid: CSIC, 1983, vol. 3, pp. 1411-1420; GONZÁLEZ RAMÍREZ, David. “La escenificación de ‘El gran teatro de mundo’ (Granada, 1927). Consideraciones sobre la ‘vuelta a Calderón’”. *Boletín Millares Carlo*, 28, 2009, pp. 305-334.

Por otro lado, tengamos en cuenta que, en 1922, Max Reinardt había montado en Salzburgo una adaptación de Hugo Von Hofmannsthal de *El gran teatro del mundo*.

En el terreno literario español de los años veinte y treinta, la recuperación del auto sacramental dio lugar a obras como *El hombre deshabitado* (1928) de Rafael Alberti, inspirada en *El gran teatro del mundo* de Calderón, *Angelita* (1930) de Azorín o *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras* (1933) de Miguel Hernández.

¹²²³ Falla consultó las principales ediciones de Victoria realizadas por Bordes, Pedrell y Proske: véase TORRES, Elena. “Tomás Luis de Victoria reinventado por Manuel de Falla: Homenajes, recreaciones y versiones expresivas”, en *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies* [eds. Javier Suárez-Pajares, Manuel del Sol]. Madrid: ICCMU, 2013, pp. 523-546. Para una información más detallada sobre las ediciones de Victoria efectuadas en el siglo XIX y primeras décadas del XX, cf. GALÁN HERNANDEZ, Silvia. *El movimiento cecilianista y su influencia en la recuperación y edición de la música de Tomás Luis de Victoria*. Trabajo de fin de máster. Madrid: Universidad Complutense, 2012.

¹²²⁴ TORRES. “Tomás Luis de Victoria...” *Op. cit.*, p. 529.

¹²²⁵ París: Félix Alcan, 1913.

¹²²⁶ TORRES. *Op. cit.*, p. 527.

La religiosidad de Falla, que se agudizó en estos años,¹²²⁷ era, para Jean Paul Altermann, una especie de síntesis de catolicismo y misticismo, independiente del aparato eclesiástico oficial.¹²²⁸ En esta línea, Juan Alfonso García¹²²⁹ observa que resultaría sumamente aleccionador hacer un análisis sobre las anotaciones, connotaciones e interrogantes con que Falla apostilló el Catecismo del Concilio de Trento, meditado por él durante sus últimos años granadinos. Sopena incluía al compositor en los círculos “especiales” de la música de este periodo, en los que tuvo papel de protagonista el matrimonio Maritain,¹²³⁰ e insistía en que la “francófila” religiosidad de Falla, “llena de dulce y tremenda pasión ante el misterio”, era inseparable de la herencia de Léon Bloy a través de Jacques Maritain.¹²³¹ Este, por su parte, testimonió vívidamente los rasgos de la espiritualidad falliana:

Desde su inquieto retiro de la Alhambra de Granada, un solitario, consumido de amor y de fe, ha, empero, enseñado el camino. Áspero y sabio como la pasión, discreto, secreto, preciso, y poco a poco transfigurado en los desiertos de la oración, el canto de Manuel de Falla hace brotar de la roca un agua eterna. Inclinado al principio a la violencia un poco seca de la melodía popular, el Falla del Retablo de Maese Pedro amansa, como un asceta hablando a los pájaros, el universo de la poesía. Músico demasiado excepcional para el filósofo, tratando de señalar los saltos del espíritu de una época falsa, haga estado de su ejemplo.¹²³²

Francis Poulenc¹²³³ relata cómo tuvo ocasión de contemplar a Falla en inefable éxtasis, en septiembre de 1932:

Hacia las cinco de la tarde le propuse a Falla un paseo y nos fuimos recorriendo el laberinto de callejuelas venecianas, en las que uno se pierde con tanta facilidad, y aunque mi sentido de la orientación sea precario, llegué a encontrar una pequeña iglesia, maravillosa, a la que había ido unos días antes, y cuyos órganos me habían parecido magníficos. [...] Nada más entrar en la iglesia, Falla se puso a rezar, y así como cuentan que ciertos santos en éxtasis desaparecen súbitamente de la vista de los profanos, yo tuve esa misma impresión con Falla. Al cabo de un tiempo, decidí marcharme, así que me acerqué a él y le golpeé suavemente en el hombro. Me miró un instante, sin verme, y se sumergió de nuevo en sus oraciones. Salí de la iglesia, y desde entonces, no le volví a ver, ya que esa misma noche tomó el tren mientras yo ensayaba en la Fenice. [...] Para mí, esa última visión de un músico al que tanto he querido y admirado es... ¡como una especie de Asunción!

Claves religiosas inspiran ciertas declaraciones fallianas, como las dedicadas al *Parsifal*:

...claro testamento de fe —de redentora fe cristiana—, [...] ese acto de fe no sólo se revela en la emoción profunda que emana de la música con que exaltó las escenas sagradas de su obra y cuantas directamente le atañen, sino del mismo modo, en el amor y reverencia que acusan los textos religiosos del poema: textos y escenas tantas veces inspirados en la misma liturgia católica. Por eso me parece indudable que esta obra, a pesar de ciertos extraños conceptos que amenguan el carácter religioso de su dramatismo, y de la voluntaria descomposición tonal que tantas veces la perturba, cuenta, por su intensa y serena expresión mística, entre las más sublimes manifestaciones que debemos al arte de todos los tiempos.¹²³⁴

¹²²⁷ SOPEÑA, Federico. “La espiritualidad de Manuel de Falla”, en *Manuel de Falla tra la Spagna e l’Europa* [ed. Paolo Pinamonti]. *Op. cit.*, pp. 73-85.

¹²²⁸ ALTERMANN, Jean Paul. “Manuel de Falla”. *La Revue Musicale*, 8, pp. 202-216.

¹²²⁹ GARCÍA. *Op. cit.*, p. 89.

¹²³⁰ SOPEÑA, Federico. *Música y Literatura*. Madrid: Rialp, 1974, pp. 129-130.

¹²³¹ SOPEÑA, Federico. *Atlántida. Introducción a Manuel de Falla*. Madrid: Taurus, 1962, p. 42.

¹²³² “¿Quién pone puertas al campo?”. *Cruz y Raya*, abril de 1935 [apud BERGAMÍN, José. “El canto y el santo: Manuel de Falla, maestro en la música y en la fe”. *Revista Nacional de Cultura*, nº 60. Caracas, 1947, pp. 7-11; y en *José Bergamín-Manuel de Falla. El Epistolario (1924-1935)* [ed. Nigel Dennis]. Valencia: Pre-Textos, 1995.

¹²³³ “Francis Poulenc habla sobre Manuel de Falla. Conversación mantenida con Stéphane Audel en 1963”. *Poesía*. Madrid, 36-37, 1991, p. 264.

¹²³⁴ “Notas sobre Ricardo Wagner...”; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 146.

y la siguiente confesión de fe:

...a mi convicción religiosa (católica, claro está) debo, sobre todo, la visión *infinita* de la vida, que en nada humano podemos hallar. Pues no basta con sentir, pensar y expresar la Belleza en la vida y en la muerte, sino que necesitamos vivir *eternamente* en Belleza. Sin este ardiente anhelo y sin esa cristiana esperanza que lo sostiene, ¿cómo sobreponernos a tanta fealdad y a tanta miseria con que frecuentemente tropezamos? Hay que dejarse de fantasías: sólo en Dios y por su Evangelio podemos vencer al egoísmo, al dolor y a la muerte, y quienes así no lo vean no saben lo que pierden...Ahora bien, después de la verdad de Dios, lo primero es el Arte, pero iluminado y sostenido por *esa eterna y escondida fuente, que bien sabemos do tiene su manida, aunque es de noche*.¹²³⁵

Falla manifestó su sentimiento religioso como nunca hasta entonces. Es oportuno recordar su reacción frente a la publicación de la “Oda al Santísimo Sacramento del Altar” de García Lorca (dedicada al compositor). El acercamiento al tema efectuado por el poeta no fue de su agrado:

A usted, que tan bien me conoce, no necesito decirle cuáles son las diferencias que nos separan ante el tema de su Oda. De ser tratado por mí lo haría con el espíritu *puesto de rodillas*, y aspirando a que toda la humanidad se divinizara por la virtud del Sacramento.¹²³⁶

La transmutación “a lo divino” de *Psyché* responde a ese anhelo del compositor. Su obsesión por el *Pange lingua* y su fascinación destemporalizadora estaban en consonancia con el lugar preeminente que, en el imaginario del Siglo de Oro, alcanzó el misterio sagrado de la Eucaristía, objeto cultural cuya mera evocación, en sus múltiples representaciones, fundó comunidad y creó por sí misma la cifra unificadora de un imaginario colectivo que logró someter a lo real bajo el régimen de lo invisible.¹²³⁷ El concepto eucarístico se convirtió en el corazón mismo del sistema alegórico barroco hispano, merced a los autos sacramentales y al trabajo que sobre el mismo realizaron tanto los místicos y los teólogos como los pintores y arquitectos de retablos.¹²³⁸ Bien que, como hemos señalado anteriormente, la alegoría construida sobre la Sagrada Forma y el fenómeno hilemórfico que en ella se opera no era de las que los escolásticos denominaban *in verbis*, es decir, producto de un juego de lenguaje más, sino de las calificadas como *in actis*, por tanto, “alegoría en acción”.¹²³⁹ En esta segunda el significado poético de un acto se cumplía realmente y el sentido habitaba el significante, ajustándose a él sin espacio interpretativo. Como sabemos, el Concilio de Trento confirmó la doctrina de la transubstanciación, según la cual la sustancia del pan y el vino se transforma en el cuerpo y la sangre de Cristo, mientras que la apariencia del pan y del vino permanece.

Lo eucarístico alude a operaciones secretas que transcurren en la intimidad de la materia, en la forma de transmutación de las especies o, también, en las profundidades cognitivas del “yo”, transformando en este último caso radicalmente la interioridad del comulgante¹²⁴⁰ (al fin, este suceso solamente se realiza en una dimensión de fe),¹²⁴¹ y pone en pie toda una teoría de la invisibilidad y de la potencia misma con que puede actuar algo que no se manifiesta de ninguna manera a los sentidos. Son misterios que convierten a los cristianos en una suerte de “secta órfica”, en espera de la salvación efectuada por un “dios escondido”, nunca visible, como el propio Cristo,

¹²³⁵ Carta de Falla a Antonio y María Muñoz de Quevedo, 9 de julio de 1938.

¹²³⁶ *Cit.* en GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza, 1998, p. 155; la carta de Falla está fechada el 9 de febrero de 1929.

¹²³⁷ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Mundo simbólico. Poética, política y teurgia en el Barroco hispano*. Madrid: Akal, 2012, p. 137.

¹²³⁸ *Ibidem*, p. 156.

¹²³⁹ STRUBEL, Armand. “Allegoria in factis et allegoria in verbis”. *Poétique* 23, 1976, pp. 342-357.

¹²⁴⁰ Cf. GRACIÁN, Baltasar. *El comulgatorio*. Zaragoza: Juan de Ybar, 1655 [Madrid: Espasa-Calpe, 1977].

¹²⁴¹ RODRÍGUEZ DE LA FLOR. *Op. cit.*, p. 158.

considerado un “nuevo Orfeo”, que vuelve del más allá para asegurar una y otra vez su presencia en el mundo (asunto que se teoriza en el auto sacramental calderoniano *El divino Orfeo*¹²⁴²). En suma, el Barroco hispano situaba la transubstanciación en el centro simbólico de la interpretación teúrgica del mundo, y constituía la Eucaristía en prueba de la creencia de que el mundo material es “perforado” por otra realidad de carácter numinoso.¹²⁴³

1.3.3. Connotaciones filosófico-teológicas

La “exacerbación” del sentimiento religioso y la reflexión teológica indujeron a Falla al empleo, en sus escritos, de ciertos términos filosóficos, cuyo horizonte de alusividad provenía, a nuestro entender, de la visión metafísica tomista.¹²⁴⁴ “Sustancia” era una clave determinante.¹²⁴⁵

En el segundo tercio del siglo XIX, se había iniciado un movimiento neoescolástico que pretendía la actualización de la “filosofía perenne”, en busca de lo permanente en el pensamiento occidental. El convencimiento de la existencia de una filosofía perenne implica la idea de que, en el universo cambiante y en desarrollo, existe un patrón metafísico que puede ser comprendido y establecido. Estos filósofos neoescolásticos presentaban un fondo doctrinal común que, por encima de las diversidades de detalle, les unía a todos: se da una Verdad en general, y se dan verdades inmutables y eternas. Así, el restablecimiento de la tradición escolástica significaba, conforme explica Ferrater Mora,¹²⁴⁶ tanto hacer revivir la filosofía de los autores escolásticos como darle de nuevo a la filosofía aquella dimensión sin la cual no puede subsistir: la Verdad. Dentro del movimiento neoescolástico fue muy destacada la restauración del tomismo, a tal punto que a veces se procedió a identificar el neotomismo con el neoescolasticismo. León XIII estableció, a su vez, una conexión *de facto* entre el tomismo y el catolicismo, al valerse de los principios, métodos y tesis tomistas para la articulación de su encíclica *Aeterni Patris* (1879).¹²⁴⁷ Maritain era, justamente, una figura central del importante movimiento neotomista, orientado a la puesta al día de un nuevo orden católico, que se produjo en los años veinte.¹²⁴⁸ Parece, pues, indudable que la adhesión a cierto número de proposiciones teológicas ejercía a menudo gran influencia sobre los desarrollos neoescolásticos. Como creyente, el filósofo neoescolástico obedecía los dogmas y, por consiguiente, la “autoridad”, sin que ello significara que no pudieran producirse disputas teológicas.

Volvamos a la “sustancia”. Es complicado saber a qué se refiere exactamente Falla cuando usa esa palabra, tanto más cuando, al decir de Emilio Lledó, el propio carácter del lenguaje filosófico no permite delimitar con claridad el contorno de ese lenguaje, ni mucho menos precisar de qué

¹²⁴² Cf. *El divino Orfeo* [ed. José Enrique Duarte]. Kassel: Reichenberger/Universidad de Navarra, 1999.

¹²⁴³ RODRÍGUEZ DE LA FLOR. *Op. cit.*, p. 161.

¹²⁴⁴ En la Biblioteca de Falla encontramos un libro de Tomás de Aquino, con anotaciones del compositor: *Compendio de teología. Brevis summa de fide*. Madrid: Antonio Pena Dubrull, 2ª ed., 1880.

¹²⁴⁵ Según relata Gerardo Diego, “la sustancia era una de las obsesiones de Don Manuel. [...] Por mucho que él estimase la perfección en un artista, valoraba mucho más alto el espíritu y la sustancia”: “Falla y la Literatura”. *Ínsula*, 13 de enero de 1947, en DIEGO, Gerardo. *Prosa musical. I. Historia y Crítica musical*. Valencia: Pre-Textos/Fundación Gerardo Diego, 2014, p. 354.

¹²⁴⁶ FERRATER MORA, José. *La filosofía actual*. Madrid: Alianza, 1969, pp. 84-85.

¹²⁴⁷ COPLESTON, Frederick Charles. *El pensamiento de santo Tomás* [trad. Elsa Cecilia Frost]. México: FCE, 1955, *passim*.

¹²⁴⁸ La biblioteca de Falla alberga muchos libros de Maritain, varios de ellos dedicados por el autor: *Trois réformateurs: Luther, Descartes, Rousseau*. París: Plon, 1925; *Lettre sur l'indépendance*. París: Desclée de Brouwer [s.a]; *Art et scolastique*. París: Rouart, 1927; *Frontières de la poésie et autres essais*. París: Rouart [s.a]; *Science et sagesse*. París: Labargerie, 1935; *Le Docteur Angélique*. París: Desclée de Brouwer, 1930; *Le songe de Descartes*. París: R.A. Correa, 1932; *Distinguer pour unir les degrés du savoir*. París: Declée de Brouwer, 1932; *Du sagesse temporel et de la liberté*. París: Desclée de Brouwer [s.a]; *De la vie d'oraison*. París: L'Art catholique, 1921; *Religion et culture*. París: Desclée de Brouwer, 1930.

habla.¹²⁴⁹ La reflexión del compositor sobre el concepto de sustancia tuvo que ver, seguramente, con el tema de la Eucaristía. Es evidente que para “creer” no se precisan conceptos teológicos, puesto que una cosa es el misterio de la Eucaristía y la fe en él, y otra la conceptualización teológica, pero, desde el punto de vista de la teología, la Eucaristía plantea muchos problemas esenciales, como la presencia real de Cristo en la Eucaristía, el modo de esta presencia, la razón formal de la Eucaristía.¹²⁵⁰ El propio concepto es complejo: abarca la Eucaristía como sacrificio y como sacramento, la relación del sacrificio de la cruz con el de la última cena, el modo de obrar de la Eucaristía, su valor y eficacia; sus efectos.¹²⁵¹ El texto del *Pange lingua*, sin ir más lejos, contiene una síntesis de una de esas cuestiones fundamentales, la doctrina de la transubstanciación:

<i>Pange lingua gloriosi Corporis mysterium, Sanguinisque pretiosi, Quem in mundi pretium Fructus ventris generosi Rex effudit gentium.</i>	<i>Verbum caro, panem verum Verbo carnem efficit: Fitque Sanguis Christi merum, Et si sensus deficit, Ad firmandum cor sincerum Sola fides sufficit.</i>
<i>Nobis datus, nobis datus Ex intacta Virgine, Et in mundo conversatus, Sparso verbi semine, Sui moras incolatus Miro clausit ordine.</i>	<i>Tantum ergo Sacramentum Veneremur cernui: Et antiquum documentum Novo cedat ritui: Praestet fides supplementum Sensuum defectui.</i>
<i>In supremae nocte coenae Recumbens cum fratribus, Observata lege plene Cibus in legalibus, Cibum turbae duodenae Se dat suis manibus.</i>	<i>Genitori, Genitoque Laus et jubilatio, Salus, honor, virtus quoque Sit et benedictio: Procedenti ab utroque Compar sit laudatio.</i>

[Canta, lengua, el misterio del cuerpo glorioso cuerpo y de la preciosa sangre, que, para la redención del mundo, el Rey de las naciones derramó, fruto de vientre generoso.

Dado nos fue y por nosotros nació de virgen inmaculada, y, tras vivir en este mundo, sembrando la semilla de la Palabra, concluyó su estancia aquí con esta admirable institución.

La noche de la última cena, sentado con sus hermanos a la mesa, seguida con rigor la norma sobre los alimentos permitidos, en alimento a los Doce se dio con sus propias manos.

El Verbo, con su palabra, el pan trocó en carne verdadera, y el vino, en sangre de Cristo. Si comprenderlo no pueden los sentidos, para convencer a un corazón sincero la fe sola resulta suficiente.

Adoremos, pues, postrados, a tan grande Sacramento. Que la antigua disciplina deje paso al nuevo rito. Sirva la fe de complemento a la flaqueza de los sentidos.

Al Padre y al Hijo Gloria e himnos de gozo, salud, honor, poder también y gratitud: y a Quien de ambos procede, alabanza similar.]¹²⁵²

La idea de la transubstanciación fue concebida en el combate de la Iglesia contra la herejía de Berengario (siglo XI). A partir de entonces, los esfuerzos de los teólogos se dirigieron a formular el concepto de cambio de sustancia. En el lenguaje escolástico, transubstanciación quería decir el

¹²⁴⁹ LLEDÓ, Emilio. “El lenguaje filosófico griego: hacia una revisión de la terminología filosófica”, en *Filosofía y lenguaje*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 2008, p. 53.

¹²⁵⁰ ZUBIRI, Xavier. “Reflexiones teológicas sobre la Eucaristía”. *Estudios Eclesiásticos*, Enero-Junio, 216-217, Vol 56, 1981, pp. 41-59.

¹²⁵¹ CILVETI. *Op. cit.*, p. 49.

¹²⁵² *Lírica latina medieval. II Poesía religiosa* [trad. Manuel A. Marcos Casquero y José Oroz Reta]. Madrid: BAC, 1997, p. 691.

cambio de la materia y de la forma sustancial, con permanencia de los accidentes. La teoría de la mutación total se perfeccionó con la recepción del hilomorfismo aristotélico (la diferenciación entre materia y forma puede explicar que la forma del pan cambia en la forma del cuerpo, mientras que permanece la materia del pan). Tomás de Aquino representó la cima indiscutible, aunque no el punto final, de la doctrina escolástica sobre la Eucaristía.

El Aquinate aceptó el análisis metafísico aristotélico de la sustancia y el accidente, según el cual, la sustancia es el ente en sentido pleno y principal: “aquello a lo que le compete existir en sí y no en otro como en su sujeto de inhesión.”¹²⁵³ La idea de sustancia quiere significar que hay un nivel radical del ser que no puede ser eliminado. La sustancia es una inteligibilidad profunda que el esfuerzo intelectual discierne en el seno de los fenómenos. Escapa al conocimiento sensible, pero es, sin embargo, descubierta en la realidad percibida por nuestros sentidos. Es toda la realidad entregándose en bloque a los dos niveles de conocimiento: inmediata y directamente al conocimiento por los sentidos, y medianamente al conocimiento por la inteligencia. Por tanto, lo que el espíritu alcanza, de modo primario y fundamental, es la realidad global, existencial y concreta, es decir, la sustancia a través de sus manifestaciones accidentales.

Los cambios no tienen lugar en torno a la sustancia: es esta misma la que cambia. La mutabilidad afecta a la sustancia en la permanencia misma de su ser temporal, en la realización progresiva de su forma propia en el curso del tiempo. Tal mutación, que no pone directamente en tela de juicio la existencia misma del ser en su significado específico, solo es pensable, entonces, si se recurre a la doctrina de los accidentes.¹²⁵⁴ Para explicar que, permaneciendo esencialmente idéntica, puede, sin embargo, cambiar, la sustancia debe ser situada en relación con los cambios superficiales, como una potencia dinámica en relación a sus actos.

Es este el contexto conceptual en el que han de interpretarse, a nuestro juicio, las siguientes palabras de Falla: “...entre los dogmas de la música ocupa un primer lugar aquel que exige la *unión interna* del ritmo con la tonalidad, [...] solo por la obediencia a este *eterno principio* puede adquirir el artificio sonoro *potencia de estabilidad*.”¹²⁵⁵ Esto es, la sustancia (la tonalidad) y su accidente (el ritmo) constituyen una única realidad, aunque sean distintos como modalidades de ser. El principio de “unión interna” otorga “potencia de estabilidad” a la música. Este concepto de sustancia nos ayuda también a comprender la convicción falliana de la inmutabilidad de las leyes que rigen la música, o las ideas del compositor en torno al empleo del canto popular: “hay que tomar de las fuentes naturales, vivas, las sonoridades, el ritmo, *utilizarlos en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior*”;¹²⁵⁶ así como la definición del “polo de atracción” de su quehacer creativo, como la aspiración hacia una *sustancia* “pura” musical.¹²⁵⁷

La sustancia remite, simultáneamente, a una metafísica de la presencia. La idea de un sustrato esencial *presente* en las cosas, como su soporte básico (sustancia: literalmente, lo que está presente por debajo), atraviesa tanto el pensamiento filosófico como el pensamiento teológico occidental. George Steiner¹²⁵⁸ sostiene la naturaleza, inevitablemente religiosa, del supuesto de una presencia que actuaría como sustrato fundamental del lenguaje:

La teología, la metafísica, la epistemología y la estética de Occidente axiomatizan como fundamental y preeminente el concepto de “presencia”. Esta puede ser de Dios (en último término, debe serlo); de

¹²⁵³ COPLESTON. *Op. cit.*, p. 225.

¹²⁵⁴ AUBERT. *Op. cit.*, pp. 333-335.

¹²⁵⁵ “Notas sobre Ricardo Wagner...”; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 140 [las cursivas son nuestras].

¹²⁵⁶ “Entretien avec le compositeur espagnol Manuel de Falla”. *Excelsior*. 31 de julio de 1925; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, pp. 118-119 [las cursivas son nuestras].

¹²⁵⁷ Encuesta abierta por *Musique*, París, mayo de 1929; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 120 [las cursivas son nuestras].

¹²⁵⁸ STEINER, George. *Presencias reales* [trad. Juan Gabriel López-Guix]. Barcelona: Destino, 2007 [1989], p. 2.

las “Ideas” platónicas; de la aristotélica y tomista esencia [...]. Esta presencia, teológica, ontológica o metafísica, hace creíble la aserción de que “hay algo en lo que decimos”.

Y recupera una metafísica de la presencia:

...cualquier comprensión coherente de lo que es el lenguaje y de cómo actúa, cualquier explicación coherente del habla humana para comunicar significado y sentimiento está, en última instancia, garantizada por el supuesto de la presencia de Dios. Mi hipótesis es que la experiencia del significado estético —en particular el de la literatura, las artes y la forma musical— infiere la posibilidad necesaria de esta “presencia real”. La aparente paradoja de una “posibilidad necesaria” es, precisamente, la que el poema, la pintura o la composición musical tienen derecho a explorar y poner en acto.

La “hermenéutica de la trascendencia” de Steiner afirma la presencia de una realidad, de una “sustanciación” en el lenguaje y la forma. Ello supone un paso desde el significado a la significatividad. “Dios” es, pero no porque nuestra gramática esté gastada, sino que, por el contrario, esta gramática vive y produce mundos porque existe la apuesta a favor de Dios.¹²⁵⁹ Para Steiner el significado del significado es un postulado trascendente; por tanto, requiere una explicación metafísica y teológica:

Todo arte y literatura de calidad empiezan en la inmanencia. Pero no se detienen ahí. Y esto significa sencillamente que la empresa y el privilegio de lo estético es activar en presencia iluminada el *continuum* entre temporalidad y eternidad, entre materia y espíritu, entre el hombre y el “otro”.¹²⁶⁰

El planteamiento steineriano da pie a interpretaciones de tipo cristiano. Nathan A. Scott¹²⁶¹ subraya que la actitud hermenéutica de Steiner se basa en una metafísica trascendente, concebida como la inmanencia del *logos* dentro del orden del mundo, lo cual garantiza “el pacto entre palabra y mundo que forma la base del entero proyecto cultural de la tradición occidental”. Scott aprovecha la metáfora eucarística, apoyada por la de la Encarnación, para insistir en que la otredad trascendente garantiza que la realidad es “decible”.

Llegados a este punto, parece claro que las correspondencias entre el hecho místico, especulativo o teológico —la Iglesia católica subraya el carácter *real* de la *presencia* de Jesucristo en la Eucaristía—, y el hecho estético, redundan en la posibilidad de implicarse en un proceso hermenéutico que subsuma los elementos “religiosos” de *Psyché* en un proyecto metafísico capaz de trascender las interpretaciones estructurales y programáticas, en busca de un nivel distinto de comprensión de la obra.

1.3.4. Implicaciones axiológicas

Los fines de la música debían acompañarse, según Falla, de ciertos valores. El compositor había de procurar “un modo de expresión simple y natural, y sin mezcla de orgullosas intenciones”,¹²⁶² en la creación musical “había de prevalecer el imperativo de la naturalidad, el equilibrio y la lógica.”¹²⁶³

¹²⁵⁹ PEGO PUIGBÓ, Armando. “Lectura y polémica en *Presencias reales*, de George Steiner: paradojas frente a aporías.” *Aisthesis*, n° 43. Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008, p. 134.

¹²⁶⁰ STEINER. *Op. cit.*, p. 253.

¹²⁶¹ SCOTT, Nathan A. y Ronald A. SHARP [eds.]. *Reading George Steiner*. Baltimore: The John Hopkins University, 1994, p. 3.

¹²⁶² Carta a Darío Pérez. Granada, 9 de octubre de 1929; en FALLA. *Escritos... Op. cit.*, pp. 130-132 [las cursivas son nuestras].

¹²⁶³ “Prólogo” a la *Enciclopedia abreviada de Música* de Joaquín Turina; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, pp. 52-54.

Propugnaba la serenidad, “la humildad de contenido, expresión e intención”,¹²⁶⁴ la “música libre de trabas y tutelas ajenas, que vive por sí y para sí”;¹²⁶⁵ el músico había de utilizar los medios de expresión con “sinceridad”, “esa sinceridad valiente y bravía del que dice lo que siente, sin temor a lo que digan los que no piensan o sienten como él”, “nuestro oficio se ha de ejercer sin preocupaciones absurdas, con alegría, con libertad”.¹²⁶⁶

Es notable su afinidad con los planteamientos de Maritain. De hecho, al darle acuse de recibo de su *Art et Scolastique*, Falla manifestó que ciertas *coincidencias de aspiraciones* le hacían amar la obra de una manera totalmente especial.¹²⁶⁷ Para el filósofo francés, el artista debía esforzarse “hacia la coherencia lógica, la simplicidad y la pureza de medios que constituyen propiamente la veracidad del arte”.¹²⁶⁸ Maritain consideraba la libertad como un requisito de la actividad artística (una libertad que no es absoluta, sino que está sujeta a las condiciones espirituales del trabajo honesto), y señalaba un plano más metafísico de la alegría: la música “debe producirnos la alegría sentida de una forma espiritual, de un orden racional, de la claridad del ser.”¹²⁶⁹

Los valores preconizados por Falla no aluden a “lo moral” en cuanto enfoque evaluativo de la conducta humana, sino al conjunto de la experiencia humana considerada desde un ángulo particular; nos encontraríamos más cerca de una ética actitudinal que de una ética normativa. Esos valores son, en nuestra opinión, atributos del “actuar” musical, un concepto que ha de aprehenderse en clave neoescolástica.

Conforme a las ideas tomistas, nuestra inteligencia, de cualquier modo que se exprese, puede perseguir un objetivo inmanente al proceso cognitivo o bien extraño a él. En el primer caso, la inteligencia conoce por conocer, y se realiza a través de actos perfectivos de sí misma: este es el orden especulativo, en que el hombre descansa en la verdad (*fruitur veritate*). En el segundo caso, la inteligencia realiza un conocimiento desde el punto de vista del actuar o del obrar: este es el orden práctico, en que el hombre utiliza la verdad (*utitur veritate*). El orden práctico se divide, a su vez, en dos sectores: el de la moralidad (actuar) y el de la productividad (hacer). La inteligencia ejerce su jurisdicción en ellos de modo diferente (*recta ratio agibilium vel factibilium*), y se distinguen, así, el campo ético del actuar y el campo poiético del hacer. El actuar, considerado en cuanto fin común de la vida humana, se sitúa en el nivel específicamente ético del hombre, y se refiere a la vida y a la dignidad personal del hombre.¹²⁷⁰

Valdría la pena estudiar cada uno de los valores antes mencionados, pero eso nos alejaría en exceso de nuestro objetivo. Después de todo, Falla no entra a explicar cómo se relacionan la música y la comprensión moral de la existencia humana. Posiblemente esas dos dimensiones no necesitan estar internamente vinculadas (por “internamente” entendemos un cierto tipo de correspondencia lógica, en la que una implicaría la otra), mas no hay por qué descartar una interacción osmótica entre ambas. En cualquier caso, el “proyecto ético” de Falla representa una apuesta valiente en el contexto de relativismo axiológico, relacionado con la crisis de la ideología en general y de la crisis del humanismo en particular, que se produjo durante estos años.¹²⁷¹

¹²⁶⁴ Encuesta abierta por *Musique*; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 120.

¹²⁶⁵ “Introducción a la música nueva”; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 31.

¹²⁶⁶ “Prólogo” a la *Enciclopedia abreviada de Música* de Joaquín Turina”; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, *idem*.

¹²⁶⁷ Carta de Falla a Maritain, fechada el 26 de mayo de 1928, en Granada [las cursivas son nuestras]; texto en francés: certaines coïncidences me font aimer votre œuvre d’une façon toute spéciale.

¹²⁶⁸ MARITAIN. *Art et scolastique. Op. cit.*, p. 76: l’effort vers la cohérence logique, la simplicité et la pureté de moyens qui constituent proprement la véricité de l’art.

¹²⁶⁹ *Ibidem*, p. 90: [la musique] doit nous donner la joie sentie d’une forme spirituelle, d’un ordre rationnel, de la clarté de l’être.

¹²⁷⁰ BABOLIN, Sante. *Producción de sentido* [trad. Germán Vargas]. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 1995, p. 153.

¹²⁷¹ CALINESCU. *Op. cit.*, p. 136.

Posiblemente, algunos aspectos de la propuesta axiológica falliana “suenan” extraños en el amplio pluralismo cultural y social en el que nos encontramos inmersos actualmente. Tenemos hoy una auténtica superproducción y super-oferta de valores, como consecuencia inmediata de la incesante “complejificación” de los sistemas y de los subsistemas sociales,¹²⁷² cuyo conjunto tenga quizá un trasfondo común, el económico, convertido en el referente casi exclusivo de las diversas realizaciones de la cultura occidental. Los valores se han convertido en artefactos coyunturales (siguiendo la pauta de usar y tirar), y no en ayudas para crear convicciones o para articular la responsabilidad de los individuos y de los grupos humanos. La velocidad con la que los valores aparecen y desaparecen tiene que ver, según Duch y Mèlich,¹²⁷³ con la sobreaceleración del tiempo. Al menos teóricamente, esta sobreaceleración debería obligarnos a aplicar una escala de valores con una velocidad pareja a la de la irrupción de las innovaciones, pero parece que no se encuentra a nuestro alcance la posibilidad de situarnos críticamente ante las ideas que sin tregua se nos ofrecen. Ello provoca un hipermercado de valores provisionales que compiten entre sí, sin referencias a la rememoración y a la utopía.

1.3.5. Sensibilidad surrealista en *Psyché*

Psyché se adentra, a nuestro entender, en los perímetros de lo surreal. Crea un lenguaje capaz de ligar, al mismo tiempo, los referentes más dispares en una amalgama de espacios que remite a las metáforas con nociones relativas a lo interno y a lo externo, que encontramos en los proyectos surrealistas.

El surrealismo está lejos de ser un todo único teóricamente compacto. El movimiento surrealista (*Le Manifeste surréaliste* de André Breton data de 1924, fecha de composición de *Psyché*) evolucionó y conoció crisis que llevaron a redefiniciones sucesivas de sus valores y sus objetivos.¹²⁷⁴ En el sentido más estrecho, era un método de escritura; en el sentido más amplio, era una actitud filosófica que suponía, a la vez, una mística, una poética y una política.¹²⁷⁵ En este último ámbito, la transfiguración lírica se obtenía a costa de una incoherencia lógica, que revelaba, por medio de imágenes “extrañas”, el parentesco esencial de todas las cosas, su participación en un espíritu donde se sumergen las almas.

Psyché es una música que Falla “ha soñado”. Como todos los sueños, el suyo amenaza con ser ilógico. Pero, como sostiene Umberto Eco, “todo vértigo de des-homogeneidad puede nombrarse como campo unificado, si exhibe en su interior una red de semejanzas de familia, que habrá que desentrañar.”¹²⁷⁶ Los sueños eran, de acuerdo con Breton, una llave capaz de abrir esa caja de fondo múltiple que se llama hombre. En el sueño, los marcos del principio de contradicción se esfuman, la unidad del espíritu es nuevamente encontrada en la multiplicidad de la materia. Breton no solo pretendía hacernos conscientes de nuestro sentido inconsciente de la realidad como un sueño, sino que insistía en que nunca perdemos este sentido. Es decir, por descifrable o analizable que sea, la experiencia de la realidad como un sueño nunca puede ser enteramente borrada de nuestra psique. Breton sostenía la existencia de un terreno donde reside un más allá metafísico:

Todo induce a creer que existe un cierto punto del espíritu desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser

¹²⁷² Cf. LUHMANN, Niklas. *Sistemas sociales* [trad. Silvia Pappe, Brunhilde Erker]. Barcelona: Anthropos, 1998.

¹²⁷³ DUCH y MÉLICH. *Op. cit.*, p. 242.

¹²⁷⁴ BOUQUET, Dominique. *Le surréalisme en France et en Europe*. París: Pocket, 2003, p. 37.

¹²⁷⁵ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo* [trad. Juan José Domenchina]. México-Madrid-Buenos Aires: FCE, 1960, p. 242.

¹²⁷⁶ ECO. *Op. cit.*, p. 98.

percibidos contradictoriamente. Ahora bien, sería vano buscarle a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar dicho punto.¹²⁷⁷

Era posible, según él, hallar un punto de encuentro de estos dos estados, sueño y vigilia, en el que ambos se resuelvan dando lugar a una especie de realidad absoluta, de surrealidad. No obstante, entre los propios surrealistas surgió la cuestión de la capacidad del lenguaje para restituir un universo onírico que comporta esencialmente imágenes y sonidos. Para Marcel Raymond¹²⁷⁸ es muy dudoso que los surrealistas hayan conseguido dar, en general, una imagen auténtica del pensamiento espontáneo, de naturaleza onírica, entregado a sí mismo. Según Raymond, el espíritu no puede evitar que lo nutran elementos del mundo exterior, de igual modo que una vidente se ve forzada, en sus frases, a traducir (y, con frecuencia, a traicionar) intuiciones oscuras, inefables en sí mismas (de hecho, el arte surrealista es siempre un arte figurativo, no se puede ser surrealista sin comprometerse de algún modo en una representación). Lo difícil es crear evidencias de otra índole, que se nos imponen en cierto sentido interior y poético.

El surrealismo se definió como actitud del espíritu hacia la realidad y la vida, no como un conjunto de medidas estéticas. Lo esencial de su mensaje residía, tal vez, en la llamada a la libertad total de espíritu, la afirmación de que la vida y la música están “en otra parte”, y que es preciso conquistarlas con riesgo, puesto que se unen en el límite y se confunden para negar este falso mundo. Así, el arte surrealista tendió no solo a subvertir las relaciones de las cosas, sino “a la creación de un mundo en el que el hombre encuentre lo *maravilloso*: un reino del espíritu donde se libere de todo peso e inhibición y de todo complejo, alcanzando una libertad inigualable e incondicional”.¹²⁷⁹

Falla pone en práctica el surrealismo en cuanto “camino de la libertad”, una libertad de signo no solo estilístico, sino también emotivo. *Psyché* es el itinerario singular de una libertad que toma consciencia de sí misma como poder autónomo de organización; la libertad es la que crea, según su necesidad profunda, y su propia forma la que la expresa y la significa.

Falla compone *Psyché* desde la consciencia de “lo inefable”, un *topos* que relata experiencias de un conocimiento cuyo límite no puede ser expresado. Como algunos surrealistas, Falla preconiza la actitud de los místicos: la fusión en el todo, tras un destierro en lo particular. Tal como indica Raymond:

El presentimiento de otro universo, superreal, que absorbería quizá en sí lo interno y lo externo, lo subjetivo y lo objetivo, y cuyos mensajes podrían tal vez recibirse “muriendo a lo sensible”, haciendo el vacío a uno mismo para aspirar, atrapar, imágenes nacidas fuera del espacio y del tiempo y marcadas con un signo profético, ese presentimiento, esa creencia, parecen ser la consecuencia más normal de la negativa inicial de los surrealistas y de su misticismo latente.¹²⁸⁰

Un hombre puede llegar, conforme al método místico, a la percepción inmediata de otro universo, inconmensurable para sus sentidos e irreductible a su entendimiento. Lo que no todo el mundo ve es la surrealidad, que estaría contenida en la realidad misma, y no es contradictoria con ella. Bien al contrario, las dos juntas constituyen una mítica unidad original.

El surrealismo fue una búsqueda de absoluto, una forma de metafísica que se aventuró, por momentos, en los márgenes del esoterismo (el surrealismo se refirió frecuentemente a la alquimia, al espiritismo, a las prácticas de los encantamientos y las magias). Los surrealistas ortodoxos

¹²⁷⁷ BRETON, André y Paul ÉLUARD. *Diccionario abreviado del surrealismo* [trad. Rafael Jackson]. Madrid: Siruela, 2003, pp. 96-97.

¹²⁷⁸ RAYMOND. *Op. cit.*, p. 246.

¹²⁷⁹ MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX* [trad. Ángel Sánchez Gijón]. Madrid: Alianza, 1979 [1966], p. 182.

¹²⁸⁰ RAYMOND. *Op. cit.*, p. 252.

abandonaron poco a poco esta posición espiritualista, pues la voluntad de “cambiar la vida” por el espíritu les pareció ineficaz si no iba acompañada y precedida de un afán práctico de alterar el curso de las cosas. A juicio de Raymond,¹²⁸¹ para avanzar en la vía del verdadero misticismo, cristiano o no, les faltó una fe, una continuidad de intención, una dedicación a algo más interior que el yo. La verdad única, pura en absoluto, que pudieron soñar dar a luz, solo podía encontrar la savia que asegurara su vida, en el alma convertida enteramente en acto y en presencia espiritual.

1.3.6. Significación

Contemplada bajo las perspectivas que hemos señalado, *Psyché* alcanza a aprehender el punto de intersección de lo intemporal y del tiempo, a partir de un estadio que recibe, en los tratados de vida espiritual, el nombre de *illuminatio*, donde lo característico es la contemplación con un cierto carácter intuitivo. Paradójicamente, en *Psyché*, la luz se hunde en la tiniebla, y todo parece volver a la sombra de donde ha salido. Este movimiento pendular, y el velo de indeterminación que se tiende en la clausura de la obra, son consecuencia de que todo se agolpa en torno a una entidad “en escondimiento”. Para intentar su comprensión, debemos remitirnos a la noción del “Deus absconditus” a la que nos hemos referido ya anteriormente. La retomamos ahora tal como es desplegada por San Juan de la Cruz, de quien Falla era “lector amigo y apasionado”.¹²⁸²

Es necesario advertir que optamos aquí por un acercamiento en clave religiosa a la poesía de San Juan de la Cruz, cuando es posible distinguir aproximaciones metodológicas de toda suerte a su estudio, desde la crítica de carácter confesional a la de quienes ofrecen una explicación profana. El propio poeta contribuyó a este problema hermenéutico cuando decidió erigirse en autocomentarista de sus versos, ya que, como escribe Domingo Yndurain, esos comentarios “aclaran las cosas de una manera aleatoria, lo que deja al lector, con permiso del Santo, en completa libertad para interpretar los versos, pues el mismo autor confiesa en alguna ocasión que no entiende lo escrito y, en general, prefiere dejar el sentido en toda su anchura, sin limitarlo a una sola posibilidad.”¹²⁸³ San Juan se adhería a un proceso muy antiguo de versiones a lo divino, que en España cobró auge a fines del siglo XV y sobre todo en el XVI, gracias a una nueva sensibilidad religiosa que afloró por influjos varios, entre los que merece destacarse el de la “devotio moderna”. El hecho es que se multiplicaron los *contrafacta* literarios, proliferación que hay que relacionar también con la moralización y cristianización de formas artísticas y literarias que supuso la Contrarreforma. Pero, después de todo, el místico cristiano casi no puede eludir el lenguaje del amor humano, pues las imágenes amorosas son personales, y la relación personal del alma con Dios es un concepto esencial para el cristianismo.

El *Cántico espiritual*, tal como sostiene Manuel Ballester (a quien sigo en estas reflexiones),¹²⁸⁴ se articula en torno a un inapareciente que escapa a toda determinación. La figura de Jesucristo es presencia de lo inescrutable. El “ausente” es entrevisto en un proceso de escondimiento. Hay caminos para llegar hasta lo absolutamente separado, y San Juan de la Cruz indica que “siempre le conviene al alma tenerle por escondido, y buscarle escondido, diciendo ¿a dónde te escondiste?”. Ello significa buscar e ir encontrando; acercarse a alguien sin alzar el velo de su escondimiento. Ese “taparse” pertenece a su esencia, y el encuentro y el contacto han de llevarse a efecto sin que se

¹²⁸¹ *Ibidem*, pp. 253-255.

¹²⁸² SOPEÑA. *Atlántida. Introducción a Manuel de Falla. Op. cit.*, p. 41. Siglos atrás, el Santo había vivido y creado tan solo a unos pasos de donde Falla vivía y creaba entonces.

¹²⁸³ YNDURAIN, Domingo. “Estudio preliminar”, p. XV, en JUAN DE LA CRUZ. *Cántico espiritual y poesía completa* [ed., prólogo y notas de Paola Elia y María Jesús Mancho]. Barcelona: Crítica, 2002.

¹²⁸⁴ BALLESTER, Manuel. “La Búsqueda y lo Escondido en el Cántico espiritual”, en *Poesía y Reflexión. La palabra en el tiempo*. Madrid: Taurus, 1980, pp. 61-86.

desgarre esa pantalla protectora de ocultación. El alejamiento es el espacio mismo de la cercanía, y lo que aquí ha de desvelarse solo puede manifestarse en escondimiento. Todos estos valores de significación se formulan de una sola vez en esa perspectiva de penetrar oscuramente en “lo secreto”. El Amado no tiene nombre. Cuando habla y se expone, cuando se entrega, lo hace enteramente y, sin embargo, su identidad es inaprensible. A él solo acceden la búsqueda y la pregunta, movimientos que lo rodean, que lo ciernen en cercanía.

En *Psyché*, “lo secreto” empuja a intuiciones de fusión de espacios y tiempos. La música expone, en sucesión, contenidos que se co-pertenece y se imbrican en su antagonismo, y que, fundidos, integran el significado profundo. Sus dialécticas irrumpen en ese salto brusco del discurso, que pasa de la nominación del mediodía a la oscuridad, del enfoque del cenit a la re-inmersión de lo revelado en la sombra. La revelación es reabsorbida en lo apartado. La evocación del mediodía transparenta el momento luminoso, cercano e inminente de lo alejado y de lo “absconditus”, el momento visible de la entidad secreta, porque se cumple el mediodía de la presencia (el mediodía, el punto culminante de la luz espiritual, significa también un punto de ruptura, el origen del segundo semi-recorrido del día y del espíritu).

Encontramos también esa pulsación dual en las imágenes, aparentemente contrarias, de transparencia y oscuridad, enunciadas afirmativa y negativamente, en el *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe*, de San Juan de la Cruz. El díptico inicial del encabezamiento — *Que bien sé yo la fonte que mana y corre, aunque es de noche*— contiene ya las dos imágenes centrales del poema. La fuente y la noche constituyen, en rigor, un solo símbolo: el “agua tenebrosa”, la experiencia de la inmersión abisal, con una red de relaciones que condensan verbalmente la experiencia del poeta. El agua que sale de la fuente es como el surgir del misterio, la inesperada aparición de algo desconocido y, a la vez, íntimamente deseado, un flujo vital que viene de las profundas entrañas de la tierra y que es el símbolo mismo de la vida humana. La fuente es el símbolo del deseo (*aquesta viva fuente que deseo*). La noche es el símbolo de una fuerza oculta que fermenta el devenir, y que, tanto en la tradición bíblica como en la literatura popular, aparece como aliada del amor, como lugar del encuentro amoroso; noche es, también, “todo estado que suscita en el sujeto la metáfora de la oscuridad (afectiva, intelectual, existencial) en la que se debate o sosiega.”¹²⁸⁵ Para el poeta, la noche es el resplandor mismo de Dios, perceptible únicamente en la oscuridad de la fe, por el exceso de luz que recibe. La oscuridad es transluminosa, pues lo oscuro ilumina la Tiniebla. La fuente nocturna es, así, un lugar de encuentro, de transparencia absoluta, donde se da la objetividad del amor, la visión del deseo.

Según Salvador Ros-García, el poema constituye una expresión del deseo profundo del hombre, de lo que San Juan de la Cruz llama el “deseo abisal”, la experiencia del Dios deseado y deseante (deseado por deseante) en el centro del alma:

En el corazón humano, por debajo de los múltiples deseos late un deseo radical que ya no depende del sujeto, anterior a él, en el que este se ve envuelto y que, más que orientarle a la posesión de un bien mundano, suscita en él una tendencia que ningún bien mundano es capaz de aquietar. Esto es lo que los autores medievales llamaban el *desiderium naturale videndi Deum*, el deseo natural de ver a Dios, es decir, el deseo de Dios mismo, en el que su término es al mismo tiempo su origen, al que el hombre está siempre abierto, pero con el que no consigue coincidir, porque es el origen del que está constantemente surgiendo; y natural, porque no es un deseo añadido al espíritu humano, sino constitutivo de su ser, expresión del ser humano como ser-para-Dios.¹²⁸⁶

¹²⁸⁵ BARTHES, Roland. *Fragments de un discurso amoroso* [trad. Eduardo Molina]. Madrid: Siglo XXI, 2007, p. 185.

¹²⁸⁶ ROS-GARCÍA, Salvador. *La experiencia del “deseo abisal” en San Juan de la Cruz*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.

Consiguientemente, el itinerario del alma hacia Dios se resume en ese paso purificador de los múltiples deseos que vierten al hombre fuera de sí, hacia los objetos de esos deseos, a lo que de verdad ansía su corazón, hacia la presencia de la que procede y con la que solo puede encontrarse yendo más allá de sí mismo. Esa visión del deseo es una inmersión en el no ver, esto es, la cegadora contemplación que se produce en el ámbito de la fe: *aunque es de noche*. En la mediación de la fe, el deseado descubre al deseante y ambos quedan amorosamente unidos en la visión. Pero la visión no es propiamente el lugar de un “decir”, sino de un “aparecer”. De ahí que el poema termine como disolviéndose en la luz, en la transparencia de la aparición, a la vez que queda abierto con la acción de dos verbos en presente: *deseo/veo*. Con el fin de hacerse más cercana, “por darnos vida”, la fuente se ha escondido en una realidad visible, en la presencia de un pan vivo y vivificante (*Aquesta viva fuente que yo deseo / En este pan de vida yo la veo / Aunque es de noche*), símbolo del Cristo eucarístico. Podría decirse que el poeta establece una relación dinámica entre el Dios existente desde siempre, realidad misteriosa y trinitaria de los orígenes (*aquella eterna fonte*), y el Dios eterno, fuente escondida, que se hace cercano (*aquesta eterna fuente*) en la Eucaristía (*en este pan de vida*).¹²⁸⁷

Los paralelismos entre la simbología poética de San Juan de la Cruz y la construcción simbólica realizada por Falla en *Psyché*, nos permiten considerar esta como el resultado de una experiencia única: la vivencia de una amorosa comunión con Dios. Pero no por eso deja de ser una invitación a que el auditor pueda también experimentarla. La obra se convierte, así, en la hipótesis de una coincidencia, de un diálogo. Y, como señalara Peirce acerca de las hipótesis (del tipo que sean), se ve acompañada de emoción, de una cierta “pérdida de conciencia”, de una sensación de extravío correspondiente al “olvido de la abstracción”.¹²⁸⁸ *Psyché* apela a una contemplación interpretadora y reveladora, a la experimentación de la “vida del significado”, de la que habla Steiner:

Me da la impresión de que no caeremos en la cuenta de la realidad de nuestra desvalidez, de nuestro desahucio de una humanidad central ante las recurrentes provocaciones de la barbarie política y la servidumbre tecnocrática, si no redefinimos, si no volvemos a experimentar la vida del significado en el texto, en la música y en el arte. Debemos llegar a reconocer —y el énfasis está en el reconocimiento— una significatividad que sea la de una libertad del dar y el recibir más allá de los imperativos de la inmanencia.¹²⁸⁹

Falla parece haberse provisto no ya de hipótesis sino de certezas para el hecho mismo del mundo y su desenvolvimiento histórico, y afirma la posibilidad de alcanzar una visión de aquel “otro mundo” que se constituye en contrafigura de este. Puede decirse, incluso, que hace suya la adhesión barroca a un orden epistemológico señalado por su liberación con respecto a una dinámica de lo nuevo y al deseo que mueve hacia adelante el conocimiento. En este sentido (y traspasando los límites de nuestra tesis), si tratáramos de dilucidar las posibles razones que le habrían llevado a no concluir *Atlántida*, apuntaríamos a razones intrínsecas y creativas más que a causas biográficas o psicológicas (que serían accesorias aun en el caso de haber influido): Falla no necesitó dar fin a un trayecto que suponía ya un fin en sí mismo.

¹²⁸⁷ Expresión que alude a citas evangélicas como “Yo soy el pan de vida”, en Juan 6: 41-58 [*Biblia de Jerusalén* [trad. D. Mollat]. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1967].

¹²⁸⁸ SHAPIRO, Michael. “Asimmetry: An Inquiry into the Linguistic Structure of Poetry”. *Transactions of Peirce Society*, 1980, pp. 100 y 132.

¹²⁸⁹ STEINER. *Op. cit.*, p. 20.

RESUMEN

Psyché se distingue como una modalidad especial de canción, una entidad que no se adapta a la taxonomía tradicional, ya que su duración y extensión superan los estándares, y la plantilla de intérpretes (canto, flauta, arpa, violín, viola y cello) difiere del habitual tándem canto-piano.

La forma musical, que integra las cuatro estrofas poéticas en otras tantas secciones ABCD, enmarcadas por episodios instrumentales, basa su cohesión estructural en la interacción motivica. El lenguaje compositivo, en el que la modalidad y el contrapunto poseen un acusado relieve, fusiona medios expresivos asimilables a estilos del pasado, como la monodia florentina o la polifonía hispánica áurea, con sonoridades del flamenco y con un mundo armónico, exento de una relación de funcionalidad tonal, que enfatiza la suspensión como categoría discursiva.

El poema de Jean-Aubry recrea un episodio del mito de Psique y Cupido: este insta a Psique a que despierte y se entregue a Amor. Falla imprime a la música un enfoque representacional y transmuta “a lo divino” el asunto mitológico, poniendo en juego códigos propios de los autos sacramentales de Calderón de la Barca; la cita del *Pange lingua* “more hispano” opera como un factor decisivo del proceso de alegorización. El impulso metafísico-fideísta que Falla confiere a la obra le presta una tonalidad sobredeterminada, un suplemento que es de orden abiertamente espiritual. La música, en definitiva, expresa una experiencia mística de unión con Dios.

Soneto a Córdoba

2.1. En torno al texto

Esta obra —escrita para canto y arpa (o piano)— fue compuesta, según indicó Falla en la partitura, “en celebración del tercer centenario de Luis de Góngora”. Fue su aportación al Homenaje a Góngora, ideado por un grupo de poetas liderado por Gerardo Diego, en 1927.¹²⁹⁰ Federico García Lorca fue quien sugirió el texto al compositor,¹²⁹¹ y le convenció para que participara en el proyecto. Diego comentaba esta “conversión de Falla al gongorismo”:

Federico G^a Lorca nos ha contado la conversión de Falla al gongorismo. A nuestras invitaciones había sucedido un silencio angustioso. Falla no era amigo de Góngora; influido sin duda por el concepto corriente tan injusto sobre don Luis, le juzgaba probablemente seco, y poco espiritual. Lorca no perdía sin embargo la esperanza. Un día consiguió que el maestro leyera unas cartas de Góngora en la edición de Foulché Delbosc. Al día siguiente, encontró a Falla enfrascado en Góngora. «Magnífico, magnífico. ¡Que hombre! ¡Qué grandeza de espíritu! ¡Qué artista! Y mire usted: igual que con nuestros artistas. Las mismas incomprendiones para la pureza, para la firmeza de su arte». Ya solo faltaba la elección de texto. El «Soneto a Córdoba» escrito desde Granada. Falla ha fechado su música también desde Granada. Los versos de Góngora se cantarán gloriosamente en todo el mundo «Porque Córdoba —dice Falla— es romana, romana, como la veía don Luis, y no árabe. No hay en su soneto una alusión que no sea romana, cristiana».¹²⁹²

Más adelante, el poeta santanderino pidió perdón a Falla por esta “indiscreción”. En su respuesta, Falla le escribió: “Claro está que mi devoción por nuestro don Luis no es nueva ni mucho menos, pero sí es cierto que hasta hace poco distaba bastante de ser incondicional”.¹²⁹³ La reivindicación del poeta cordobés no era, pues, en principio, especialmente significativa para el músico.¹²⁹⁴

Diego había explicado a Falla la idea de confeccionar un cuaderno musical del Homenaje, que recogería “piezas inéditas, bien sobre letras de Góngora, o inspiradas en Góngora, o bien completamente libres pero dedicadas a su memoria”¹²⁹⁵ (Óscar Esplá contribuyó con *Soledades*). En mayo del 27, le hablaba de la necesidad de llevar a cabo, como “programa mínimo”, un “álbum musical con clichés de los autógrafos”, que podría darse en un mismo volumen con los dibujos recibidos de Picasso, Gris y demás pintores jóvenes españoles. También ponía en su conocimiento

¹²⁹⁰ El lector interesado en conocer las primeras invitaciones dirigidas por el poeta al compositor, a finales de 1926, y la explicación de las ideas proyectadas para el Álbum musical del Homenaje: cf. *Correspondencia Gerardo Diego-Manuel de Falla* [ed. Federico Sopeña] Santander: Fundación Botín, 1988.

¹²⁹¹ En la Biblioteca del compositor se conservan: *Poesías selectas de D. Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Imprenta de Tomás Alonso, 1868; *Las mejores poesías de Góngora*. Madrid: Sáenz de Jubera, 1918 [con anot. autógr. de Falla]; Luis de Góngora y Argote. *Obras poéticas. Homenaje en su tercer centenario*. Valencia: Prometeo, 1927; *Góngora in the Library of the Hispanic Society of America: El Polifemo*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1927; Luis de Góngora y Argote. *XX Sonnets*. París: Cahiers d’Art, 1928; Luis de Góngora y Argote. *Las Soledades*. Madrid: Cruz y Raya, 1936.

¹²⁹² DIEGO, Gerardo. “Crónica del centenario de Góngora (1627-1927)”, en *¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla* [ed. Andrés Soria Olmedo]. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1997, pp. 87-97.

¹²⁹³ MORELLI, Gabriele [ed.]. *Gerardo Diego y el III centenario de Góngora (Correspondencia inédita)*. Valencia: Pre-Textos, p. 156.

¹²⁹⁴ Góngora no había estado muy presente hasta entonces en la canción española. Entre los autores que habían precedido a Falla en poner música a sus textos se contaban Granados [*Llorad corazón, que tenéis razón*, que se vale de la primera parte de un romancillo en endecha, y *Serranas de Cuenca*, texto extraído de la última parte del romance *En los pinares del Júcar*; en *Canciones amatorias*, 1914-1915], y Amadeo Vives [*No vayas, Gil, al sotillo* (Letrilla LVI), y *Vida del muchacho (Romance corto)*, en *Canciones epigramáticas*, 1916].

¹²⁹⁵ MORELLI. *Op. cit.*, p. 147.

la propuesta de Ernesto Halffter, consistente en un álbum grande en edición extranjera con colaboración de Ravel, Prokofiev y Honegger.¹²⁹⁶

Falla, tal y como aclaraba a Diego,¹²⁹⁷ envió a *Litoral* los ocho primeros compases de la obra, que aparecieron publicados —como un facsímil autógrafo del músico— en el triple número dedicado por la revista al homenaje gongorino.¹²⁹⁸ El estreno y la publicación del *Soneto a Córdoba* falliano se canalizaron, sin embargo, fuera del circuito del Homenaje. La *première* tuvo lugar en la sala Pleyel de París, el 14 de mayo de 1927, con Magdeleine Greslé y la arpista Lucile Adèle Wurmser-Delcourt, como intérpretes. La partitura, dedicada a Eugenia Errázuriz, fue editada por la Oxford University Press en 1930, con adaptación inglesa de John Brand Trend.¹²⁹⁹

La revalorización de Góngora en las letras hispanas había surgido de su pretendido redescubrimiento por Verlaine y Mallarmé. No obstante, el poeta cordobés había adquirido notable importancia en la literatura finisecular española; así, por ejemplo, en sus ensayos críticos, Clarín lo presentó como la culminación de la poesía hispana.¹³⁰⁰ Pero, quizá, la obra gongorina solo pudo entenderse más allá de una perspectiva cultural y filológica, y en toda su dimensión matérico-lingüística, tras la revolución del lenguaje poético operada por el simbolismo.¹³⁰¹ Góngora fue considerado precursor de la estética simbolista, en cuanto a la sugerencia verbal a través del cultismo, de la circunlocución, y por el énfasis que en sus textos se otorga al valor fónico de la palabra.

En los años veinte, un grupo de jóvenes poetas construyó su propia imagen de Góngora y del gongorismo. La forja de esta imagen, ligada a los intereses poéticos del momento, sirvió para dar cohesión cultural al grupo, y, a la vez, fue decisiva en la “adquisición de una indudable autoconciencia en la que se apoyará la construcción historiográfica que conocemos como generación del 27”.¹³⁰² Estos poetas propusieron una nueva lectura de la obra del cordobés, realizada conforme a los parámetros de una sensibilidad que entroncaba con el horizonte de expectativas de los tiempos modernos; rescataron a Góngora del terreno simbolista para contemplarlo bajo la luz de las vanguardias, y así acogerlo como su líder lírico, su “poeta puro” por excelencia. De todos modos, su relación con Góngora ilustró las profundas diferencias, a pesar de algunos aspectos comunes, entre los partidarios de una estética en torno al concepto de la pureza, y los que postulaban la ruptura con el pasado. Su lectura sincrónica de Góngora pudo recalar, como advierte Begoña Capllonch,¹³⁰³ en el proceso crítico-creativo que ellos mismos estaban protagonizando en el contexto de la lírica española:

¹²⁹⁶ *Ibidem*, p. 151.

¹²⁹⁷ *Ibidem*, p. 153.

¹²⁹⁸ Nº 5-6-7-, Málaga, 1927, pp. 46-47. En el índice se publicó la siguiente “Nota: Por indicación de Don Manuel de Falla hacemos constar que la brevedad de su colaboración en este homenaje solo depende de la imposibilidad de dar ‘in extenso’ esta obra suya antes de ser publicada por la Oxford University Press”.

¹²⁹⁹ La amistad entre Falla y Trend se remontaba a 1919, cuando el futuro catedrático de la Universidad de Cambridge pasó una larga temporada en España, y coincidió con el músico en Granada. En 1929, Trend realizó una versión inglesa de las *Siete canciones populares españolas*, que apareció incluida en el apéndice de su libro *Manuel de Falla and Spanish Music* [Nueva York: Alfred A. Knopf, 1929, pp. 180-184]. Sobre la adaptación inglesa de *Soneto a Córdoba*, cf. DENNIS, Nigel. *Manuel de Falla-John B. Trend: Epistolario (1919-1935)*. Granada: Universidad de Granada/AMF, 2007, pp. 127-128.

¹³⁰⁰ *Ensayos y Revistas (1888-1892)*. Madrid: Fernández y Lasanta, 1892, p. 319; *Palique*. Madrid: Victoriano Suárez, 1894, p. 120.

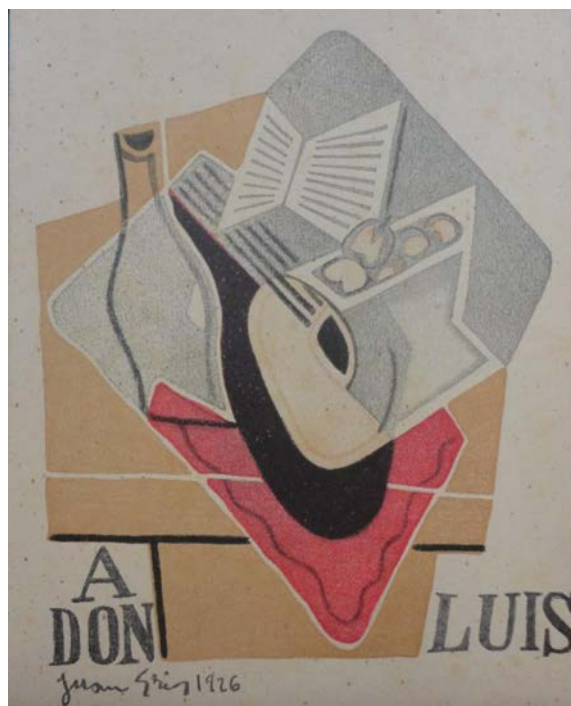
¹³⁰¹ SÁNCHEZ ROBAYNA. *Silva gongorina*. Madrid: Cátedra, 1983, pp. 57-74.

¹³⁰² SORIA OLMEDO, Andrés [ed.]. *¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1997, p. 13; *Idem. Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el grupo del 27*. Málaga: Centro Andaluz de las Letras, 2007, p. 31.

¹³⁰³ CAPLLONCH, Begoña. “Modos de leer a Góngora: el poeta y sus espejos (El aliento gongorino en la andadura de Gimferrer)”. *AnMal Electrónica* 38, 2015, p. 34.

...pues tras haber asimilado a Mallarmé e incluso haber oteado el universo surrealista, Góngora se les mostraba como el máximo artífice de la poesía como acto genuino de creación, y tanto en lo que concierne a las posibilidades representativas y expresivas del lenguaje, como a la invención misma de una lengua poética; y ello pese a que la semántica gongorina diste diametralmente de la mallarmeana, y que, a diferencia de las prácticas surrealistas, no emane sino de una hipertrófica visión de la realidad circundante.

No fue anecdótico que el número de *Litoral* dedicado a homenajear a Góngora, abriese en portada con un bodegón de Juan Gris:



y que en sus páginas interiores incluyera, insertado sin coser y en papel especial, la reproducción de otro bodegón cubista de Picasso. La muerte de Juan Gris, precisamente en 1927, supuso sin duda la desaparición de las referencias al cubismo originario. Pero aun siendo conscientes de esta situación terminal, los creadores del 27 necesitaron entenderse con el cubismo y con sus consecuencias. El cubismo, considerado como una práctica artística mucho más compleja, diversa y extensa en su cronología de lo que habitualmente se califica, dejó un sello permanente en la estética de estos años. Seis años antes, en una de las hojas sueltas incluidas en la revista *Índice*, Juan Ramón Jiménez y sus colaboradores ya habían trazado una ecuación capaz de relacionar a Góngora con el cubismo, o al cubismo con Góngora. Tras este parangón estaba no solo el juego intelectual que suponía subrayar, al mismo tiempo, la modernidad de Góngora (es decir, su actualidad) y la cualidad conceptual (es decir, supuestamente atemporal) que las poéticas cubistas albergaban, sino también la puesta en valor del arte puro.

Soneto a Córdoba parece haber nacido del amor de Góngora a su ciudad natal, contrastado con la atracción que sintió por Granada desde su primer viaje a esta ciudad; a su regreso a Córdoba, el poeta experimentó el sentimiento de haber cometido una especie de infidelidad hacia su patria, y se

sintió obligado a elogiarla.¹³⁰⁴ El soneto se encuadra, así, en el marco de un género clásico: la *laus urbis* o *laus civitatis*.¹³⁰⁵ La alusión a Granada se ciñe a la referencia de “sus ruinas y despojos”, y a la mención de los ríos Darro y Genil, en contraposición al panegírico de Córdoba, que sublima la visión de la ciudad evocando su pasado glorioso, y enumerando, como en un recorrido panorámico, las murallas, el “gran río” (eso significa la palabra árabe “Guadalquivir”), la llanura en que se asienta la ciudad y la sierra, e incluso mentando a los ilustres escritores y guerreros cordobeses. Un crimen como el olvido de Córdoba, dice Góngora, debería tener el castigo del destierro (“nunca merezcan ver mis ojos”); la crítica ha señalado la relación de esa imprecación del poeta sobre sí mismo, con los versículos 5-6 del salmo 137.¹³⁰⁶

*¡Oh excelso muro! ¡oh torres coronadas
de honor, de majestad y gallardía!
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
de arenas nobles, ya que no doradas!*

*¡Oh fértil llano! ¡oh sierras levantadas,
que privilegia el cielo y dora el día!
¡Oh siempre gloriosa patria mía,
tanto por plumas cuanto por espadas!*

*¡Si entre aquellas ruinas y despojos
que enriquece Genil y Dauro baña
tu memoria no fue alimento mío,*

*nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu río,
tu llano y sierra! ¡oh patria! ¡oh flor de España!*

Antonio Quilis observa en el soneto tres focos de atención que se pueden polarizar en las tres personas gramaticales. La primera es el *ego*, el emisor o el agente del proceso de la comunicación, sujeto amante, que, por ausencia, añora su ciudad amada. Córdoba es la segunda persona, el receptor. La primera persona desarrolla una función expresiva o emotiva, que muestra su actitud sobre el objeto de la comunicación, el poeta y Córdoba son, pues, los dos ejes del proceso de enunciación. Fuera de esta bipolaridad se sitúa la tercera persona, Granada, que el poeta opone a su lugar de nacimiento.¹³⁰⁷

La configuración del poema gongorino aparece atravesada, generalmente, por relaciones o tensiones entre esquemas espaciales o topográficos. En palabras de Jorge Guillén, “el verso de Góngora suscita sin cesar una metáfora de espacio, y en él se inscribe una entidad, que permanece ante la vista mientras va deslizándose palabra tras palabra ante el oído”.¹³⁰⁸ La imagen y la metáfora proyectan una conexión espacial de figuras del significado, que se desarrolla como una trama de impulsos vectoriales, intersecciones conceptuales, confluencias y ramificaciones semánticas que dan lugar a una intensificación de la reflexividad del discurso.¹³⁰⁹

¹³⁰⁴ JAMMES, Robert. *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia, 1987, p. 99; remitimos al lector al comentario que del *Soneto a Córdoba* hizo Dámaso Alonso [ALONSO, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1955].

¹³⁰⁵ ALONSO ASENJO, Julio. “Sin par loor de Córdoba por Góngora”. *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, X [La recepción de los clásicos]. Valencia: Universidad de Valencia, 2005, pp. 133-154.

¹³⁰⁶ Díez R. Miguel y Díez TABOADA, Paz. *Antología comentada de la poesía lírica española*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 199-200.

¹³⁰⁷ QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Madrid: Ariel, 15ª ed., 2003, pp. 200-204.

¹³⁰⁸ GUILLÉN, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza, 1983, p. 39.

¹³⁰⁹ CUESTA ABAD, José M. *Poema y enigma*. Madrid: Huerga y Fierro, 1999, p. 93.

En el *Soneto a Córdoba*, la enumeración de elementos es, en sí misma, una técnica de expresión verbal del espacio. Hay un paralelismo metafórico y opositivo entre ellos: verticalidad/horizontalidad: *muro, torres/río; llano/sierra*. Wolfgang Kayser ha resumido las figuras retóricas que desarrolla el soneto:

Los dos cuartetos son de construcción paralela; van seguidas cuatro exclamaciones, cada una de las cuales ocupa dos versos. El primero y el quinto son además bipartitos, y cada uno de ellos construido en quiasmo. El segundo verso presenta una serie, que por la extensión de sus términos resulta una gradación. El tercero está adornado con una anáfora (con aliteración) y una metáfora, mientras que en el cuarto encontramos una antítesis. El quinto verso repite en su quiasmo la antítesis, incluyendo el sexto una construcción paralela. En el octavo destacan las dos metonimias antitéticas, por lo demás ya un poco gastadas. El ornato de los versos noveno y décimo consiste en expresiones sinónimas, formando quiasmos las del verso décimo. En el undécimo actúa —además de la metáfora— el ornato de la aliteración, que continúa en los versos siguientes. En los dos últimos versos se enumeran todos los objetos indicados en los versos anteriores, y por cierto en el mismo orden en que aparecieron antes. Como remate de la enumeración se emplea todavía una metáfora final muy expresiva.¹³¹⁰

La poesía gongorina se caracterizó por un alejamiento tanto del idealismo petrarquista como de la tradición místico-religiosa cristiana para centrar su objeto en la realidad material, en los elementos corpóreos del mundo.¹³¹¹ Frente a la teoría mimética renacentista, Góngora estuvo interesado en reflejar la intensidad sensorial de la percepción subjetiva mediante un lenguaje que transformara la realidad representada. De ahí que los grandes gongoristas del siglo XX hayan debatido acerca de su “antirrealismo”, así como de la estilización, exaltación o intensificación de la realidad que su poesía propone.¹³¹²

¹³¹⁰ KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria* [trad. María D. Mouton y V. García Yebra]. Madrid: Gredos, 1992, pp. 160-161.

¹³¹¹ JORNET SOMOZA, Albert (2014). “Sentido(s) en la poesía de Luis de Góngora”. *Sensigloro. Sentido(s) de la Literatura del Siglo de Oro*. Monografía 6, 2014.

¹³¹² MARTÍN MORÁN, José Manuel. “La metamorfosis del mundo en las *Soledades*. El centauro de la hipálage doble”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. 1999 [ed.. Christoph Strosetzki]. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet, 2001, pp. 862-863.

idéntica (15+15) que engloban los cuartetos, y una tercera sección que integra los tercetos encabalgados.

Resaltamos la peculiaridad del dispositivo instrumental, que alía canto y arpa como opción primera y preferente, un binomio poco habitual en el repertorio moderno de canción.

2.2.1. Enfoque sintagmático

Unidad 1 (cc. 1-22)

Comienza el arpa con un acorde arpegiado de *re* mayor dispuesto en primera inversión. El canto presenta, a continuación, un diseño melódico de fuerte relieve (tercera ascendente y cuarta descendente), que encarna el primer vocativo del texto, entonado en tesitura grave. Cuenta con el apoyo de otros dos acordes perfectos en primera inversión (podemos denominarlos, I₆ V₆ II₆, pues, como veremos en retrospectiva, *re* mayor puede considerarse el eje tonal de la obra), que trazan un dibujo melódico de quinta ascendente y cuarta descendente, a partir de cada uno de los elementos de la tríada.

Esta singular contextura trasciende la mera función de acompañamiento que, en principio, parece asumir el arpa. El canto se sitúa por debajo del espacio que marca el instrumento. Aun así, la partitura señala una dinámica *ff* para los acordes, que han de ajustarse a un toque *sempre largamente arpegiato e con forza*.

Destacamos un detalle interpretativo referido a la ejecución de los arpegios, que no ha quedado reflejado en la partitura editada, pese a que Falla lo anota en su manuscrito: la nota final del arpegio debe coincidir con el *beat* del compás.

Unidad 2 (cc. 22-51)

Canto y arpa arrancan juntos con una cuarta ascendente unisonal. La melodía continúa con un tetracordo descendente (recuerda la cláusula tetracordal recurrente en *Psyché*) desde la nota *re*, y remonta levemente para reposar de nuevo en la misma nota. La armonía vuelve a mostrar la sonoridad de *re* mayor en primera inversión, y realiza un giro inesperado al V rebajado (una relación enharmónica de tritono), que enlaza con el VI, también rebajado, ambos en disposición fundamental; estos acordes parecen traducir las impresiones que justifican la expresión poética (“torres coronadas de honor”).

Unidad 3 (cc. 52-81)

El canto realiza una progresión construida con terceras descendentes y cuartas ascendentes, subsumidas en un dibujo tetracordal ascendente, doblado por la voz superior de un movimiento de armonías paralelas ascendentes (IV-V-VI-VII). La desinencia vocal de quinta descendente es el intervalo melódico de mayor duración hasta ahora; la armonía transita a II mayor y vira a III.

Unidad 4 (cc. 82-92)

La reaparición de la armonía de *re* mayor, en posición fundamental, investida ya de un carácter de tónica, otorga a la unidad el sentido de inicio de frase. El nuevo vocativo textual se conforma melódicamente con intervalos más cortos (segunda ascendente y tercera descendente), y recibe el apoyo de dos únicos acordes (I IV). La alusión fluvial del poema concita la conversión del arpegio instrumental en valores de fusas.

Unidad 5 (cc. 92-11)

Es una variante de la primera fracción de la unidad 2, transpuesta a la segunda superior. El descenso pentacordal recibe un aporte de color a través de II y la primera séptima secundaria de la obra, que enlaza con III.

Unidad 6 (cc. 12-13)

Como en la unidad 1, el arpa se adelanta a la voz, y exhibe una variante de su motivo inaugural, en la voz superior, de un grupo armónico de cuatro acordes, dispuestos los tres iniciales en primera inversión (I₆ VII₆ III₆ VI). El canto desciende con las notas de la triada de *fa*[#].

Unidad 7 (cc. 14-15)

La melodía vocal traza un pentacordo ascendente, doblado, casi en su totalidad, por el arpa. El curso de los apoyos armónicos (III I) cierra con una armonía inesperada (VI rebajado menor, en notación enharmónica); el giro parece asociarse a la negatividad de la expresión textual (*no doradas*): el verso 4, repartido entre las unidades 6 y 7, viene a significar que el río Guadalquivir no tiene oro como el Genil y el Darro, pero es noble,¹³¹³ e inicia así la oposición Córdoba/Granada. La dimensión abstracta de la armonía falliana responde a las diferencias dialécticas que introduce Góngora con respecto a la imagen tradicional del río, desgajada del paisaje bucólico para integrarse en el urbano. El poeta habla de las “arenas” y no de la transparencia de las “aguas puras y cristalinas” que, ubicadas en un arcádico *locus amoenus*, solían hacer las veces de cómplices y confidentes del sujeto lírico.

En resumen, el conjunto de las unidades 1-7, que abarca el primer cuarteto poético, aúna elementos circulares propios del periodo con la direccionalidad de la frase. Por de pronto, las unidades 1-3 se escuchan como antecedente; contribuye a ello el recorrido armónico desde la tónica hasta la medianta. El análisis a nivel morfosintáctico de la relación entre música y texto permite observar la libertad de Falla en el manejo de las estructuras gramático-musicales. Aislamos la melodía vocal:

Lento assai (con lirica esaltazione)
vibrante, marcato e sostenuto

Oh-ex-cel-so mu-ro, oh to-res co-ro - na - das Deho - nor de ma-ges - tad y ga-llar - di - a

(vibrante sempre)

Oh gran Ri - o, gran Rey deAn - da - lu - ci - a, Dea-re-nas no-bles, ya que no do - ra - das!

El compositor respeta la primera sinalefa *Oh~ex-*, pero no la segunda *muro~oh to-*, pues está más interesado en establecer un primer pivote motivico que en acatar el recuento métrico del endecasílabo; ello le posibilita, además, reflejar melódicamente, mediante un intervalo de cuarta descendente (recalcado en tres notas repetidas), la juntura terminal descendente en el primer sintagma, después de *muro*. Rompe el encabalgamiento con el segundo verso (en el que respeta la sinalefa *de~ho-*) y organiza la frase musical a partir de la sintaxis discursiva del texto. Y se hace eco de las juntas terminales descendentes en *honor* y *gallardía*, pero no así en *majestad*. Gracias a estos recursos activa un proceso tensional, que potencia la solemne cadencia de los versos endecasílabos.

¹³¹³ Romanos, árabes y franceses buscaron vetas auríferas en las tierras rojas entre el Darro y el Genil.

El consecuente, conformado por las unidades 4-7, se inicia con el empuje anacrúsico que muestra el acorde de tónica, y con la oferta de una nueva textura. Su decurso parece replegarse al final del tercer verso (cc. 10-11), de la mano de las junturas terminales descendentes, las reminiscencias motivicas del antecedente, y el final en la armonía de mediantes. Pero vuelve a impulsarse con la tónica en primera inversión, que sustenta el arranque del cuarto verso, y hace sonar con notas idénticas las sinalefas de los versos 3 y 4 (*de~An-*; *de~a-*). El consecuente alcanza un cierre relativamente conclusivo, con una desinencia que contrarresta el comportamiento tonal final (descendente) del verso, y establece una playa armónica de relación mediántica (a la tercera inferior de la tónica, esta vez), al igual que el antecedente.

Unidad 8 (cc. 16-17₂)

El arpa precede, con la armonía de V, al canto, que presenta una variante del motivo inicial, transpuesto a la tercera superior. Se produce un evento relevante: la irrupción de la nota *fa* (natural), como eje de una nueva proposición melódica, apuntalada por la armonía de *fa* mayor, pivote del grupo armónico (V-III rebajado mayor-VI rebajado).

Unidad 9 (cc. 17₂-19₂)

El canto entona un tetracordo ascendente, que enlaza con una repetición del motivo inaugural (transpuesta a la sexta superior); el trazo completo nos suena familiar.

El texto (*oh sierras levantadas*) concita el movimiento melódico ascendente y la nota más aguda alcanzada hasta el momento, acompañados de acontecimientos novedosos en lo armónico (I menor IV-I₇ menor-V₁₃ menor). La voz superior del arpa subraya un diseño melódico que hemos escuchado en la unidad 2.

Unidad 10 (cc. 19₂-23₁)

La melodía vocal muestra una variante de la unidad 3; el recorrido armónico (VII rebajado-I₉ menor-IV-III-VI-VII menor) se asemeja también al de dicha unidad. La escritura del arpa, en cambio, ofrece una alternancia de giros en sentido descendente-ascendente.

Unidad 11 (cc. 23₂-27)

Aparece, por primera vez en la parte del canto, una pausa de duración que hay que tener en cuenta: un silencio de negra, que refuerza la sorpresa del viraje armónico antepuesto por el arpa (III rebajado-V rebajado-VI rebajado menor-II). El canto propone una variante de la unidad 5, transpuesta a la distancia de cuarta superior, con otros valores rítmicos y una expansión melódica en forma de ascenso ondulado; su traslado a una tesitura más aguda, y la intensificación de la expresión, mediante una sucesión de puntos altos que efectúan flexiones crecientes, sustancian un clímax, y mantiene valores largos, con el apoyo de cuatro acordes repetidos (*marcatiss. e senza arp*), lo que imprime un toque épico al efecto lírico inicial.

Unidad 12 (cc. 28-31₁)

La melodía presenta un giro nuevo, cuya segunda fracción enlaza con una repetición, en trenza invertida, del diseño en tercetas de las unidades 3 y 10. La textura instrumental, equivalente a la de la unidad 10, despliega armonías de V₇ menor-I menor-III rebajado con sexta-IV-VII rebajado. La desinencia vocal con el *sol* agudo, rubricada por dos acordes de *do* mayor *sf* (*senza arp.*) sugiere que la unidad es una ampliación de la zona climática.

El conjunto de las unidades 8-12, que alberga el segundo cuarteto, muestra un paralelismo con el conjunto anterior:

Oh fer - til lla - no, oh sie - rras le - van - ta - das, Que pri - vi - le - giae - l cie - loy do - rael día - a!

(vibrante)
Oh siem - pre glo - ri - o - sa pa - tria mí - a, Tan - to por plu - mas cuan - to por es - pa - das!

Las unidades 8-10 asumen un carácter de antecedente. Vemos que, en lo morfosintáctico, Falla omite también aquí la sinalefa final del primer motivo (*-no~oh sie-*). La segunda subfrase es parecida a la correspondiente del conjunto anterior (en la que realiza las tres sinalefas del verso 6), aunque con desinencia ascendente.

Las unidades 11-12 establecen un consecuente de mayor fuerza propulsora que el del conjunto precedente. Se desarrolla en el campo tonal de la dominante de *re* mayor: la nueva tónica va primero a su medianta; después, la armonía de tónica rebajada termina en la medianta rebajada: esta evasión hacia algo armónicamente extraño resulta desconcertante.

Falla, además, hace coincidir el clímax con un verso impausado (verso 7) a causa de su estructura sintagmática (adverbio+adjetivo+sustantivo+posesivo). Es el punto culminante del tono admirativo y optimista que caracteriza la primera parte del poema, compuesta por los dos cuartetos. Sus enunciados no son exclamativos, sino vocativos, ya que están desempeñando una función apelativa, corroborada por el empleo de *tú* frente a *yo* que aparece en la parte constituida por los dos tercetos.

Unidad 13 (cc. 312-41)

El canto expone un apócope (decapitado) del motivo inaugural, y lo prolonga en un diseño semicircular que inicia una progresión ascendente. Abundan las inflexiones por grados adyacentes en el flujo melódico, que transcurre en el grave, correspondiendo a la imagen textual —*si entre aquellas ruínas* (el músico respeta la diéresis, al igual que en la palabra *gloriosa* del verso anterior) — y a la desestima de Granada.

La melodía empieza acompañada por la armonía de tónica; su presencia inicial produce una leve sensación de recuperación de la tonalidad principal y, simultáneamente, ayuda a la clarificación formal, apoyada por el cambio dinámico *meno forte*. El canto es jalonado, a continuación, por una serie de acordes de paso entre las diversas disposiciones (1^a, 2^a, 3^a y 4^a inversión) de II, cuyas voces extremas dibujan una contramelodía: una escala ascendente de *mi* menor con el sexto elevado, que culmina con un trivio descendente de armonías más largas (en la unidad siguiente). Es la única vez en la obra que la textura instrumental se comporta de modo autónomo, y se “cruza” con la melodía del canto.

Unidad 14 (cc. 38-41)

Es un eslabón variado de la progresión iniciada en la unidad anterior, y la culminación de su trayectoria dinámica ascendente. La secuencia total propicia una sensación de perspectiva, una profundidad del espacio que apuntalan las armonías. El ritmo melódico, la textura y la armonía están diferenciados. La armonía de dominante (V₁₁) cifra la expectativa acumulada y suministra la llave de un nuevo orden.

Unidad 15 (cc. 42-45)

Muestra aspectos novedosos: el canto comienza solo, con un valor largo en el “dar” del compás, que coincide con el acento en primera sílaba del verso, sobre un adverbio de negación; y termina

también solo. La línea melódica presenta una nueva expresividad, con trazos como la sexta descendente, o el pentacordo descendente que enlaza con la célula inicial del arpa en la desinencia; es el momento de ritmo armónico más amplio de la obra; y la textura instrumental exhibe figuraciones con inicio sincopado. Todo ello corresponde a la primera referencia directa al *ego*.

Es, además, la cima de inflexión de la tensión creciente que han ido marcando las dos unidades anteriores. La persistencia, durante dos compases, del VI rebajado mayor con séptima y su resolución en II mayor con novena, esposa perfectamente con el comienzo de la oración principal (respuesta de la condicional precedente), y con los presagios de tragedia que han sucedido al tono alarmante de las dos unidades previas.

Unidad 16 (cc. 452-50)

El motivo de diseño cóncavo que abre la unidad —inversión del primer motivo vocal de la obra— desencadena una secuencia melódica ascendente, que recuerda la de las unidades 3 y 10. La progresión se desarrolla en tres módulos, el tercero es irregular o variado, y su marcha agógica viene medida por la indicación *Meno lento* (*poco stringendo*). Equivale al esquema recolectivo poético que enumera todos los objetos indicados en los versos anteriores, y en el mismo orden en que aparecieron antes. En consonancia con el texto, el recorrido armónico es circular (VI-II con séptima-III-IV con séptima-VI), y el arpa alterna sentidos opuestos de las figuras texturales, que son también rítmica y armónicamente diferenciadas (las armonías con séptima secundaria en los grupos descendentes, armonías perfectas en los ascendentes), aunque siempre menores.

Unidad 17 (cc. 50-56)

El arpa recupera el *Tempo I*, y se solapa con el final melódico de la unidad precedente. Expone una serie paralela ascendente de acordes de II en distintas disposiciones, enlazadas con acordes de paso, al igual que en la unidad 13, y conforma una cadencia plagal prolongada, que sostiene el último eslabón variado de la secuencia melódica de la unidad anterior. El canto alcanza el cenit (*la*₃), en concomitancia con el acorde de tónica: es el clímax definitivo, la eclosión del fervor expresivo acumulado, que coincide con el ditrambo poético conclusivo. El arpa prolonga largamente la sonoridad de *re* mayor en arpeggios que abocan a ecos del agudo vocal.

Los dos tercetos son estructurados por Falla según una relación antecedente-consecuente, respondiendo a su configuración textual como una sola y fluente unidad sintáctica. El movimiento resulta aquí más perceptible e impetuoso por tratarse de un periodo largo (el primero y el único de este tipo en el poema), construido sobre la prótasis de una oración subordinada condicional y la apódosis de la principal. Los cuartetos contienen múltiples oraciones, breves y entrecortadas, lo que enlentece su ritmo; en ellos, además, la adjetivación es frecuente, frente al dominio de los sustantivos en los tercetos. Veamos la melodía vocal:

31 *meno f*
Sien-trea - que - llas ru - i - nas y des - po - jos queen-ri - que - ce Ge - nil y Dau-ro ba - ña,

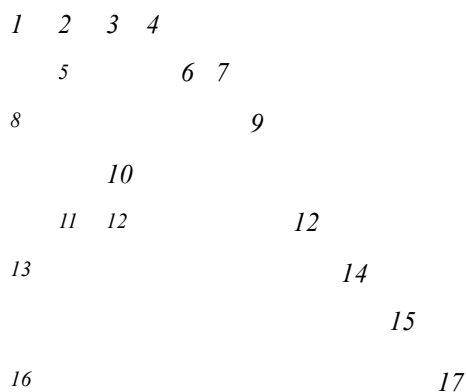
cresc. *f*
Tu me - mo - ria no fuea-li-men-to mí - o, Nun - ca me - rez - can mis au - sen - tes o - jos

Meno lento (poco stringendo) *Tempo I* *sf*
Ver tu mu-ro, tus to-rres y tu Rí-o, Tu lla-noy sierra,oh pa-tria, oh flor deEs - pa - ña!

Las unidades 13 y 14, que oponen la desestima de Granada al claro significado de alabanza a Córdoba que subyace en los cuartetos, constituyen el antecedente. Podrían mantenerse como una sola unidad, porque el gesto general es continuo, y el compositor no respeta el encabalgamiento suave oracional del final del verso 9 y efectúa todas las sinalefas. Falla adecua la música a las características de los versos, y conduce las oraciones subordinadas hiperbatizadas mediante una secuencia vocal a la que la textura instrumental yuxtapone una intensa pulsión armónica ascendente. Las unidades 15-17 establecen el consecuente. El músico prescinde de la juntura ascendente que podría esperarse al final del verso 12, y opta por iniciar la distensión con el recurso a un *tempo* más lento. Vuelve finalmente al molde de la lentitud y sosiego (*Tempo I*), que ofrece *oh patria, oh flor de España*.

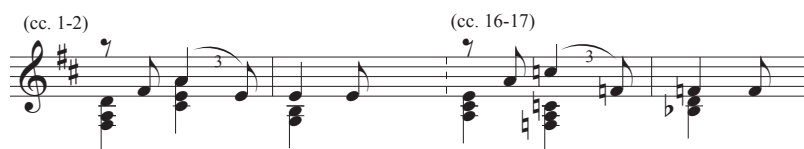
2.2.2. Enfoque paradigmático y formal

Todo lo expuesto permite concluir que la forma trasciende la aparente división (que habíamos avanzado en un principio) de la obra en partes equivalentes a la estructura del soneto, pero hay, en todo caso, un cierto paralelismo entre el esquema constructivo de la música y la estrategia poética que contrapone los cuartetos y los tercetos. Sería legítimo hablar aquí de una línea narrativa que comienza en un nivel modesto (unidades 1-7), se eleva a un área de intensidad expresiva (unidades 8-12), crea un horizonte de expectativas (unidades 13-14-15), y llega a un cierre de clímax total (16-17), en el que todo lo anterior cobra un nuevo significado, tras la proclamación del *re* mayor en la plenitud final. El diagrama del ordenamiento paradigmático nos sirve de guía para precisar la organización de la obra:



Los componentes de la primera columna, que contiene los inicios de conjuntos textuales diferenciados, podrían indicar cuatro secciones relacionadas entre sí; hablaríamos, entonces, de una canción estrófica. Pero la analogía entre los diversos avatares del motivo inaugural es más visiva que auditiva, y no llega a producir un efecto significativo de adherencia formal en el oyente. El parentesco motivico que muestran las unidades 8, 13 y 16 con respecto a la unidad 1 es de “segundo grado”.

En los siguientes esquemas reductivos, podemos apreciar que la transposición a la tercera superior del motivo inaugural, en el comienzo de la unidad 8, no es canónica, tampoco su armonización:



Curiosamente, la morfología interválica de la unidad 8 corresponde a la redacción inicial del motivo, según podemos apreciar en el siguiente esbozo de la primera frase de la obra:



Por su parte, el *incipit* de los tercetos extirpa la primera corchea del motivo (unidad 13), o presenta invertido el motivo (unidad 16):



La relación entre las unidades de la segunda columna tampoco es directa:



Sin embargo, los vínculos registrados por las tres primeras columnas plasman fuerzas motivadoras que hacen posible la composición, aunque la conexión entre ellas se capta retrospectivamente, rara vez de manera prospectiva. Introducen un elemento de “redundancia”, una serie de confirmaciones

del significado, que inyectan una difusa previsibilidad.¹³¹⁴ El cuadro paradigmático muestra, por otro lado, muchas unidades autónomas, sin indicios fidedignos de repetición. Puede afirmarse que la reiteración no se sitúa aquí en el primer plano del discurso. La forma se edifica, más bien, en permanente devenir, porque se abre a los aspectos libres de una sucesión que reemplaza la conexión causal basada en un constructo dominante. El principio estructural de una permanente variación confirma la libertad creadora de una música que descubre su esencia temporal. La construcción frástica desafía, desde luego, la habilidad del auditor de formarse una impresión sinóptica de los enunciados melódicos. Es difícil predecir su extensión, ya que su organización amalgama ideas formales de periodo y frase. Las suturas entre las proposiciones son leves, y el compositor no señala siquiera ligaduras de articulación.

La permanencia de los caracteres estilísticos, que se hacen perceptibles en el tratamiento vocal e instrumental, contribuye, en parte, a la coherencia formal. La construcción melódica, concentrada sobre todo en la línea del canto, combina segmentos de flujo conjunto con cláusulas de comportamiento instrumental, en los que predomina el impulso y la arista sobre lo curvo y muelle. Esta especie de declamación lacónica está organizada en enunciados lapidarios rígidamente delimitados. Aparece fundada sobre combinaciones rítmicas simples, principalmente corcheas y tresillos de negra-corchea; y hay una constante manifestada en defecto: la ausencia total de la figura rítmica “corchea con puntillo-semicorchea”, sobre la que el Romanticismo musical había cimentado su rítmica. La pulsación es fundamentalmente fija y opuesta al *rubato*; no hay procesos de aceleración rítmica, excepto el pasaje *un poco stringendo*, al final de la obra. Además, el modo de enunciación del canto forma un gran gesto homogéneo, que atraviesa la partitura en su totalidad. La expresividad con “lirica exaltación” y un canto *vibrante, marcato e sostenuto* justifican no solo la amplitud del ámbito,¹³¹⁵ sino también los grandes agudos en *sforzandi* y el énfasis que les aportan las notas de adorno por salto. Esta forma declamatoria, que acusa los contornos y aumenta el relieve de la melodía, se acerca a la agresividad de la onomatopeya, y, ciertamente, es un lenguaje no alienable a referentes figurativo-vocales convencionales. Es, más bien, una “música nueva”, que apela a alguna música “primitiva”, o al exceso de gesto que acompaña los intentos barrocos de sobresignificación relacionados con las técnicas retóricas de la persuasión y el *ornatus*, una escritura, en suma, que deconstruye el zócalo lingüístico de la arquitectónica sonora de la práctica común.

Por su parte, la articulación de la tímbrica del arpa elude el bagaje de sentimentalismo y *charme* que poseía el instrumento, y explicita tipos de toque que buscan sonoridades incisivas, opuestas tanto a la *dolcezza* romántica como a la *sfumatura* impresionista. Hay una predilección por sonoridades que tienen su modelo en un ataque precisado con exactitud en el tiempo (arpa y piano son instrumentos capaces de ataque momentáneo). El inventario redaccional es monovalente, ya que muestra, principalmente, figuraciones basadas en la arpegiación ceñida, y exige dinámicas constantes en *fortissimo* y *meno forte*.

Si la elección del arpa se explica —más allá de su adecuación historicista a los tiempos de Góngora— por razón de sus cualidades tímbricas, el piano como alternativa, y no el clavecín, podría obedecer simplemente a su mayor operatividad en la práctica concertística, es decir, habría que entender la evitación del clavecín como disyuntiva opcional porque este era un instrumento difícil de encontrar. Falla tuvo que recurrir a diferentes procedimientos para recrear la sonoridad del clave, en ocasiones en las que tuvo que sustituir este por un piano. Sabemos, por ejemplo, que trató de

¹³¹⁴ Esta “redundancia” podría definirse como la porción de mensaje no determinada por la libre elección del remitente sino por las reglas estilísticas que rigen el uso de las estructuras en cuestión.

¹³¹⁵ La edición Eschig de la partitura contiene un error en cuanto a la referencia del ámbito vocal, pues este es presentado indicando *re-la* bemol, cuando en realidad es *re-la*.

emularla, a través de los recursos interpretativos, en un recital dedicado a las sonatas de Domenico Scarlatti, ofrecido en el Ateneo de Granada, el 11 de diciembre de 1927. Años antes, con motivo de la música incidental para *Misterio de los Reyes Magos*, según cuenta Francisco García Lorca, “Falla, para dar algún eco de tonalidad antigua a los instrumentos, discurrió cubrir las cuerdas de nuestro piano de cola con papel de seda y, después de varias modificaciones, aquello sonaba algo a clavicémbalo, con el regocijo del maestro”.¹³¹⁶

En definitiva, *Soneto a Córdoba* es un complejo holístico que se conforma al margen de preceptos estáticos y preestablecidos. La canción se ofrece como un “decir” dicho justamente en el “cómo decirlo”, esto es, como ente unitario que desconoce toda disyunción en forma y contenido.

2.3. Intertextualidad

La redacción primera del encabezamiento motivico de *Soneto a Córdoba* (tercera menor ascendente-quinta descendente) nos trae a la memoria múltiples temas similares, pertenecientes a obras de todos los tiempos (piénsese, por ejemplo, en el tema central del *Intermezzo* de *Cavalleria rusticana*, de Mascagni). Sucede lo mismo con el inicio definitivo, que recuerda un sinfín de arranques temáticos; sirve como ejemplo *Am Tage Aller Seelen* (D. 343) de Schubert:

Ese módulo interválico (tercera menor ascendente-cuarta descendente) resuena también en el canon *Laudemus Virginem* del *Llibre Vermell*, cuya transcripción pedrelliana había utilizado Falla en las músicas para *El misterio de los Reyes Magos*:

Por su parte, el tetracordo descendente (*re-do#-si-la*), remite tanto a la música del verso *Quem in mundi pretium* del *Pange lingua* “more hispano”, como al “motivo de la Fe” del *Parsifal*, a algunas fracciones melódicas de *Lo Cant dels Aucells*, o a ciertos episodios del propio Falla (*El Retablo*, *Psyché*).

El flujo melódico de *Soneto a Córdoba* aparece trufado de trazos líricos, que nos sugieren ecos de música operística; cotejemos, por ejemplo, el inicio del *Esultate* del *Otello* verdiano (reducción para canto y piano) con la escritura y el carácter de la unidad 11:

¹³¹⁶ GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza, 1981, pp. 273-274.

E - sul - ta - te! L'or - go - glio mu - sul - ma - no se - pol - toèin mar

Verdi

Oh siem - pre glo - rí - o - sa pa - tria mí - a

Falla

Detailed description: The image shows two musical staves. The top staff is for Verdi's vocal line, starting with a forte (ff) dynamic and a key signature of two sharps (D major). The bottom staff is for Falla's piano accompaniment, starting with a 'vibrante' marking and a key signature of one flat (B-flat major). Both staves show complex harmonic textures with many accidentals and dynamic markings.

El texto del pasaje verdiano agregaría una motivación complementaria para nuestro compositor, ya que celebra la victoria cristiana sobre los musulmanes, extremo este que habría de entenderse a la luz del concepto falliano de la “latinidad”. En la fracción ascendente final de la unidad falliana, resuena, a su vez, un giro melódico del dúo de Rodolfo y Marcello (acto IV) de *La Bohème* pucciniana.

Las incursiones a tríadas lejanas tienen precedentes en la música de principios del XIX, aunque solo superaban la práctica común cuando la aplicación del procedimiento provocaba la imposibilidad de establecer la tónica. Así, por ejemplo, encontramos la sucesión de tónica y “dominante rebajada” en la “Marcha hacia el suplicio” de la “Sinfonía fantástica” de Berlioz (versión para piano de Franz Liszt):

Detailed description: This image shows a piano score for the 'Marcha hacia el suplicio' from Franz Liszt's 'Sinfonía fantástica'. It features two staves, treble and bass clef, with complex chordal textures and dynamic markings such as 'dim.', 'poco', 'a', and 'poco'. The music is in a key with one flat and includes various articulations and phrasing slurs.

Es evidente que la escritura instrumental de *Soneto a Córdoba* presenta componentes que recrean figuraciones propias del repertorio clavecinístico del XVIII; ello se hace especialmente patente en el despliegue cadencial de la armonía de *re* mayor, que remite a un estilema tópico de las sonatas de Domenico Scarlatti.

Por otro lado, el empleo del dúo canto/arpa tuvo como pre-signo cercano y significativo el *Soneto I* de la *Vita nuova* de Dante, obra compuesta por Pedrell para el acto de clausura del año Dante, celebrado en Barcelona en 1921, que tomaba como base musical una cantiga de Alfonso X el Sabio.

2.4. Estrato hermenéutico

2.4.1. Pluralidad de registros creativos en *Soneto a Córdoba*

Soneto a Córdoba es un exponente de la mixtura de la que emana la multiplicidad vanguardista, la gran variedad de propuestas e instancias que manifiestan los artistas renovadores del momento. La fusión de elementos neoclasicistas y neocubistas es claramente perceptible en la obra. Hay que reseñar que esta dualidad de tesituras creativas no era considerada falta de coherencia sino,

precisamente, todo lo contrario. Tal como explica Carmona,¹³¹⁷ la relación entre cubismo y nuevo clasicismo se expresó en términos de antinomia, durante algunos años, pues se identificaba al nuevo clasicismo con el retorno al orden, lo que aludía, por su parte, a la pérdida o el desgaste del espíritu vanguardista.¹³¹⁸ Sin embargo, aproximadamente a partir de 1923, el nuevo clasicismo comenzó a verse como una opción de lo moderno.

Falla se relacionó con muchos pintores españoles que pudieron sentirse atraídos por la atracción del clasicismo moderno sin que eso supusiera dejar de trabajar simultáneamente en registros tomados de las primeras vanguardias.¹³¹⁹ Los retratos que del compositor realizó Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) son una muestra del sentido clasicista que impregna la inspiración cubista del pintor:¹³²⁰



Recordemos que, en 1924, Adolfo Salazar tomó la pintura de Vázquez Díaz como punto de partida para un estudio de las convergencias técnicas y expresivas que existían entre la pintura y la música.¹³²¹

Uno de los decorados de Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) para *El sombrero de tres picos* (1919), “centrado por un gran arco descentrado, con casas y una roca, en primer término, y un fondo con un puente de tres ojos, montañas y el perfil de una vieja ciudad con tejados y un campanario, bajo un cielo con estrellas”,¹³²² mostraba el inicio de la época neoclásica del pintor malagueño:

¹³¹⁷ CARMONA, Eugenio. “Las poéticas del arte nuevo y los círculos concéntricos de la Generación del 27. 1926-1931”, en *Catálogo Exposición La pintura del 27* [eds. Guillermo de Osma y Juan Pérez de Ayala]. Guillermo de Osma Galería. Madrid, 2005, p. 14.

¹³¹⁸ La dualidad entre cubismo y nuevo clasicismo fue señalada, aunque no sin mostrar sorpresa, por Guillermo de Torre en las páginas de *Reflector* en 1920; el asunto fue retomado en *Índice*, en 1921 y, poco más tarde, fue uno de los elementos de discusión y comentario en los contenidos artísticos y visuales de *Horizonte, Alfar y Plural*.

¹³¹⁹ Carmona [*op. cit.*, p. 16] propone como ejemplo máximo de la integración de la diversidad bajo el palio unificador de lo moderno “Composición con tres figuras” (1926) de Dalí; las tres figuras de la obra son iconos neoclásicos a la picassiana, pero la obra se subtitula, significativamente, “Academia neocubista” y en ella el pintor de Cadaqués situó potentes claves de lectura freudiana, en su primer y decidido acercamiento a lo surreal.

¹³²⁰ Se habían conocido en París, donde el pintor residió entre 1906 y 1918. Juan Gris ejerció cierta influencia sobre su preocupación por la composición y el orden, el volumen de los motivos, y la importancia del modelado: cf. BOZAL, Valeriano. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. I. 1900-1939*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2013, p. 65.

¹³²¹ “Consideraciones de un músico acerca de un pintor: La pintura de Vázquez Díaz”. *Alfar*, nº 37, febrero 1924.

¹³²² QUESADA DORADOR, Eduardo. “Le tricorne de Falla, Picasso y Poulenc”. *Catálogo de la exposición Falla/Picasso: Le Tricorne*. Málaga: Fundación Picasso, 2017.



Sin olvidar la estética cubista, la obra de Picasso culminaría en la primera mitad de la década de los veinte con obras que, al decir de Eduardo Quesada, “revivían un Mediterráneo mítico, el Mediterráneo de los mitos serenamente gozosos, serenamente placenteros, reposadamente placenteros, y que tenían bastante en común, superándolas en originalidad, en verdadera novedad, con las que constituían la amplia corriente estética que solo podía llamarse mediterraneísmo.”¹³²³

No quedaba lejos de ese concepto picassiano una de las “decoraciones” realizadas por Hermenegildo Lanz (1893-1949)¹³²⁴ para el espectáculo *Títeres de cachiporra* (1923),¹³²⁵ que contó con música preparada por Falla:



¹³²³ *Idem.*

¹³²⁴ Cf. PERSIA, Jorge de. *Hermenegildo Sanz, escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años veinte granadinos (1922-1936)*. Granada: AMF, 1993.

¹³²⁵ Incluyó el entremés cervantino *Los dos habladores*, con música de Stravinsky (“Danza del Diablo”, y “Vals” de “La Historia del soldado”; clarinete, violín y piano); *La niña que riega la albahaca* y *el Príncipe preguntón*, un cuento andaluz dialogado y adaptado por Federico García Lorca, con música de Debussy (“Serenata de la muñeca”, piano), Albéniz (un fragmento de *La Vega*; piano), Ravel (*Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré*; violín y piano) y una transcripción de Pedrell (*Españoleta* y *Paso y medio*); y *Misterio de los Reyes Magos*, con música instrumentada para cémbalo, violín, guitarra y laúd por Falla (Cantiga “Ave et Eva” y Cantiga LXV de Alfonso X el Sabio, transcritas y armonizadas por Pedrell; dos Invitorios (*Laudemus Virginem*, *Splendens ceptigera*) del *Llibre Vermell*; *Cançó de Nadal* (*El desembre congelat*) armonizada por Luis Romeu).

Como Lanz, estuvo ligado a la vida granadina Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984),¹³²⁶ para quien el neocubismo sirvió como seña de identidad a la hora de comenzar su experiencia del Arte Nuevo, que configuró sin perder las raíces populares. Antes de realizar la maqueta y los decorados para el estreno en París (1923) y en Amsterdam (1926) de *El Retablo de maese Pedro*, llevó a cabo el cartel oficial anunciador del primer “Concurso del Cante Jondo” (1922):



Federico García Lorca (1898-1936) empezó haciendo dibujos en formas populares en estrecho contacto con sus poemas. El exvoto *Paso de la Virgen de los Dolores* (1924) pone de manifiesto algunos de los rasgos principales de su lenguaje: ingenuismo propio del dibujo infantil, narratividad, tratamiento del espacio y del paisaje casi planos, superposición de motivos, así como un simbolismo sencillo y efectivo (las tres cruces sobre el monte —Calvario— que está encima del pueblo).¹³²⁷



¹³²⁶ Existe una nutrida correspondencia entre Falla y el pintor. Falla le había procurado una carta de presentación a Picasso en París.

¹³²⁷BOZAL. *Op. cit.*, p. 92.

Es sabido que la aplicación del término neoclasicismo a obras y estéticas de los años veinte suscita polémica. Palacios nos advierte de la complicación de su uso:

En primer lugar, porque se trata de un término que apenas se utiliza en las fuentes de la época, y en segundo lugar, porque engloba en sí mismo muchos elementos distintos, tales como pureza, racionalización, jerarquía, depuración, elite, raza, deshumanización, objetividad o verdad. Además, este neoclasicismo, por las especiales circunstancias en las que surge, lleva implícito también una carga germanófoba, lo que impide una posible definición fácil.¹³²⁸

El marbete no se puede asimilar a una única perspectiva estética, debido a la amplitud de espectro de la idea de lo clásico y a la heterogeneidad de su uso.¹³²⁹ Uno de los problemas de base es que no se refiere solo a una vuelta a la época clásica, sino que es un retorno a la música anterior a la romántica, donde se incluyen el Medioevo, el Renacimiento o el Barroco.

En *Soneto a Córdoba*, el término “neoclasicista” nos sirve para designar el empleo de un sistema pandiatónico de relaciones de grados de la escala de fuerte carácter modal, un léxico armónico que ofrece mayormente articulación triádica, disposiciones fundamentales y en primera inversión, y la afirmación vigorosa y decisiva de la tónica en el final de la composición.

A su vez, los elementos que, por vía de analogía, asimilamos en *Soneto a Córdoba* a un registro neocubista son los siguientes: a nivel constructivo, se produce una tensión entre una superficie que parece originar una continuidad tonal a nivel local, y un fondo armónico discontinuo que desmiente dichas resoluciones; las sucesiones de acordes, en ocasiones, son mejor comprendidas como espesantes texturales de la línea melódica (doblaje melódico en forma de tríadas paralelas), o como medio de articulación, que como progresiones armónicas en el sentido tradicional; los procesos modulatorios están ausentes, y los procedimientos con tríadas desfuncionalizadas dejan de lado el bagaje de deseo que lleva el impulso tonal, de tal modo que el énfasis tonal puntual no propicia necesariamente expectativas a largo plazo. Es decir, el desmantelamiento de símbolos armónicos obliterados por sus adherencias afectivas no evita que se produzcan puntos de gravitación armónica, pero la importancia semántica se halla distribuida en cada uno de sus momentos, y lo fundamental para la audición resulta el perpetuo abrirse de la consciencia al presente, no la promesa de un equilibrio absoluto siempre diferido.

El ideal cubista se cumple en la forma y en la construcción de un espacio donde los planos se “componen” y se “des-componen”.¹³³⁰ La multiplicación de planos dispuestos en varias direcciones por la figuración instrumental, los momentos en los que el trazado melódico responde a las sugerencias visuales del texto, la “lógica espacial” del *organum* entre la voz superior del arpa y el decurso del canto —véase el esquema reductivo de las unidades 13-14:



cuyo desenlace armónico refuerza el efecto de tensión:

¹³²⁸ PALACIOS. *Op. cit.*, pp. 183-188.

¹³²⁹ Cf. PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939). Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2008; *Idem.* “El concepto de Clasicismo Moderno: Música, Artes plásticas y Literatura (1915-1936)”, en *Música y Cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*. *Op. cit.*, pp. 69-84.

¹³³⁰ LÓPEZ CHUHURRA, Óscar. *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona: Labor, 2ª ed., 1975, p. 150.



y la sensación de conflicto que imprime el encuentro entre las paralelas verticales de las *acciaccature* y la curva convexa del dibujo melódico:

Oh siem - pre
pa - tria mí - a
por es - pa - das
flor de Es - pa - ña

nos recuerdan los resultados conseguidos por Robert Delaunay en sus cuadros sobre las bóvedas ojivales de Saint-Séverin (1909-1910); véase el nº 3 de la serie, en el que la armadura interna y su tensión interesan más que la geometría exterior de los volúmenes:



Apollinaire había definido como “órfico” el particular cubismo sintético de Delaunay por algunas

de sus dotes de sutil y misteriosa comunicación poética. Los artistas órficos debían presentar, simultáneamente, una acreditación estética pura, una construcción supeditada a los sentidos y una significación sublime.¹³³¹ El objeto ya no era analizado y desmembrado en sus partes constitutivas, sino que se resumía en su fisonomía esencial. La síntesis no tenía lugar más que a través del acto creativo, que filtraba la multiplicidad de lo real para revelar luego sus caracteres esenciales. La construcción del cuadro se basaba en asociaciones de imágenes diversas, y, sin embargo, conjuntadas por la compenetración de los planos de colores, que las hacían pasar, con un intercambio incesante, de la realidad objetiva a la realidad de la imaginación. En ciertos óleos de Delaunay se evidencia una forma que sirve de apoyo a la iridiscencia de la luz. El artista se muestra preocupado por la presencia de la luz como ocurría con los impresionistas. Pero si en estos la luz era la percibida en la naturaleza, en el caso de Delaunay la luz surgía por propia voluntad del artista, sin la experiencia de la observación; este encontraba el color en su propia interioridad, como medio que vehicula la luz.¹³³²

En “Campo de Marte: la torre roja” (1911-1923), por ejemplo, una serie de intensos colores componen la luz del cuadro; los objetos muestran sus diversas caras, y el paisaje urbano, de tonos grises, enmarca el tema central, que parece observado desde una ventana:



De modo análogo, Falla yuxtapone a los tonos mitigados y ligeros de los acordes (dispuestos como “muros” metafóricos) en primera inversión (son “muros” suspendidos en el espacio) del inicio (encuadre) de la obra, el colorido intenso de la imagen de las “torres coronadas”:



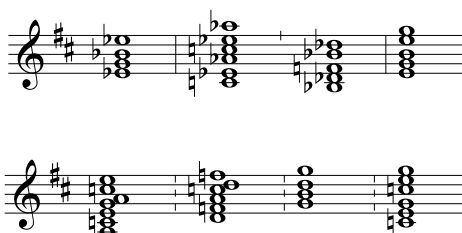
¹³³¹ COOPER, Douglas. *Fernand Léger et le nouvel espace*. Ginebra y Londres, 1949, p. 76.

¹³³² LÓPEZ CHUHURRA. *Op. cit.*, p. 94.

La plasticidad del color se hace perceptible en las contraposiciones de tríadas lejanas:



y en las yuxtaposiciones de armonías mayores-menores o menores-mayores:



Son flexiones de color que matizan unas formas que no se hallan separadas entre sí por atmósferas ni por distancias. Su proceso temporal se distingue por la presentación “sincopada” a la manera cubista. Son armonías que aparecen en planos súbitos, sin gradación lumínica ni perspectiva, pletóricos de una energía cuya acción plástica se ejerce por un desarrollo refrenado.¹³³³ Efigian una conmoción que provoca alusiones gráficas encarceladas en la ausencia del tiempo, “cambios que apenas se han perfilado en el pensamiento.”¹³³⁴

Falla crea unas imágenes “ex-céntricas”, “deformadas”, surgidas de la expansión producida por la expresión de sentimientos, que provocan un desorden interno momentáneo en el discurso, atraen nuestra atención y causan en nuestro ánimo el surgimiento de una inquietud. La imagen es el asunto mismo del que se ocupa la expresión, y el fin al que se encamina. Así lo destacaba Guillermo de Torre:

...podado de toda su secular hojarasca retórica y de su sofisticada finalidad pragmática, resalta cardinalmente la imagen múltiple, purificada, autónoma, extrarradial [...] centrífuga [...] La imagen, en suma, de su cualidad de medio ha pasado a convertirse en fin: y en él lleva implícito todo el contenido emocional o intelectual que antes era su finalidad, cuando, en lugar de punto de llegada, se la consideraba como vehículo accesorio de sentimiento e ideas.¹³³⁵

En tanto que musical, una imagen es algo muy distinto a una representación fugaz. Es una creación del lenguaje musical y, simultáneamente, un esbozo del mismo. Paul Ricœur propone que

Este juego entre la imagen y el lenguaje convierte lo imaginario en la proyección de un mundo ficticio, en el boceto de un mundo virtual en el que podría vivirse. Nos encontramos, pues, en la ficción con el aspecto negativo de la imagen en tanto que función de lo ausente o de lo irreal. La imagen lleva a cabo, en este sentido, la suspensión o *epoché* de la realidad cotidiana. Pero dicha *epoché* solo es el aspecto negativo de la ficción. Esta da lugar a lo que podría llamarse “referencia creadora”; término con el que se designa su capacidad de “recrear” la realidad.¹³³⁶

Con la nueva categoría asignada a la imagen musical, Falla nos obliga a escuchar (y ver) su

¹³³³ CAMÓN AZNAR. *Op. cit.*, p. 306.

¹³³⁴ *Ibidem*, p. 307.

¹³³⁵ TORRE, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Pamplona: Uergoiti, 2002 [1925], p. 243.

¹³³⁶ RICŒUR. *Historia y narrativa*. *Op. cit.*, p. 54.

creación de otra manera. Ni la inteligencia ni la sensibilidad por sí mismos, separadamente, parecen ahora suficientes. En cierto modo, el compositor posterga la empatía, y produce un efecto de “distanciamiento”, que, de acuerdo con Georges Didi-Hubermann, consistiría en hacer de la imagen una cuestión de conocimiento, pues no hay distanciamiento sin una dialéctica de la descomposición y de la recomposición de toda cosa.¹³³⁷ Todo ello condiciona la identificación mental y anímica de música y auditor al grado de esfuerzo hermenéutico.

2.4.2. Significación

Las declaraciones que Gerardo Diego atribuye a Falla, en su ya citada “Crónica del centenario de Góngora”, nos ponen sobre la pista de dos claves significadoras del *Soneto a Córdoba*: “pureza” y “romanidad cristiana”.

2.4.2.1. Música pura

El concepto de pureza aplicado al arte es tan complejo y poliédrico que suscita debates constantes sobre su significado. Una de estas discusiones se refiere a la diferencia conceptual entre la “música pura” y la “música absoluta”.¹³³⁸ No recalaremos, sin embargo, en la polémica, y aceptaremos que la noción de música absoluta, que apareció en el siglo XVIII unida al desarrollo de la música instrumental, conllevó una re-evaluación estética, en la que se consideró que un arte que subordinaba los mensajes didácticos y las representaciones de contenidos específicos a formas puras era un arte profundo.¹³³⁹ Ese complejo de ideas, en el que se mezclaron las teorías del sonido natural y de la armonía tonal fundada en él con el principio de una “materia pura” dada por la naturaleza y no hecha por el hombre, se constituyó, en el siglo XIX, como una poderosa aspiración artística.¹³⁴⁰ En el primer Romanticismo, la música pura era la condición que posibilitaba captar lo divino, lo infinito, lo absoluto. Estos términos querían definir una música, cuya finalidad era la finalidad sin fin, y su meta la subjetividad más profunda, un arte que confiaba en la indeterminación del lenguaje simbólico musical para construir un metalenguaje que afectaba al alma del auditor.¹³⁴¹ A finales del XIX, la música pura era también la “puramente formal”, diferenciada de la programática y de la música vocal.

Ya en el siglo XX, la música pura es definida como aquella que “está alejada de condicionantes que le son externos, desvinculada de otras artes, de la lengua, de intenciones y contenidos específicos y determinados, de imágenes y argumentaciones que puedan ser producidas por cuadros o textos literarios, de afectos y sentimientos concretos.”¹³⁴² Designa, igualmente, la simplificación y el afán de armonía que llevaba consigo el nuevo clasicismo,¹³⁴³ y puede verse, incluso, como una de las vías del retorno al orden¹³⁴⁴ y del enlace con una tradición remota. En los primeros años veinte, se

¹³³⁷ DIDI-HUBERMANN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición* [trad. Inés Bértolo]. Madrid: Antonio Machado, 2008, pp. 77-85.

¹³³⁸ POLO PUJADAS, Magda. *Música pura y música programática en el Romanticismo*. Barcelona: L’Auditori, 2011, pp. 21-41.

¹³³⁹ NEUBAUER, John. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII* [trad. Francisco Giménez Gracia]. Madrid, Visor, 1992, p. 16.

¹³⁴⁰ DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta* [trad. Ramón Barce]. Barcelona: Idea, 1999, pp. 144-145.

¹³⁴¹ POLO. *Op. cit.*, p. 18.

¹³⁴² *Ibidem*, p. 32.

¹³⁴³ CRISPIN. *Op. cit.*, p. 67.

¹³⁴⁴ De 1918 a 1926 se desarrolló el “Purismo”, movimiento liderado por Amédée Ozenfant y Charles-Édouard Jeanneret (más tarde conocido como Le Corbusier). Ambos publicaron en 1918 un manifiesto, titulado *Après le Cubisme*, y expusieron sus ideas en la revista *L’Esprit Nouveau* (1920-1925); para ellos, la obra de arte era un trabajo de puesta en orden, debía provocar una sensación de orden matemático.

trató con intensidad el debate sobre la posibilidad de hacer un arte puro, considerado como esencial e irreductible, despojado de elementos secundarios. Desde el punto de vista de Hans Sedlmayr, la pureza significaba, primeramente, la liberación de aquellos componentes de todas las demás artes, de modo que se trataba de un concepto negativo de pureza:

...en lugar de “puro” podría quizás decirse impoluto, autónomo, si bien este último concepto va más allá de la pureza. La mejor manera de llamar a esta tendencia es tal vez usando el calificativo de “absoluto”, que contiene resonancias de dos significados principales de ese afán de pureza: lo incondicional y el afán por emanciparse.¹³⁴⁵

Por otro lado, la combinación de sobriedad y estilización, de la cual Góngora se erigió en bandera,¹³⁴⁶ se relacionó directamente con el emblema lírico de la “poesía pura”, cuyo concepto, debido a Paul Valéry, se correspondía con una idea de poesía limpia de añadidos, libre de elementos anecdóticos, purificada de aspectos no propiamente poéticos, esto es, de todo aquello que “puede decirse en prosa”, y que por tanto resulta prescindible en la composición de un poema “puro”.¹³⁴⁷

La música pura es abordada desde prismas diversos en los escritos de Falla. Unas veces parece casi un sinónimo de la música primitiva a la que aspira la “nueva música”, o expresa alguno de los procedimientos técnicos que confluyen en su materialización. Así, refiriéndose al empleo de la orquesta en ciertas obras [“El ruiseñor”, “Le coq et le renard” y “Noces villageoises”] de Stravinsky, afirma:

...conserva cada instrumento todo su valor sonoro y expresivo y los mismos de cuerda solo se usan como timbres autónomos y nunca de masas. La fuerza dinámica queda reservada a aquellos instrumentos que la poseen por sí mismos: las trompetas, los trombones y los timbales, por ejemplo. Los demás forman un tejido de puras líneas melódicas que se producen sin reclamar el auxilio de los otros timbres. ¿Se realizará con esto el verdadero ideal de la hasta ahora mal llamada *música pura*?¹³⁴⁸

En otras ocasiones, el pensamiento de una “sustancia pura” de la música adquiere una articulación que muestra un punto de encuentro con la idea de la música absoluta. Según Rodolfo Halffter, la noción de música pura llevaba implícita en Falla “la consideración de que cualquier trozo musical es, básicamente, un objeto sonoro cuyo contorno está delimitado por una estructura formal. La música, pensábamos, carece, pues, de contenido ajeno a su propia sustancia rítmica, melódica, armónica, tímbrica... La música es, en sí misma, un fin.”¹³⁴⁹

A nuestro juicio, la idea falliana de la música pura puede asimilarse al concepto de una nueva objetividad o substantividad, análoga a lo que Heidegger llamaría “el puro estar en sí de la obra”, el “descansar exclusivamente en sí misma”.¹³⁵⁰ Esta perspectiva concita de inmediato la referencia a algunas de las reflexiones expuestas por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925). Los principios conductores programáticos del arte moderno tendían, según el filósofo español, “a evitar las formas vivas; a hacer que la obra de arte no sea sino una obra de arte; a considerar el arte

¹³⁴⁵ SEDLMAYR, Hans. *La revolución del arte moderno* [trad. José Anibal Campos]. Barcelona: Acantilado, 2008, p. 27.

¹³⁴⁶ CARNERO, Guillermo. “Arácnido confuso: purismo y neogongorismo en el primer Miguel Hernández”, en *Miguel Hernández: la sombra vencida, 1910-2010* [coord. José Carlos Rovira y Carmen Alemany], vol. 1, 2010, pp. 56-57.

¹³⁴⁷ MOLINA BAREA, M^a Carmen. “Góngora: atracción y aversión de la vanguardia española”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 26, Universidad de Córdoba, 2014, p. 111.

¹³⁴⁸ “El gran músico de nuestro tiempo: Igor Strawinsky”. *La Tribuna*, Madrid, 5 de junio de 1916; FALLA. *Escritos...* *Op. cit.*, pp. 29-30 [las cursivas son nuestras].

¹³⁴⁹ GONZÁLEZ María Angeles y SAAVEDRA, Leonora. “Rodolfo Halffter. Entrevista”, en *Música mexicana contemporánea*. México: FCE, 1982.

¹³⁵⁰ HEIDEGGER, Martin. “El origen de la obra de arte”, en *Sendas perdidas* [trad. José Rovira]. Buenos Aires: Losada, 1960, p. 31.

como juego, y nada más; a una esencial ironía; a eludir toda falsedad, y por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, el arte, según los artistas jóvenes, es cosa sin trascendencia alguna.”¹³⁵¹ Los creadores del Arte Nuevo dotaban a sus obras de una estética deshumanizada al distanciarse radicalmente de la realidad “vivida”, de los hombres y su existencia cotidiana. Este distanciamiento en la mirada les permitía dar el salto desde la realidad “vivida” hacia la realidad “contemplada”; es en este ámbito abstracto desde donde el artista accede al territorio del arte puro. Ortega dejaba claro que la modernidad exigía un arte que no fuera representación de lo humano. La “deshumanización del arte” significaba la supresión de la anécdota, la decantación esencial de la realidad, la depuración del sentimiento, la valoración de lo constructivo. La obra de arte debía “desfamiliarizar” cualquier asunto conocido para reconstruirlo en otro plano. La aspiración a una música concentrada por entero en sí misma representaba la exigencia de un arte disociado del conjunto del hombre. Su pureza y radicalidad consistían en que tomaba por objeto sus propias formas y las desarrollaba hasta sus últimas consecuencias. El arte moderno se negaba a las necesidades de vivencias sublimes y cuasi-metafísicas, ya no podía ofrecer redención ni esperanza alguna.¹³⁵²

Por su parte, Guillermo de Torre condensaba el sentido de la estética del Arte Nuevo a partir de dos constataciones fundamentales: su carácter sintético y la inédita contraposición que establecía entre el arte y la vida, como ámbitos distintos. La nueva estética ofrecía, según él, “una atmósfera distinta u opuesta a la real”, cuya esencia radicaba en ser artificial, esto es, no natural, algo creado. Pero su método no consistía en deshumanizar, sino en des-realizar.¹³⁵³ La intención del Arte Nuevo no era crear un arte inhumano, sino eliminar escrupulosamente de él, como materia extraestética, todos los elementos reales. La distinción era importante, porque el contenido de esa desrealización era tan humano como la realidad observable a simple vista. De hecho, era más humano, pues no era mera copia de aquello que existe exteriormente, sino ante todo expresión “de nosotros mismos”. El Arte Nuevo consistía, de este modo, en la gestación de lo que podría denominarse un “ámbito intermedio” entre la subjetividad y el mundo: “lo objetivo, subjetivizado”, “lo subjetivo, intraobjetivizado”. Torre esbozaba una explicación de cómo era posible tal cosa: “Pesquisa de metáforas y desdoblamiento de imágenes. Espejamiento dinámico o reducción elíptica de sensaciones múltiples. Fluida corriente de endósmosis y exósmosis entre el yo íntimo y el mundo exterior. Aproximaciones a la *Einfühlung*: objetivación del mundo subjetivo y al revés.”¹³⁵⁴ La obra, en muchas ocasiones, valía ante todo como reflejo del mundo interior del artista, plasmado a través de la proyección sentimental, que Torre explicaba como posibilidad de transformar, de recrear la realidad, de hacer coincidir en el espacio o en el tiempo hechos y emociones muy distantes.

Todo lo expuesto acerca de *Soneto a Córdoba* (y de *Psyché*) pone de manifiesto que, más allá de los fundamentos programáticos del Arte Nuevo, Falla no desvinculó del orden del ser su “música pura”. Hablando del arte “deshumanizado”, y de sus intenciones al componer *El Retablo*, Falla afirmaba: “Ciertamente, es música ‘humana’ lo que yo he querido hacer, pero de una humanidad en la que *es el alma más que sus acciones lo que he tratado de traducir.*”¹³⁵⁵

¹³⁵¹ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*, en *Obras completas de José Ortega y Gasset*, III. Madrid: 1983, p. 360.

¹³⁵² LIESSMANN, Konrad Paul. *Filosofía del arte moderno* [trad. Alberto Ciria]. Barcelona: Herder, 2006 [1999], pp. 182-185.

¹³⁵³ TORRE, Guillermo de. “Bengalas”. *Ronsel*, 4, 1924, p. 18.

¹³⁵⁴ TORRE, Guillermo de. “Neodadaísmo y superrealismo”. *Plural*, 1, 1925.

¹³⁵⁵ Carta de Manuel de Falla a Roland-Manuel. Granada, 24 de mayo de 1928; AMF [carpeta de corresp. n° 7521]; [las cursivas son nuestras]. Texto original: Nous devons maintenant préciser quelques points de notre causerie à la gare avant votre départ: nous parlions de l’art “des-humanisé”, et à ce sujet vous demandiez mes intentions pour le Retablo. Certainement, c’est de la musique humaine que j’ai voulu faire, mais d’une humanité dans laquelle c’est l’âme plutôt que ses actions que j’ai taché de traduire.

2.4.2.2. Música latina

La idea de “romanidad” puede relacionarse —si no identificarse— con la de “latinidad”. Hoy la entendemos en base a varias acepciones, referidas a lo que determina la condición o carácter de lo latino, al imperio romano como mundo latino o civilización latina, el conjunto de los pueblos que hablan las lenguas provenientes del latín, el acervo de los rasgos culturales específicos comunes a esos pueblos, o, dicho de otra manera, la tradición cultural latina, aunque esta última acepción, en cuanto categoría de análisis científico, ha sido cuestionada de diversas formas.

También gravita en la órbita semántica de la latinidad la noción de mediterraneísmo. Y podría decirse, de acuerdo con Tomàs Llorens,¹³⁵⁶ que las conceptualizaciones de romanidad, latinidad y mediterraneísmo, que encontramos en los escritos de esta época, son modulaciones de una inflexión clasicista que fue una inclinación general de la cultura europea de comienzos del siglo XX, una tendencia gestada en el seno del simbolismo, cuyo desarrollo supuso el fin de la propia sensibilidad simbolista (piénsese en la *École Romane Française*, fundada en 1891, entre otros, por Jean Moréas, el mismo poeta que años antes había publicado el manifiesto del simbolismo).

En relación con esto, es obligado aludir a los nexos entre la latinidad y la articulación *noucentiste* del mediterraneísmo. La consideración del Mediterráneo grecolatino como la verdadera cuna de la civilización occidental, y la idea de que la luminosidad, la armonía y el ritmo, cualidades que se asocian al clasicismo, atravesaban toda la sociedad catalana, desde sus élites hasta las capas más populares, se tradujo en el mediterraneísmo, que era para muchos sinónimo de *noucentisme*.¹³⁵⁷

En el contexto del discurso de Eugeni d’Ors,¹³⁵⁸ el *mediterraneisme* significaba, conforme explica Cèsar Calmell, “la recuperació d’un estat d’esperit, d’una actitud que de forma essencial ens pertoca per tradició i pel fet d’estar situats on som, un poble a la vora del mar Mediterrani.”¹³⁵⁹ El imperialismo catalán (en sentido cultural), como una misión civilizadora, se vinculaba a una posición exaltadora de la necesidad clásica; D’Ors escribía: “de vegades penso que tot el sentit ideal d’una gesta redemptora de Catalunya podria reduirs-se avui a ‘descubrir el Mediterrani’, descubrir el que hi ha de mediterrani en nosaltres i afirmar-ho de cara al món; expandi-ho en obra imperial, entre els homes.”¹³⁶⁰

El mediterraneísmo no fue solo equivalente a clasicismo en su sentido de recta proporción, de paisaje hecho a la medida del hombre o, si se quiere, de interrelación entre un espacio geográfico, sus habitantes y las obras de estos,¹³⁶¹ sino que constituyó una utopía de pacificación en una Barcelona convulsionada por una sucesión de acontecimientos que provocaron un constante enfrentamiento social. Más aun, pues, como remarca Calmell,

¹³⁵⁶ LLORENS, Tomàs. “La inflexión clasicista y el final del modernismo”, en *De Gaudí a Picasso*. Institut Valencià d’Art Modern, 2010, p. 201.

¹³⁵⁷ Los descubrimientos escultóricos en las excavaciones que el Instituto d’Estudis Catalans había emprendido en Empúries, singularmente la estatua de Asclepion y Esculapio y la pequeña cabeza de Afrodita o de Diana, desenterrados en 1909, fueron utilizados por los *noucentistes* como un símbolo de aquella Cataluña entroncada con la Antigüedad grecorromana que ellos reivindicaban.

¹³⁵⁸ Jaume Vallcorba ha analizado las influencias de Móreas y de Charles Maurras en los escritos fundacionales del *noucentisme* de Eugeni d’Ors, así como las coincidencias entre los principios de la *École Romane* y la obra de artistas como Joaquim Torres García o Josep M. Junoy: cf. VALLCORBA, Jaume. *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme: apunts per a la història d’una estètica*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

¹³⁵⁹ CALMELL, Cèsar. “Un ideari per a la música del nou-cents”. *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, p. 94.

¹³⁶⁰ “Glosa”. *La Veu*, 19 de enero de 1906.

¹³⁶¹ Cf. AULET, Jaume. *Josep Carner i els orígens del noucentisme*. Tesis doctoral. Barcelona: UAB, 1989 [Barcelona: Curial, 1992]; VALLCORBA, Jaume. *Op. cit.*; *Idem*. “Avantguarda i Noucentisme”, en *Estètica i valors mediterranis a Catalunya*. Barcelona: Institut Català de la Mediterrània, 2001.

...així com la major part de les iniciatives culturals de l'època modernista es caracteritzen per ser empreses individuals o endegades per grups socials minoritaris no articulats per cap mena d'organisme públic, ni integrats en un projecte col·lectiu clar, el noucentisme, des del seu primer moment, neix amb una voluntat decidida d'implantació política, de discurs pensat per aglutinar amplis sectors d'opinió entorn d'una tasca d'acció de govern, d'uns primers assaigs de govern autònom.¹³⁶²

No es este el momento para adentrarnos en el estudio de la compleja situación que el *noucentisme* plantea a la historia de la música catalana, pero es útil recordar algunos de los atributos del *noucentisme* musical que, según Calmell, quedaban ya definidos en las primeras *gloses* orsianas: mediterraneísmo de inspiración, intelectualismo de concepción, antilocalismo de intención, sentido de la tradición (que se plasmaría en el reencuentro con unos procedimientos estilísticos, fundamentalmente barrocos, que anticipaban los neoclasicismos de entreguerras), y dimensión educativa (fundada en la capacidad de la música para equipar de orden y armonía las relaciones humanas).¹³⁶³

El componente clasicista de la estética *noucentiste* otorgó un valor ideológico y simbólico a la literatura y el arte italianos, concretamente a su patrimonio trecentista y renacentista.¹³⁶⁴ En el panorama catalán de los años veinte, las figuras del *Trecento* italiano eran valoradas como puerta de entrada de la nueva civilización humanística. De ahí el gran interés por Dante. Precisamente, en 1921, la conmemoración del sexto centenario de su muerte encontró una respuesta generalizada en actividades de estudio y de divulgación de la figura y la obra dantesca,¹³⁶⁵ y el homenaje colectivo que la cultura catalana le tributó alcanzó dimensiones inusuales.¹³⁶⁶

Guillermo Díaz Plaja¹³⁶⁷ ha presentado la panorámica de una corriente novecentista no exclusiva de Cataluña, sino manifestada por toda España. Se basa para ello en el paralelismo existente entre determinados aspectos de la vida y la producción respectiva de Eugeni d'Ors y Ortega y Gasset, así como en la ideología de ciertos componentes del núcleo de escritores que constituyeron el grupo de la revista *Hermes* de Bilbao, y la de los hombres formados en la Institución Libre de Enseñanza o los que animaron la Residencia de Estudiantes de Madrid, muchos de los cuales integraron el conjunto que Xènius mismo denominó “noucentistes espanyols”.

Falla habló acerca de la latinidad:

La graciosa aventura de Maese Pedro me arrastraba por su *latinidad*. Porque yo creo, ante todo, en lo que conceptúo la *ilusión latina*. Yo divido la gran producción de la raza, de nuestra *raza latina*, naturalmente, que es la que nos interesa, entre lo que constituye *latinidad*, que es el valor substancial y lo que no lo es.

Voy a explicarme. En Italia, cuna del *latinismo*, Miguel Ángel, con todo su genio, potencialismo e intensidad, no es *latino*, pero en cambio no vacilo en reconocer la *latinidad* de Botticelli. En cambio, Cervantes, en el que hay pasión y siempre pasión y por encima de todo un artista, que es lo más interesante, es esencialmente *latino* y corresponde exactamente a la *divina ilusión latina*. *Lo latino*

¹³⁶² CALMELL. *Op. cit.*, p. 88.

¹³⁶³ *Ibidem*, pp. 98-99.

¹³⁶⁴ Cf. GAVAGNIN, Gabriella. *Classicisme i Renaixement: una idea d'Itàlia durant el Noucentisme*. Barcelona: Abadía de Montserrat, 2005.

¹³⁶⁵ Cf. GÓMEZ SOLER, Patricia. *El uso ideológico de Dante Alighieri en Cataluña (1889-1921)*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante, 2013.

¹³⁶⁶ La manifestación de carácter oficial que selló de manera solemne la clausura del año Dante se substanció en una ceremonia que tuvo lugar en el Palau de la Generalitat y estuvo presidida por el presidente de la Mancomunitat, Josep Puig i Cadafalch. El programa constó de tres partes: un comentario del poeta Ventura Gassol sobre la *Vita nuova*, seguido por la interpretación de Adrià Gual de algunos fragmentos del texto dantesco (en la versión de Manuel de Montoliu) y, finalmente, la interpretación, a cargo de Concepció Badía, y la arpista Maria Antònia Cortinas, del *Soneto I* de la *Vita nuova*, obra compuesta para la ocasión por Felipe Pedrell.

¹³⁶⁷ DÍAZ PLAJA, Guillermo. *Estructura y sentido del Novecentismo español*. Madrid: Alianza, 1975.

ha sido el punto de vista desde el que he tenido que situarme para fijar el ideal estético de “El Retablo de Maese Pedro”. Se lo repito, lo [*sic*] *ilusión latina lo es todo en mi música*.¹³⁶⁸

Es significativo que el compositor dirija la mirada al *Quattrocento* italiano, aunque sin especificar por qué considera latino a Botticelli y no, en cambio, a Miguel Ángel.

Argullol¹³⁶⁹ ha llamado la atención sobre la autoconciencia de latinidad, mediterraneidad, y clasicidad, directamente beligerante con los modos culturales y artísticos nórdicos, que desarrolló el *Quattrocento*. La voluntad latina de sus hombres quedó patente en sus declaraciones antinórdicas: Cennini, Ghiberti, Alberti... hasta llegar al mismo Miguel Ángel, defendieron el contraste entre el espíritu latino y el bárbaro. Se trató de la manifestación, artísticamente desigual, de un profundo cambio en la conciencia ideológica de la sociedad italiana. Los intelectuales italianos del siglo XIV, iniciando el movimiento que luego será denominado Humanismo, empezaron a repudiar la síntesis cultural cristiano-bárbara y procuraron recuperar los orígenes grecorromanos, y asimismo los cristianos primitivos, para promover y amparar sus nuevas ideas acerca de la función del hombre en el mundo. Era una recuperación de la Antigüedad a través de una sensibilidad mediterránea; no se volvía a las raíces, sino que se hacía crecer, desde estas, una civilización nueva.

Volviendo a Falla, no alcanzamos a comprender qué quiere decir exactamente cuando apela a la “divina ilusión latina”, una idea que en sus declaraciones aparece vinculada a la de raza latina. Recordemos que el músico gaditano se refirió a Debussy como “un latino, uno de los nuestros, de esta gran familia de raza inmortal e invencible”.¹³⁷⁰ Lo cierto es que, con frecuencia, la idea de raza latina se perfiló, en los escritos sobre estética y arte de esta época, enfrentada a la de raza alemana, a veces con una clara carga germanófoba; estaba, p.e., en la base de la caracterización que de las dos grandes tendencias musicales del momento proponía Salazar:

Mientras que los compositores occidentales, o los que viven habitualmente en estos países, Stravinsky y Prokofieff, por ejemplo, se inclinan por la tonalidad firmemente establecida y por la disonancia “cruda” fundada en una base fuertemente tonal y diatónica, los compositores centroeuropeos se inclinan más hacia un ultracromatismo en donde el sentido de la tonalidad queda como disuelto y en donde la disonancia pierde relieve al fundirse en una masa gris que ya no puede llamarse realmente ni consonante ni disonante [...] Para fijar mejor las ideas, puede decirse que los occidentales buscan el contraste bien definido de claroscuro, los colores limpios y claramente yuxtapuestos, mientras que los centrales prefieren una mezcla de todos los tonos de la paleta en una especie de masa pardusca o grisácea.¹³⁷¹

Dentro de esta visión, el mundo meridional era cristalino, claro, luminoso, ordenado y objetivo; por el contrario, el mundo centroeuropeo se revelaba atormentado, oscuro, negro, subjetivo y con grandes preocupaciones psicológicas.¹³⁷² Conviene tener en cuenta, a este respecto, la diferencia entre “hombre nórdico” y “hombre mediterráneo”, que resaltó Wilhelm Worringer al explicar la “voluntad de arte”. Ortega y Gasset reflexionó sobre la cuestión:

El alma alemana y el alma meridional son más hondamente diversas de lo que suele creerse. Una y otra parten de dos experiencias iniciales, de dos impresiones primigenias radicalmente opuestas. Cuando el alma del alemán despierta a la claridad intelectual se encuentra sola en el mundo. El individuo se halla como encerrado dentro de sí mismo, sin contacto inmediato con ninguna otra cosa. Esta impresión originaria de aislamiento metafísico decide de su ulterior desarrollo. Solo existe para él

¹³⁶⁸ PANGLOSS. “Un diálogo con Manuel de Falla. El gran músico nos habla de su latinidad y de su obra”. *La Noche*, Barcelona, 6 de febrero de 1925 [AMF, Fondo Gisbert. Sign.: P-6413/020]; [las cursivas son nuestras].

¹³⁶⁹ ARGULLOL, Rafael. *El Quattrocento*. Barcelona: Montesinos, 1982, p. 74.

¹³⁷⁰ FALLA, Manuel de. “Ayer en el Ateneo. Homenaje a Debussy”. *El Universo*, 28 de abril de 1918.

¹³⁷¹ SALAZAR, Adolfo. “La vida musical: Los festivales de la Sociedad de Música Contemporánea”. *El Sol*, 28 de agosto de 1927.

¹³⁷² PALACIOS. *Op. cit.*, p. 200.

con evidencia su propio yo; en torno a este percibe a lo sumo un sordo rumor cósmico, como el del mar batiendo los acantilados de una isla.

Por el contrario, el meridional despierta, desde luego, en una plaza pública; es nativamente hombre de ágora, y su impresión primeriza tiene un carácter social. Antes de percibir su yo, y con superior evidencia, le son presentes el *tú* y el *él*, los demás hombres, el árbol, el mar, la estrella. La soledad no será nunca para él una sensación espontánea; si quiere llegar a ella, tendrá que fabricársela, que conquistarla, y su aislamiento será siempre artificial y precario.¹³⁷³

En el concepto falliano de latinidad había un lugar para el ingrediente cultural de “lo bizantino”. Ello puede relacionarse, en cierta medida, con la actitud, aparentemente paradójica, de los intelectuales italianos del *Quattrocento* ante “lo griego”. Bizancio era tanto la depositaria (especialmente por razones idiomáticas) como la tergiversadora de Grecia. Además, de la misma manera que el Medioevo “bárbaro” había destruido la raíz latina, Bizancio había corrompido la raíz griega, lo que, desde luego, no impedía aceptar que solo a través de las bibliotecas bizantinas fuera posible acceder al conocimiento directo de los códices griegos. Este intercambio con Bizancio hizo que el *Quattrocento* fuera fundamentalmente “helénico”.

Ese afán helénico late en la teoría de Pedrell, según la cual el orientalismo musical, que muestran multitud de cantos populares españoles y la propia liturgia mozárabe, hunde sus raíces en la civilización musical bizantina.¹³⁷⁴ La perspectiva bizantinista daba pie al compositor tortosí a señalar que la música española no debía nada esencial a los árabes ni a los moros, pues existía antes que estos invadieran el suelo ibérico. La hipótesis pedrelliana fue asumida por Falla (recordemos sus ideas sobre el común sustrato oriental de las músicas rusas y andaluza, expuestas en la presentación de Stravinsky al público madrileño):

...en uno de los cantos andaluces, en el que hoy, a nuestro juicio, se mantiene más vivaz el viejo espíritu, en la siguriya, hallamos los siguientes elementos del canto litúrgico bizantino: los modos tonales de los sistemas primitivos (...); el enarmonismo inherente a los modos primogénitos, o sea la división y subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas de la tonalidad; y por último, la ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y la riqueza de inflexiones modulantes en esta.¹³⁷⁵

Sin embargo, nuestro compositor no negaba la importancia de la influencia musulmana y judía en el cante jondo o primitivo andaluz. Consideró dichos influjos como variables que transformaron el “tronco” más primitivo del cante andaluz, formado en los siglos anteriores a la invasión árabe, y, a diferencia de su maestro, tuvo en cuenta la apropiación de esta herencia musical por parte de los gitanos.

Esta teoría bizantina plantea una serie de dudas. Para empezar, como indica Gerhard Steingress,¹³⁷⁶ la expresión “música bizantina” es muy difusa, pues se refiere a un arte prácticamente desconocido. Además, se supone que, en sus orígenes, fue probablemente menos influenciada por la Grecia clásica que por la música siria, hebrea, armenia y copta, es decir, se trataba de una música profundamente oriental, adaptada y transformada de acuerdo con las necesidades y tendencias del Imperio y la Iglesia bizantinos.

Es posible que en la tesis bizantinista de Falla subyaciera una conceptualización cristiana de la latinidad. Es evidente que el cristianismo constituyó una etapa fundamental de la latinidad y que, a partir del momento en que se convirtió en la religión oficial del Imperio, pasó a integrar el mundo romano. Esa integración desplegó aspectos contradictorios, ya que abarcaba, por un lado, un

¹³⁷³ ORTEGA Y GASSET, José. “Kant. Reflexiones de centenario”. *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1962 [1929], vol. IV, pp. 32-38.

¹³⁷⁴ PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. T.I. Barcelona: Boileau, 1958, pp. 86-88.

¹³⁷⁵ “El cante jondo”; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, pp. 163-180.

¹³⁷⁶ Cf. STEINGRESS, Gerhard. “El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco andaluz con el rebético greco-oriental”. *Revista Transcultural de Música*, nº 10, diciembre, 2006.

mensaje de amor, y, por otro, una intolerancia que se hizo patente en su intento de eliminar a las demás religiones.¹³⁷⁷

En el contexto de la conmemoración gongorina, la latinidad cristiana abraza, en Falla, la imagen barroca-hispana de un planeta todo él vuelto católico, “un mundo que se deseaba reunificado bajo la utopía teocrática que hizo surgir la monarquía pontifical hispana”.¹³⁷⁸ Manifiesta asimismo un sentimiento nacionalista, que encuentra un significativo cauce expresivo en *Soneto a Córdoba*: la palabra “España” concita el punto culminante de la obra, que es apoyado, de manera absolutamente inusual en nuestro compositor, por una larga estela de *re* mayor. Gerardo Diego captó un sentir similar, cuando escribió: “Y toda el alma heroica, toda la grandeza patria del XVI va subiendo peldaño a peldaño con *lirica esaltazione*, según indica la partitura, hasta la cima de la final palabra “España”, desnuda y centelleante, como la espada de Gonzalo de Córdoba o la nieve perpetua de Sierra Nevada.”¹³⁷⁹

No podemos olvidar que, en 1927, se daba fin a la guerra de Marruecos, un conflicto que había marcado el imaginario español con sucesos como el Desastre de Annual (1921) o el desembarco de Alhucemas (1926). La afirmación de Falla: “Córdoba es romana y no árabe”, era asimismo una manera de aliarse con la defensa del carácter cristiano-católico de España, frente a aquellos que, como Blas Infante, soñaban (a partir del puzzle de los elementos multiculturales adscritos al antiguo Al-Ándalus) con una Nueva Andalucía, que incluía el norte del Magreb. Ello significaba, al mismo tiempo, una reivindicación de la unidad de España.¹³⁸⁰

Esta vertiente de significación del *Soneto a Córdoba* nos lleva, sin excesivo forzamiento, a referirnos al problema actual en torno a la consideración de España, por parte de los ideólogos de la yihad terrorista, como “la perdida Al Ándalus”, una tierra paradisíaca arrebatada por la fuerza al Islam, cuya recuperación es irrenunciable para los yihadistas. A su vez, el terrorismo yihadista refuerza en nosotros la sensación de que el decurso unitario de la historia y de la vida occidental se está disolviendo. Parece, en efecto, que los vientos del “ocaso de la Modernidad” se están llevando por delante las convicciones que permitían explicar razonablemente los acontecimientos de la vida y que ayudaban, en cierta medida, a imaginar y proyectar el futuro.¹³⁸¹ Desde que se desencadenó la violencia yihadista, y a la vista de su justificación político-religiosa, se pone en cuestión, además, la legitimidad del hecho religioso y de su influencia social; se sostiene, incluso, que la mera presencia de la religión en la sociedad constituye un peligroso reservorio de gérmenes refractarios a la libertad y al progreso, y puede constituir un eventual desencadenante de la violencia política y del propio terrorismo.

Resulta arriesgado, sin duda, establecer una relación causal absoluta entre religión y violencia. Y en este punto hay que decir que no todas las culturas son equivalentes desde el punto de vista ético, ni lo son tampoco los sistemas de significado que componen las religiones. Pero la cultura, creemos nosotros, es lo que nos hace pacíficos o violentos. Queremos pensar que, en el hombre libre, la violencia puede ser controlada por la voluntad, moldeada por la educación y por el sistema social, con el que el individuo interactúa desde su nacimiento hasta la muerte. Y confiamos en el poder de la música para provocar en el Hombre ansias de paz, solidaridad y libertad.

¹³⁷⁷ MORIN, Edgar. “La Latinité”, en *La Latinité en question*. París, 16-19 marzo, 2004, p. 366.

¹³⁷⁸ RODRÍGUEZ DE LA FLOR. *Op. cit.*, pp. 9-10.

¹³⁷⁹ DIEGO, Gerardo. Conferencia-concierto en el Teatro Robledo de Gijón, 9 de junio de 1938, en DIEGO, Gerardo. *Prosa musical... Op. cit.*, p. 345.

¹³⁸⁰ En enero de 1919, Blas Infante firmó el “Manifiesto andalucista de Córdoba”, que definía el concepto de Andalucía entendida como nacionalidad histórica dentro de una España federal.

¹³⁸¹ VATTIMO, Gianni. “Postmodernidad: ¿Una sociedad transparente?”, en *En torno a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2011, pp. 12-13.

En la prosecución falliana de una experiencia estética pura está en marcha, subterráneamente, una nueva trascendencia, según la cual la obra de arte se plantea como un espacio de reconciliación llamado a disolver los antagonismos de la fragmentada existencia moderna y a proponer, por tanto, la posibilidad de que la vida pueda ser vivida de una manera diferente.

RESUMEN

La obra, escrita para canto y arpa (o piano), fue compuesta en homenaje a Góngora, en 1927, con motivo de la conmemoración del tricentenario de su muerte. Falla elige como texto un soneto en el que Góngora enaltece su ciudad natal, Córdoba, en desagravio por la atracción que sobre él había ejercido Granada. La loa concita una expresividad exaltada en el canto, que se mueve en un ámbito amplio y exhibe notas agudas en *sforzandi*; la parte instrumental, de carácter acompañante, despliega mayoritariamente figuraciones arpegiadas, en dinámica *forte*.

La forma musical, aunque inspirada en la configuración textual, se explaya como una sucesión libre, cohesionada por la interacción de las mutaciones de una cepa motivica preeminente y la persistencia de los caracteres estilísticos unitarios de la escritura vocal e instrumental. La formatividad multipolar de la composición, que remite a una fusión de elementos neoclasicistas y neocubistas, refleja una tensión constructiva entre un sistema de relaciones que parece originar una continuidad tonal-modal, y la irrupción de interpolaciones armónicas que la desmienten al crear instantes vagamente atonales. La composición culmina con una robusta afirmación de la armonía de *re* mayor.

Recepción de *Psyché* y *Soneto a Córdoba*

El estreno de *Psyché* tuvo lugar en Barcelona, en el Palau de la Música Catalana el 9 de febrero de 1925; fueron los intérpretes: M. Josepa Regnard, Raquel Martí (arpa), Miquel Pérez (flauta), Fermín Pérez (violín), Fernando Romero (viola), Segismundo Romero (violoncello), y Manuel de Falla (director). El estreno de *Soneto a Córdoba* se produjo, como decíamos anteriormente, en París, el 14 de mayo de 1927, con Magdeleine Greslé y la arpista Lucile Adèle Wurmser-Delcourt, como intérpretes.

La recepción primera de *Psyché* contó con el siguiente comentario de Salazar:

...la intensidad de lo expresivo, la exquisita calidad de la materia musical, lo selecto de la idea, hacen que esta obra sea, en cierto modo, como una condensación del criterio estético de su autor, una suma de sus más notables cualidades, el sutil daguerrotipo de su personalidad espiritual [...] Un arte tal, lleno de alusiones delicadas, recónditos reflejos de emociones intelectuales es —fácilmente se comprende— un arte para muy pocos. Pero en arte, lo “mucho”, como cantidad, no es valor ponderable. Sobre el turbio oleaje del arte vulgarizado —que no es lo mismo que el noble arte popular— sobre sus aguas sucias y espesas, una rosa navega.¹³⁸²

Jean-Aubry¹³⁸³ destacó la calidad de la música, la simplicidad, el encanto, la comedida grandeza, el equilibrio de los instrumentos, la emotiva pureza del recitativo y el acento verdadero de la línea melódica, así como el nada estéril arcaísmo.

Tras el estreno parisino de la obra, Raymond Petit¹³⁸⁴ puso en valor el sabor arcaico del lenguaje empleado, bastante diferente al de *El Retablo*; no encontró apenas esa especie de aspereza, de severidad, que caracterizaba tantas obras de Falla, y percibió el perfume sutil del Renacimiento italiano más que el de la ardiente Andalucía. Observó también cierta insipidez en la armonía, pesadez y monotonía en la declamación (próxima a la de los trovadores o al Debussy de las *Ballades de Villon*), falta de vuelo en la melodía, modulaciones fáciles en el momento del clímax de la obra, algunos tiernos suspiros de la flauta que le hacían soñar con el lirismo encantador y un poco cursi del primer Góngora. Consideró, en suma, que Falla podía haber compuesto algo de mayor entidad.

En España, *Psyché* y *Soneto a Córdoba* se encontraron con un público que presentaba un amplio espectro, ya que abarcaba desde un sector integrado por las asociaciones que acogían la música novísima, a un auditorio conservador o continuista reticente frente a las novedades;¹³⁸⁵ y no faltaban actitudes radicales como la que se hacía patente en el *Manifest groc* (1928), donde se denunciaba que “els concerts, conferències i espectacles corrents avui dia entre nosaltres, acostumen a ésser sinònims de llocs irrespirables i avorridíssims”.¹³⁸⁶

Centrándonos en el público madrileño, lo que más se criticaba en la prensa era su indiferencia ante la música. El desarrollo social propio del Madrid de los años veinte está ejemplificado en el concepto orteguiano de hombre-masa, el hombre de clase media que accedía por primera vez a la

¹³⁸² [La vida musical] “Psiquis”, la última obra de Manuel de Falla”. *El Sol*, 27 de abril de 1925.

¹³⁸³ “Manuel de Falla’s *Psyché*”. *Christian Science Monitor*. Boston, 19 de septiembre de 1925.

¹³⁸⁴ *La revue musicale*, París, 1 de enero de 1926, p. 74.

¹³⁸⁵ CORTÈS, Francesc. “Reflejo, imágenes y distorsiones en la recepción de las vanguardias musicales en Barcelona (1914-1936)”, en *Música y Cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*. *Op. cit.*, p. 496; véase también: AVIÑO, Xosé “Sociedades Musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 277-286.

¹³⁸⁶ Cf. MINGUET BATLLORI, Joan Maria. *El manifest groc. Dalí, Gasch, Montanyà i l’antiart*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Galaxia Gutenberg, 2004.

cultura. Para el filósofo,¹³⁸⁷ el hecho que marcaba la vida social de su época era el advenimiento de las masas, que se habían instalado en los lugares preferentes de la sociedad, con una capacidad sin precedentes para consumir y escuchar música.¹³⁸⁸ El Arte Nuevo dividía al público en dos grandes sectores: las elites y las masas:

El arte nuevo tiene a la masa en su contra y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aun, es antipopular. Una obra cualquiera por él engendrada produce en el público automáticamente un curioso efecto sociológico. Lo divide en dos posiciones: una mínima, formada por un reducido número de personas que le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil. (Dejemos a un lado la fauna equívoca de los *snoobs*). Actúa, pues, la obra de arte como un poder social que crea dos grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres.¹³⁸⁹

Esta partición entre entendidos y no entendidos era la esperanza de un nuevo elitismo estético: “Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política del arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esa nueva y salvadora escisión.”¹³⁹⁰

Es por ello que Ortega se comprometía con un arte radical, autónomo, disonante, que debería posibilitar la formación de una nueva aristocracia intelectual. En relación con esto, Palacios sostiene que en los años veinte se planteó la dicotomía en cuanto a la necesidad de crear un público inteligente, aparentemente inexistente en España, y el hecho de que la Música Nueva solo podía ser entendida por las “minorías selectas”.¹³⁹¹

Lo cierto es que el mismo año en que se producía la conmemoración gongorina, varios autores hablaban ya de un agotamiento por la experimentación o de una fatiga ante la intensidad de los súbitos cambios que el arte había sufrido en los últimos tiempos.¹³⁹² En los años finales de la década de los veinte, comenzaron a extenderse entre la intelectualidad española sensaciones encontradas respecto al vanguardismo. Algunos de los ataques más duros provinieron de las posiciones de izquierdas. Las líneas fundamentales de argumentación tenían que ver con las cualidades intrínsecas del Arte Nuevo (esteticismo, autonomía), su fracaso (falta de realizaciones, desconexión con el público), o su consideración como producto de una época decadente.¹³⁹³

A lo largo de los años treinta, fue propagándose la idea de la interpretación del decenio anterior como una suerte de paréntesis, en el que el vacío ideológico y axiológico producido por la Gran Guerra se había cubierto con metáforas, juegos y culto al presente inmediato. José Antonio Maravall¹³⁹⁴ describía el paso de la tercera a la cuarta década a modo de un proceso de redireccionamiento del hombre, tras hundirse en la crisis provocada por él mismo, al fiar su destino en verdades insuficientes para paliar su angustia vital. Usualmente, se busca dar fe de este giro mostrando ciertas diferencias en el terreno estético, centradas en la distinción entre un arte puro y un arte revolucionario. Pero, en opinión de Herrero Senés, no parece conveniente reificar ni ordenar la polarización entre puro y revolucionario en algún tipo de narrativa que revelaría un progreso

¹³⁸⁷ ORTEGA Y GASSET, José. *La Rebelión de las masas*. Madrid: Alianza, 2001 [Revista de Occidente, 1930], pp. 45-47.

¹³⁸⁸ Para el análisis de las consecuencias que ello provoca, y su relación con la Música Nueva, cf. PALACIOS. “I. Las Estructuras”, en *Op. cit.*

¹³⁸⁹ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*, en *Obras completas de José Ortega y Gasset*, III. Madrid: 1983, p. 354.

¹³⁹⁰ *Ibidem*, p. 355.

¹³⁹¹ PALACIOS. *Op. cit.*, p. 188-190.

¹³⁹² HERRERO SENÉS. *Op. cit.*, p. 192.

¹³⁹³ *Ibidem*, p. 207.

¹³⁹⁴ MARAVALL, José Antonio. “De una cultura de progreso a una cultura de la vida”. *ROcc*, 1934, p. 129.

“natural” de uno a otro polo.¹³⁹⁵ No existió un apoliticismo de los años veinte que derivara en politización, sino que el factor clave estaría en la toma de posición.

De acuerdo con Guillermo de Torre, un mismo espíritu revolucionario, que en los años veinte se había expresado estéticamente, pasó posteriormente a la política. Lo distintivo de la metamorfosis de la vida artística no sería, por tanto, una mayor conciencia política, sino que los intelectuales se plantearan la transformación de la realidad como expectativa y sopesaran los medios de hacerlo posible, lo que supondría una deriva hacia la política “activa”.¹³⁹⁶

La conjunción de esos factores y de otros propios del mundo artístico (como el cansancio de la experimentación sostenida) implicó la progresiva desaparición de un arte tachado de nuevo y puro, y, en general, de arte de vanguardia. Este perdió su referencialidad como vanguardia de la práctica estética para ser entendido, cada vez más, como desfasado experimentalismo formal, falto de contenido. Frente a esta situación, la inclusión de temáticas sociopolíticas promovía, en un plano teórico, una ampliación de horizontes, intereses e interrogaciones.¹³⁹⁷

En 1935, Salazar se quejaba del agotamiento que manifestaba la escuela de Falla, de las excesivas repeticiones de neobarroquismo y de la falta de crecimiento o progreso en la composición musical española. Especulaba que tal vez se tratara de un periodo transitorio, y que “una vez encontrada la continuidad estética, el paso de avance será definitivo”.¹³⁹⁸

La consideración que aun hoy tenemos de *Psyché* y *Soneto a Córdoba* se halla mediatizada, en términos generales, por la visión salazariana acerca de la transformación de la obra de Falla en los años veinte, cuyos rasgos distintivos eran el despojamiento de lo pintoresco y el logro de un mayor grado de intelectualidad y abstracción.¹³⁹⁹

A partir de Salazar, hemos asumido también que el Falla “de vanguardia” fue el que verdaderamente influyó en los músicos del 27. Numerosos investigadores se han ocupado del referente falliano como ejemplo válido, desde un punto de vista estético e incluso técnico, para muchos compositores españoles e hispanoamericanos. Entre estos, Rodolfo Halffter señaló las características del Arte Nuevo derivadas del desarrollo musical de la obra falliana en los años veinte: música pura, condensación del material, pequeñas formas cerradas, rechazo de la grandilocuencia, aproximación irónica al canto popular, influencia de la escuela francesa, importancia de una armonía tonal expandida, etc.¹⁴⁰⁰

Ahora bien, hay quien sostiene que la omnipresencia de Falla en la programación de conciertos, su magisterio y su éxito, provocaron efectos negativos en la acogida de los jóvenes compositores:

Falla y su lenguaje musical se convierten en una referencia obsesiva para críticos y público. En cierta medida, Falla fue una especie de meta inalcanzable para el resto de la producción musical española. Este hecho ya no es solo perceptible en la propia acogida de la música de los compositores jóvenes, sino que dentro de los estudios musicológicos, la referencia a Falla y los estudios realizados sobre su vida y obra superan con creces las del resto de compositores.¹⁴⁰¹

¹³⁹⁵ HERRERO SENÉS. *Op. cit.*, pp. 229-230.

¹³⁹⁶ TORRE, Guillermo de. *La aventura y el orden*. Buenos Aires: Losada, 1948, p. 25.

¹³⁹⁷ HERRERO SENÉS. *Op. cit.*, pp. 201-202.

¹³⁹⁸ *Almanaque*, 1935, pp. 100-101.

¹³⁹⁹ TORRES. *Op. cit.*, p. 283.

¹⁴⁰⁰ HALFFTER, Rodolfo. “Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27”, en *La música en la Generación del 27: homenaje a Lorca, 1915-1939* [comisario, Emilio Casares]. Madrid: INEM [1986], pp. 38-42.

¹⁴⁰¹ PALACIOS. *Op. cit.*, p. 274.

A nuestro parecer, *Psyché* influyó decisivamente en la concepción de diversas obras para canto y conjunto instrumental, que, apoyadas en poemas franceses, fueron creadas en los años veinte por compositores relacionados con Falla. Es el caso de *7 Hai-kai* (1922-1923) de Robert Gerhard, y de *Automne malade* (1925 y 1927) de Ernesto Halffter. *7 Hai-kai* muestra una construcción a partir de pequeños motivos, un melodismo de registro reducido, libertad armónica, procesos de tipo polimodal, cierta referencialidad a elementos derivados del folklore, y trazas surrealistas potenciadas por los textos extraídos de *Amour et paysage* (1920) de Josep M. Junoy; su creación supuso un cambio de orientación estética con importantes implicaciones en el devenir creativo de Gerhard.¹⁴⁰² *Automne malade* presenta melismas y giros armónicos y modales que, según Salazar,¹⁴⁰³ “proceden de las viejas festividades religiosas españolas aun vivas en Valencia, Mallorca y Alicante, y de las que Halffter presencié un ejemplo, invitado por Esplá al Misterio de Elche, en agosto de 1925”. El texto poético, perteneciente a *Alcools* (1913) de Apollinaire, está marcado por la ausencia de puntuación, la supresión de la rima, el empleo del verso libre y la intrusión de detalles sorprendentes, y encuentra una dimensión novedosa del tema de la huida del tiempo que el amor no ha llenado.

Asimismo, *Psyché* está en el origen de una línea de creación “espiritualista” en la canción española, de la que serían ejemplos ilustrativos *Cántico de la esposa* (1934) y *Coplas del pastor enamorado* (1935) de Joaquín Rodrigo. Estas obras, basadas respectivamente en textos de San Juan de la Cruz y Lope de Vega, expresan el dolor por la ausencia del ser amado y la decisión de ir en su busca. Su planteamiento compositivo presenta elementos coincidentes con *Psyché*: el canto en solitario de la primera estrofa, el estilo que combina el canto llano con la severidad clásica del recitativo renacentista, etc. Estaría en la misma onda *Cantar del alma* (1943) de Frederic Mompou, canción en la que los versos de San Juan de la Cruz propician un entrecruzamiento de voluptuosidad y misticismo.

El influjo de las últimas obras de Falla —*Atlántida* no se estrenaría hasta 1961— continuó en la posguerra española (piénsese en el “Círculo Manuel de Falla”), y tuvo especial relevancia en los primeros años de carrera de los compositores del 51.¹⁴⁰⁴

En los años cincuenta, Salazar moduló en sentido negativo su percepción crítica de *Psyché* y *Soneto a Córdoba*:

Cualquiera que sea el mérito de [...] *Soneto a Góngora* o el poemita con instrumentos *Psyché*, todas ellas son obras intelectualizadas, producto más de lo artificial que de lo genial; obras, por lo tanto, de excepción, que solo logran vivir en medios más o menos amplios del esnobismo internacional, no en el público de los “nocturnos” o de las danzas de *El sombrero de tres picos*, de las *Siete canciones españolas* o de *El amor brujo*. La real vena de Falla, su auténtica capacidad de creador, parecen periclitarse en la *Fantasia Bética* para piano, la que, en su afán de condensar o resumir todos los aspectos típicos de la música de este maestro, no logra imponerse ni en el público ni entre los intérpretes.¹⁴⁰⁵

¹⁴⁰² Gerhard fue consciente de ello y así lo manifestó en una carta a Falla en la que le pedía consejo ante el nuevo rumbo que tomaba su producción: cf. carta de Gerhard a Manuel de Falla. Valls, 15 de abril 04 de 1922; original manuscrito en AMF [carpeta de corresp. nº 7037].

¹⁴⁰³ SALAZAR, Adolfo. *La Música contemporánea en España*. Oviedo, 1982, p. 259.

¹⁴⁰⁴ Cf. NOMMICK, Yvan. “La herencia de la música y el pensamiento de Manuel de Falla en la posguerra”, en *Dos décadas de cultura durante el franquismo (1936-1956)* [eds. Ignacio Henares Cuéllar et al.]. Granada: Universidad de Granada, 2001, vol. II, pp. 9-30. Habría que analizar, sin embargo, como lo hacen Nommick, Heine, Torres o Gan, el grado de filiación de cada compositor, así como el peso muerto que la dependencia falliana pudo producir en la obra de alguno de ellos y en la recepción de la misma, tema sugerido y analizado por Suárez-Pajares, Carredano, Casares, Palacios o Medina, entre otros [cf. MEDINA, Ángel. “Manuel de Falla: silencios, herencias, lastres y homenajes”, en *Manuel de Falla a través de su música (1876-1946)*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1996, pp. 7-29].

¹⁴⁰⁵ SALAZAR, Adolfo. *Conceptos fundamentales de la Historia de la Música*. Madrid: Selecta de Revista de Occidente, 1954, p. 306.

El diagnóstico salazariano no ha perdido del todo su vigencia, pues *Psyché* y *Soneto a Córdoba* no han conseguido una implantación firme en el repertorio habitual, y son, además, obras poco concurridas por críticos y exegetas.

III. CONCLUSIONES

Tras lo expuesto en las páginas precedentes, nos hallamos en situación de formular diversas conclusiones de carácter general que se derivan implícitamente de la investigación.

El estudio analítico y hermenéutico de las canciones, la visión en perspectiva de todo el conjunto y la apreciación de cada elemento en relación con los demás evidencian que la creación artística de Falla está dominada por su deseo de significar. La poética significadora falliana tiende a la hiperconnotación y proyecta una polisemia que deja oír la llamada a la interpretación.

El hecho de que el compositor (lector polivalente, amante de la literatura y de la pintura) se nutra de fuentes distintas a la música propicia planos de intersección, cruces de sensibilidades y de líneas de posicionamiento, conexión de ideas y de territorios conceptuales con los que Falla tiende puentes insospechados. Paralelamente, la intertextualidad musical posee suma relevancia como instrumento privilegiado de construcción de la obra, al crear dimensiones espacio-temporales que se relacionan lateralmente y que, en sus interferencias concretas, articulan la forma sonora y su contenido estético. La identificación de las citas intertextuales nos permite calibrar la extraordinaria variedad y extensión de gestos, técnicas y categorías que Falla pone al servicio de un pensamiento integrado, y nos revela, al mismo tiempo, un mundo lleno de legibilidades y de hipotextos. Esta calidad de indeterminación, filtrada por los intersticios de la canción, constituye el primer paso en la búsqueda progresiva de una verdad. El enigma, con la certidumbre de significación que implica, produce una ruptura en el espacio semántico. La tensión entre certeza inamovible y cambiante determinación ulterior constituye precisamente la “durabilidad” de la obra.¹⁴⁰⁶ La pluri-significación de las canciones guarda una relación directa con la multiplicidad proyectiva de un lenguaje compositivo y una trayectoria estética en profunda y constante transformación.

El balance cronológico de los rasgos estilísticos atestigua el alcance de esa evolución, y demuestra, adicionalmente, la inconsistencia de las tipificaciones reductivas acuñadas, hasta ahora, por la recepción de la obra.

Las primeras canciones parten de la “práctica común”, en la que la forma es, básicamente, un conjunto de configuraciones relacionado con la organización simétrica de la gramática tonal y su sentido de movimiento ligado a la necesidad de resolución sobre el acorde de tónica. La yuxtaposición de partes delimitadas por una armonía cadencial es uno de los recursos estructurales más empleados, mientras que la elaboración motivico-temática y la repetición destacan como procedimientos generadores de forma. Hay, no obstante, atisbos de sustituir el sentido formal operante proporcionado por la tonalidad. Así, por ejemplo, la utilización de materiales populares andaluces (*¡Dios mío, que solos se quedan los muertos, Tus ojillos negros*) suscita un procedimiento de mixtura, en el que el tratamiento tonal se asocia con el plan armónico del modo andaluz, y este es sometido, al mismo tiempo, a una dinámica armónica ambivalente.

Los temas melódicos son de carácter neto y autónomo. El léxico armónico cuenta con el enriquecimiento que había supuesto la música wagneriana; los planes armónicos muestran preferencias por las tonalidades estrechamente relacionadas y el predominio de una polarización tónica-dominante. El ritmo está definido como una sucesión de acentos con una variabilidad periódica basada en una subdivisión del tiempo en medidas mayoritariamente regulares y

¹⁴⁰⁶ GADAMER, Hans-Georg. *Poema y diálogo* [trad. Daniel Najmías y Juan Navarro]. Barcelona: Gedisa, 2004 [1990], p. 63.

simétricas, y es considerado como la causa misma de esa repetición, es decir, fuente de la constitución del código rítmico.

Son visibles la mutua dependencia de melodía y armonía como principio textural y base de la melodía acompañada, la articulación diáfana entre la zona con interés melódico y el grueso del acompañamiento armónico, el predominio de la homofonía con movimiento lineal y la ausencia de grandes cambios de textura, así como el desempeño por parte del piano de un papel de apoyo a la acción del canto, al que dobla enteramente o en parte de su enunciado, con recursos ligados al repertorio decimonónico.

El territorio de lo vocal muestra reminiscencias belcantistas: la melodía pura, los momentos de éxtasis lírico, el abandono patético, y elementos que, por sí mismos, aseguran a la línea del canto un curso ligado, la sustraen de bruscos saltos de tesitura y la construyen sobre frases atentas a las necesidades respiratorias del cantante. La vocalidad es también deudora de aspectos introducidos por la ópera romántica. El canto se inspira entonces en el lenguaje y en la esencia de los sentimientos que la persona experimenta, lo que se traduce en una determinada conformación de la estructura frástica y de las pausas, y en el tipo de escansión y articulación; en ocasiones —es el caso de *Rima*— adopta recursos que remiten a la música wagneriana; así también, desde el ángulo de los diversos timbres vocales, hay una asunción del sexo, la psicología y el estado civil de los personajes (*Preludios*), a la inversa de la abstracción belcantista. Aunque Falla buceó en las óperas puccinianas, no apreciamos inflexiones veristas relacionadas con un diseño extrovertido o exterior, orientadas hacia el efecto escénico a expensas de lo puramente musical. La consideración conjunta de texto y música refleja, en cambio, la habilidad de Falla para amalgamar el pensamiento musical a un poema y su subtexto, y manifiesta una voluntad de poner en valor ciertas palabras o imágenes.

La naturaleza de los medios expresivos utilizados por Falla no solo se ajusta a los objetivos artísticos perseguidos, sino que reserva energía para una percepción musical que se efectúa de acuerdo con otras dimensiones. Lo “nuevo” de estas canciones, que penetran en una heterogeneidad de curvaturas estéticas (simbolismo, prerrafaelismo, ironía romántica, lo grotesco-arabesco) enmarcadas en el crisol de tendencias del modernismo finisecular, radica ante todo en significados espirituales asociados a la sensibilidad simbolista y a la expresión musical que obra por la evocación. Falla produce experiencias estéticas de valor sensorial-semántico y emocional inédito. Los epílogos instrumentales constituyen uno de sus aspectos más originales. La escritura de estos episodios fragua un campo de sugestividad, que transmite lo que es inaccesible a la palabra, y aspira a plasmar una dimensión trascendente del ser y de la música.

En el periodo parisino, el bagaje técnico del compositor se amplía considerablemente. *Trois Mélodies* conforma una obra maestra. Su lenguaje musical revela un estilo de mayor sofisticación, en el que es manifiesto el influjo debussysta. El nuevo “modo de formar” se traduce, especialmente en *Les colombes* y *Chinoiserie*, en el debilitamiento de las funciones constructivas de la tonalidad, la ampliación del espectro modal, la liberación de las ataduras de la regulación simétrica y de sus cortapisas a la presentación de ideas, y un nuevo concepto de tiempo musical. A ello se une la prevalencia de las irisaciones estructurales, la deconstrucción de las líneas, la puesta en valor de los micro-elementos del lenguaje y las ambivalencias de las polarizaciones armónicas. Falla hace pasar la coherencia compositiva de la elaboración de un recorrido tonal a la de una asociación de texturas y sonoridades, pero no suprime el empleo de recursos tradicionales como articulaciones y cadencias.

El melodismo, en general, abandona el trazado “memorable”, y la melodía vocal realiza una fusión del recitativo y de la línea cantable, que crea una forma de declamación más flexible, y dilata su espectro tímbrico. El juego armónico incorpora un tratamiento novedoso de los acordes. El ritmo

no es utilizado como un pivote estructural sino como un vector de deconstrucción al servicio de la imaginación.

El piano adopta un rol general que le permite revelarse (emanciparse) junto al canto, haciendo patente la pertenencia de la obra al dominio de la música de cámara. La textura instrumental cambia de sentido y se transforma de soporte en aporte. La escritura pianística presenta un desarrollo excepcional: un marco ensanchado de timbres, que abarca desde el registro agudo hasta el grave, y amplía lo que antes aparecía confinado a las octavas circundantes del centro del teclado; la sonoridad *cantabile* deja sitio a una mayor variedad de modos de *attacco*, lo que constituye un campo de experimentación de las potencialidades inherentes a la resonancia del sonido; y un nuevo acercamiento al rol de los dos pedales, actores primordiales en la nueva sonoridad.

La relación de la música con el texto respeta escrupulosamente los límites poemáticos. En el tratamiento musical del idioma francés, Falla, por lo general, vocaliza las *e* caducas y respeta las cadencias masculinas y femeninas, pero no es ajeno a perspectivas menos convencionales. Los contenidos poéticos guardan relación con el recurso a técnicas analógicas que sustancian claves impresionistas referidas a la espacialidad, la luz, y la vivencia del tiempo a modo de un ininterrumpido fluir de estados de consciencia (*Les colombes*), la fusión de materiales chinos y japoneses con texturas rococó (*Chinoiserie*), y la interacción entre una *españolade* reinventada y un modelo cultural de *double coding* (*Séguidille*). Pero el conjunto de la obra muestra una descontaminación de signos psicológicos, y revela la aspiración a una poeticidad exenta de desarrollo argumentativo, en la que confluye la búsqueda de una música interior que se acomoda a las ensoñaciones y pulsiones del compositor. El modo simbolista expande sus mecanismos expresivos, tanto los correspondientes a su dimensión “esotérica”, como los asociados a la vertiente que encuentra, en la sola inmanencia de los signos, el medio de una mayor profundización en los recursos simbólicos de la música.

En *Siete canciones populares españolas*, el compositor convierte lo folklórico en nutriente de un código de formatividad mediante el cual crea un espacio artístico absolutamente personal. Ciertamente, lo popular deja su impronta en diversos aspectos de la obra: las estructuras estróficas (puras: *Seguidilla murciana*, *Asturiana*, *Jota*, *Canción*; variada: *Nana*); el carácter neto y directo de los temas melódicos, articulados en longitudes morfológicas sencillas; una cantabilidad simple en lo vocal, que se despliega en tesituras centrales de ámbito reducido, sin intervalos arduos, y permite retomar el *fiato* con un ritmo regular; una escritura pianística que muestra importantes refracciones del estilo idiomático de la guitarra flamenca. Falla se vale de textos anónimos tradicionales, que toma tal cual (*El paño moruno*, *Asturiana*) o recompone (*Jota*, *Nana*, *Polo*). Pero incorpora, en algunas piezas (*Seguidilla murciana*, *Canción*), estrofas poéticas “cultas” debidas a poetas conocidos cuya autoría no precisa.

El marchamo popular de las letras, la contextura de arte menor de los versos, y la prevalencia del tema amoroso en lo concerniente a su territorio sentimental, añaden matices cohesivos al factor aglutinante que desprenden los elementos citados. Aunque hay vínculos asociativos entre los textos y una trayectoria emocional, no existe, sin embargo, una narración argumental concreta. El carácter unitario de la obra se obtiene gracias a la aplicación de principios técnicos generalizados en toda la escritura, dentro de un ámbito intensificador de los aspectos constructivos. La presencia de motivos recurrentes crea también un cierto grado de organicidad en el conjunto, al recuperar, en cierto modo, a pesar de los cambios de ambiente y afectividad, algo ya percibido anteriormente, pero en un nuevo contexto.

Los episodios instrumentales de introducción e interludio conocen un desarrollo inusitado, están dotados de un material temático exclusivo (*El paño moruno*, *Jota*, *Polo*) y de una forma que no es reducible al esquema horizontal de sus etapas sucesivas. La coda —con presencia del canto— se convierte en un mecanismo expresivo y formal de carácter fundamental.

El melodismo, más allá de que beba en las fuentes de la canción popular, sigue una curva de predilección característica. Falla retiene del manantial concreto de su inspiración lo que conviene a su concepción propia del dibujo lineal. Sus temas melódicos son de orden diatónico, estrictamente delimitados; la frase melódica es concreta, y permite, por su perfil flexible, transformaciones rítmicas y oposiciones en el juego polifónico. Si bien el contrapunto no llega a conformar espacios globales significativos, el canon adquiere relieve como recurso compositivo (*Jota, Canción*).

La armonía crece en complejidad y la disonancia se “emancipa”, pero la cobertura de la tonalidad sigue siendo considerada como un factor esencial de la escritura. Es importante subrayar que, a pesar de su autonomía, la armonía está aquí subconscientemente subordinada a la melodía. Tanto el método de las “superposiciones tonales” como el análisis armónico tradicional pueden mostrar sin mayor dificultad los componentes de las acumulaciones sonoras novedosas, pero, aun transparentes en el análisis, estos acordes cobran a menudo una consistencia y una opacidad singulares en la percepción, que los recibe como entidades irreductibles a referencias armónicas simples. Solo considerándolos en su especificidad, como valor sonoro, se colocan en la realidad musical.

El ritmo no es un mero detalle de color local derivado de lo folklórico, aunque podamos distinguir un trasunto “bailable” allí donde se hace abstracción de una danza inherente (*Jota, Polo*), sino que posee suficiente entidad para determinar los otros parámetros sonoros. Esto se hace perceptible en la energética o en el impulso general, el martilleo de una cuadratura simétrica con superposición de acentos asimétricos o la introducción del “compás intercalado”, y el procedimiento constructivo basado en la repetición de modo obstinado.

El timbre, elevado al mismo rango que los parámetros primarios, se enriquece con la ósmosis de elementos inspirados en recursos técnicos de la guitarra flamenca (rasgueado, punteado, alzapúa, resonancias percusivas, acordes secos, cita de las cuerdas al aire) y de valores armónicos sugeridos por la afinación del instrumento y las disonancias concomitantes; también con los medios fónicos asociados al cante flamenco. Adquieren una especial presencia las sonoridades percusivas, que producen a veces un efecto de fuerza elemental, de fonología “primordial”. Resonancias inespecíficas, rozamientos y estallidos se articulan en niveles que rebasan el límite de la nota, o del ritmo, para adherirse a otros estratos semánticos más profundos. Las texturas exhiben, en definitiva, una originalidad genial.

El empleo de lo folklórico no persigue la transformación expresiva de las tradiciones orales o la destilación de sus características esenciales con el fin de producir composiciones independientes, sino que tiene una meta diferente. Las modificaciones realizadas en los textos populares y la incorporación de otros cultos son decisiones conscientes “de autor” en pro de una determinada concepción estética de la obra. La expresividad como “expresión de algo distinto” es, en principio, una característica ausente en la música popular, al contar esta con la referencia evidente de una circunstancia específica e inmediata para los receptores; solo cuando esta música es interpretada fuera de su contexto original se vuelve “expresiva”, al referir a un nuevo horizonte de significado. Si la música tradicional se basa en una lógica de la necesidad, en un proceso de inercia que consiste en un dinamismo regido por unas leyes de causalidad que son entendidas como necesarias por el receptor, las relaciones formales de la creación falliana producen una peculiar configuración del discurso. Esta implica la pretensión de llevar a cabo un proyecto compositivo sin ajustarse a una causalidad predeterminada por una tradición (la cual se ve vulnerada), sino instituida en el momento por la misma obra, en el encuentro entre las pulsiones del imaginario del compositor y las posibilidades de la técnica, que adquiere un valor como organización estructural y significativa de la obra, definiéndola no solo formalmente, sino también en su contenido y significado. El lugar común de un Falla “nacionalista” a secas participa, pues, de la incomprensión hacia la audacia de las experiencias creativas del compositor, cuyo impulso significador va más allá de la simple redefinición de los materiales populares empleados.

Siete canciones populares españolas apunta hacia una nueva episteme, que refleja la asimilación de la encrucijada espiritual a la que había abocado el Modernismo, y perfila una nueva concepción operativa del arte y, en ella, una metodología epistemológica en orden a la interpretación de un mundo distinto. Precisamente, en la subversión de las relaciones que vinculan la canción tradicional a su entorno originario, Falla advierte una posibilidad de acceder a una música que sea capaz de contener al sujeto en su nueva condición de reconocimiento de una identidad múltiple que se va haciendo siempre en relación a la alteridad.

El lenguaje de las canciones compuestas a su regreso a Madrid, *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* y *El pan de Ronda, que sabe a verdad*, no presenta variaciones notables con respecto al de *Siete canciones populares españolas*, como era previsible teniendo en cuenta la escasa distancia temporal existente entre ellas. No obstante, Falla pone cierto énfasis en aspectos que responden a imperativos estéticos primitivistas o clasicistas, y anuncian una dinámica de miradas a “estilos” de épocas pasadas (medieval, renacentista, barroca, preclásica), asumidas como un registro dentro de un idioma que aplica a los componentes “historicistas” parámetros compositivos que les son ajenos. Así, los planes formales optan por el esquema ABA’, un modelo cerrado, sin introducciones ni epílogos instrumentales. El uso predominante de escalas modales responde a la necesidad de expandir el espectro modal del sistema tonal, y restituir “los modos antiguos abandonados creando libremente otros que obedecieran más directamente a la intención musical del compositor.”¹⁴⁰⁷ Refleja, a la vez, el deseo de crear un ambiente religioso (*Oración*) o neopopularista (*El pan de Ronda*), y la voluntad de revivir un estilo arcaizante; destaca, en esta línea, el empleo de diseños con quintas paralelas, como un sutil recuerdo del *organum*, y la presencia significativa que adquiere la dimensión contrapuntística (*Oración*).

El melodismo es cantable, contiene trazos memorizables, explota intervalos tradicionales, se mueve en tesitura central en un ámbito estrecho, y produce el primitivo efecto de unas melodías vueltas sobre sí mismas, girando en torno a una nota focal. La priorización de la dimensión melódica sobre la armónica es manifiesta. Las relaciones armónicas, de carácter modal, prescinden de dominantes, aunque conservan la sensación de un punto de gravitación comparable a la tónica clásica, que es afirmada, a menudo, en forma de un pedal; encontramos también acordes disonantes en disposiciones novedosas (*El pan de Ronda*).

La articulación rítmica es diversa: la escritura polifónica concretiza un ritmo “flotante”, en el que la noción de pulsación desaparece (*Oración*); el acompañamiento de marchamo guitarrístico, en cambio, suscita un ritmo obstinado (*El pan de Ronda*). Tanto la complejidad contrapuntística (*Oración*) como la simplificación tisular (*El pan de Ronda*) van parejas con una disminución de los detalles externos; las texturas son aireadas, desnudas, frías incluso, y apuntan hacia la economía de medios expresivos. El color instrumental, mate, no es un fin en sí mismo, la inspiración tímbrica obedece a la proyección de ideas.

La relación de la música con los textos, ceñida en lo prosódico y en la puntuación, no implica aquí una utilización de los temas poéticos de manera metalingüística. La evocación simbolista ha quedado atrás. La propia puesta en escena de clímax musicales es reinventada, y las obras presentan un único y discreto instante (central, en *Oración*; final, en *El pan de Ronda*) caracterizado por la plenitud sonora. Los momentos de patetismo vibrante (*Oración*) o de pigmentación folklorizante (*El pan de Ronda*) no desdican el recato general de los gestos expresivos.

Los tintes existencialistas de las dos canciones reflejan el cambio de sensibilidad vital que se estaba produciendo durante los años finales de la segunda década del siglo XX. *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* nace de la conmoción causada por la Gran Guerra, y se convierte en una

¹⁴⁰⁷ “Introducción a la música nueva”; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, pp. 31-43.

música de la realidad desahuciada por el espíritu. La existencia dramática marcada por los acontecimientos bélicos, que colocó la noción de “vida” en el núcleo de importantes propuestas filosóficas, encuadra, en *El pan de Ronda, que sabe a verdad*, la necesidad de ser conscientes de lo esencial.

Las composiciones de los años veinte —Falla reside en Granada— revelan el extraordinario grado de libertad estilística alcanzado por el compositor en un escenario cultural complejo y contradictorio, que sintetizaba propuestas anteriores con innovaciones experimentales o de vanguardia. Falla persiste en la dialéctica de ser original pero comprensible, de formular contenidos expresivos novedosos, pero de un modo que siga permitiendo la percepción significativa de la música. *Psyché* y *Soneto a Córdoba*, encarnan en grado máximo la fidelidad a sí mismo mostrada por Falla a lo largo de su evolución completa.

Aunque solo tres años las separan, las dos obras presentan texturas absolutamente diferenciadas entre sí. Muestran, no obstante, ciertos denominadores comunes. Ambas redundan en la exploración creciente de las tensiones entre estilos antiguos y modernos, y en un empleo expandido de lo tonal/modal, de la armonía y del ritmo. El modo de formar hace evidente la asunción plena de los imperativos de la Música Nueva, referidos a la necesidad de abandonar “la forma tradicional del desarrollo temático (de no estar justificada por una causa especial)”, y dotarse de “una forma exterior que sea como consecuencia inmediata del sentimiento interno de la misma.”¹⁴⁰⁸ El pensamiento compositivo falliano, que tiende hacia la construcción motívica desde los inicios de su trayectoria creativa, y alcanza una granazón de primer orden como técnica de penetración motívica en *Les colombes*, no engendra desarrollo en el sentido beethoveniano de la palabra. En términos generales, la forma deriva de una idea guardada globalmente intacta, frente a un principio de transformación perpetua o disgregación del motivo. Es más pertinente hablar aquí de “relación” que de “deducción”. La ausencia de deducción significa una puesta en correspondencia cerrada, a diferentes niveles, de elementos reunidos; y el concepto de relación se apoya sobre la interferencia entre una influencia muy fuerte del elemento conocido y la estructura formal comandada por este. En *Psyché*, los motivos surgen en medio de un juego de relaciones continuas, que excluye la certeza de que uno de ellos pueda erigirse en célula germinativa de los otros; y en *Soneto a Córdoba*, el principio estructural de una permanente variación parte de una única constelación motívica. La forma aparece, en ambos casos, como un discurso basado en una tensión entre los procesos conductores y las redes de actividad en las ideas.

Psyché y *Soneto a Córdoba* manifiestan una versatilidad estética que incluye, en líneas generales, registros identificables con el neo-barroco, el surrealismo o el neo-cubismo. Aun asumiendo la heterogeneidad como atributo, entre esas poéticas existen nexos de unión que acaban desvelando una lógica interna, que creativamente tuvo sus propias razones de ser. En *Psyché*, Falla liga los referentes más dispares en una amalgama de espacios y tiempos; la música expone contenidos que se corresponden y se solapan en su oposición, y que, fundidos, constituyen el significado profundo; penetra, así en el ámbito de lo surreal. A la vez, Falla imprime a la composición un encuadre dramático y, basándose en el modelo calderoniano de auto sacramental, transmuta “a lo divino” el asunto mitológico; la cita del *Pange lingua* “more hispano” opera como un factor decisivo del proceso. En *Soneto a Córdoba*, el compositor reelabora la retórica inherente a la visión ornada y emotiva del espacio poético gongorino mediante procedimientos de cuño cubista, como la multiplicación de planos dispuestos en varias direcciones por la figuración instrumental o la creación de imágenes ex-céntricas en base a armonías inesperadas que aparecen súbitamente, a modo de saltos cuánticos. Estas composiciones hacen patente una nueva substantividad, que

¹⁴⁰⁸ FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 42.

pretende el valor expresivo puro. La “deshumanización del arte” significaba la aspiración a una música concentrada por entero en sí misma, la valoración de lo constructivo, el acendramiento esencial de la realidad y del sentimiento, pero Falla no disuelve el vínculo de la música con el orden del ser.

El *corpus* cancionístico falliano se comporta como un verdadero paradigma de creación poética de una realidad simbólica, en la que se impone la depreciación de la inmanencia de lo real a favor de una activa vocación de trascendencia. Sus significaciones hablan de la existencia humana, ahondan en su condición, en su misterio, en las conexiones entre el sujeto y lo que le rodea, entre el sujeto y su interior, y expresan estratos psíquicos que se abren a un más allá transhistórico. La respuesta a la pregunta de por qué siguen vigentes las canciones reside precisamente en que mediante su audición llegamos a escuchar otra cosa, y a penetrar en una nueva realidad. Podrá discutirse si los enunciados simbólicos, que se sitúan fuera del ámbito de la verificación empírica, logran, en efecto, ese objetivo. Pero aun si no es comprobable el cumplimiento del momento ontológico, es perceptible, en cambio, el momento gnoseológico.

Las canciones presentan los sentimientos en diagramas dinámicos que reflejan nuestra estructura vital profunda. Originan una experiencia emocional que nos da un tiempo que es previo a nuestro comprender, y nos permite visitar entonces regiones de sentido por una senda exclusiva. Entre las virtualidades de la emoción que manifiesta la música falliana, hemos contrastado que la intuición de lo sagrado evocada en *Preudios* puede motivarnos una experiencia estética vinculada a la experiencia religiosa. *Rima* nos induce a confrontar nuestras vivencias con el ámbito imaginario de la obra, a la par que nos revela el valor de la mirada irónica con respecto a un subjetivismo centrado en la exhibición del yo. *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* nos dice algo sobre la naturaleza de nuestro morir, y propone una respuesta fuera de nuestro mundo a la pregunta sobre la muerte. *Tus ojillos negros* despierta ese venero imaginario en el que resuena nuestro mundo inconsciente, determinando la presencia de elementos instintivos vinculados al amor y a la sexualidad. *Les colombes* despliega un espacio-tiempo en el que se fusionan lo interior y lo exterior en una unidad intemporal que nos abre a algo perenne, y permite que ello irradie en nuestro tiempo. El viaje exótico planteado en *Chinoiserie* aspira a franquear los límites del mundo sensible con vistas a tener acceso al conocimiento más íntimo, a otro plano del ser. El erotismo de *Séguidille* proyecta la problemática del deseo y de la carencia que este denota en el seno de nuestra satisfacción, y sugiere la búsqueda de una trascendencia sublimada. El paisaje sentimental de *Siete canciones populares españolas* concita propuestas de revisión y re-semantización de la realidad y del yo, a partir de la consciencia de vivir dentro de una pluralidad de niveles, que no se pueden reducir a una totalidad coherente. *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* fragua una vía catártica de meditación sobre la necesidad de creación de un nuevo centro interior en la sociedad. *El pan de Ronda, que sabe a verdad* alude al placer de degustar un alimento “verdadero”, como un fenómeno asociado al sentido fascinante de estar vivo. *Psyché* nos invita a experimentar un itinerario espiritual que podría conducirnos a la comunión amorosa con Dios. *Soneto a Córdoba* activa en nuestro interior difusas instancias asociadas a sentimientos de raza y patria.

El supuesto que ha guiado una parte importante de este trabajo se refiere a la información significativa que para la actualidad inmediata contienen las canciones fallianas. Frente a la intensa desestructuración simbólica de nuestros días, estas se erigen en ejemplo para nuevas formas artísticas que puedan albergar un diferente yo capaz de romper con el lenguaje gastado, para crear otro en el que sea posible descubrir facetas de la realidad, hasta ahora ocultas. La vocación profunda de su significación está definida por la expresión artística de una voluntad de lo meta-social, que une ética y alteridad en un nudo indisoluble. Y la aprehensión de su sentido posibilita establecer un

hilo de continuidad entre lo moderno y lo posmoderno, que nos facilita tomar de ambos discursos los elementos indispensables para aproximarnos a la comprensión de la subjetividad de nuestro tiempo, y a la construcción de una alternativa ética frente a la situación actual.

La inquietud que planteábamos al inicio de nuestra investigación, referida a la supervivencia de la canción culta en nuestra sociedad, no puede desligarse de coordenadas de mayor magnitud relacionadas con la conservación de la humanidad misma, puesto que nuestra época se caracteriza por la posibilidad de ser destruidos por la hecatombe nuclear. Quienes gozamos de una calidad de vida que nos permite reflexionar sobre nuestra existencia, podemos no solo percatarnos del desinterés generalizado respecto a las cuestiones cruciales que atañen al ser humano, sino escudriñar nuestras oportunidades para mejorar los desequilibrios. Y es aquí donde la significación de las canciones fallianas manifiesta de nuevo su validez, porque hace posible abrir el sentido crítico del pensamiento a la necesidad de transformar el tiempo presente y el futuro. Planteando su escucha de manera atenta y filosófica podemos encontrar respuestas con y por las que vivir, ya que a su proposición de mundo corresponde una propuesta de vida para el propio yo del auditor-intérprete (aducimos el testimonio de nuestra propia experiencia, que sabemos que puede repetirse en otros receptores).

Al cabo, las canciones son un modelo de supervivencia fundada en la fraternidad de los elementos (un ejemplo de lo que podría ser la sociedad humana), y lanzan un alegato contra la melancolía altiva de las posiciones inmovilistas, en favor de la modestia activa de la gimnasia del espíritu (el término espíritu abarca tanto el ámbito intelectual como el emocional) y la lucha contra el anquilosamiento de la imaginación. Son asimismo un contrapunto múltiple a la mirada unificada que parece buscar la cultura mediática dominante, y proporcionan una experiencia estética distinta de la postura consumista que hoy destruye la alteridad o la heterogeneidad de lo distinto. En presencia de lo bello, el sujeto se retira, se pone a un lado, dejando espacio para el otro; esta retirada radical del sí mismo en beneficio del otro es un acto ético, esencial para la justicia, es decir, la justicia es un estado bello de convivencia.¹⁴⁰⁹

Y, más lejos en el tiempo y en el espacio, las canciones fallianas nos emplazan a la utopía de un mundo mejor: un modelo comprensible para los intérpretes-audidores de una sociedad, en la que el ejercicio sobre un signo de múltiples significaciones no se plantea como una forma de juego para una minoría selecta, sino como la natural conducta constructiva de una perceptividad renovada.

¹⁴⁰⁹ SCARRY, Elaine. *On Beauty and Being Just*. Princeton: Princeton University, 1999, p. 93.

IV. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Los estudiantes e investigadores del campo de la musicología podrían encontrar en este trabajo una base teórica operativa que les permita abordar con detalle analítico y hermenéutico la significación de la música vocal de cámara. En particular, sería susceptible de mostrarse como una pauta investigadora para la revisión, revaluación actualizadora e interpretación del repertorio representativo de la canción española de la modernidad; una investigación de esta naturaleza contribuiría no solo a subsanar una importante carencia historiográfica, sino que facilitaría una nueva vía de acceso a la comprensión de nuestra propia época.

Hemos señalado a lo largo del trabajo diversos aspectos de la propia obra falliana que podrían atenderse como tema de ulterior desarrollo investigador. Nos referimos, por ejemplo, al estudio de la significación del motivo-falseta que hemos identificado en la introducción de *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*, cuya presencia es constante en las composiciones de sesgo andaluz de Falla. Aludimos, igualmente, a la profundización de los vínculos estructurales y estéticos existentes entre *Psyché* y *Atlántida*. A su vez, el acopio de fuentes intertextuales que hemos detectado en nuestro análisis permite afrontar una labor de conceptualización formal y estética de la cita musical en el *corpus* de las canciones fallianas. El trabajo invita paralelamente a escrutar en profundidad las vinculaciones de estas con las corrientes literarias y pictóricas del modernismo.

Esta tesis puede alentar, de igual forma, tareas centradas en el estudio de la irradiación de las obras fallianas en determinados ámbitos creativos de la canción española del siglo XX. Hemos apuntado la extraordinaria influencia ejercida por el modelo compositivo de *Siete canciones populares españolas*, y hemos colocado *Veinte cantos populares españoles* de Joaquín Nin a modo de primera muestra relevante de aquella; la investigación continuaría con el examen de partituras significativas del repertorio habitual como *Canciones playeras* (1929) de Esplá, *Seis canciones castellanas* (1938) de Guridi, y *Cinco canciones negras* (1945) de Montsalvatge, amén de un listado innumerable de composiciones que muestran elementos concomitantes referidos, en términos generales, a la idea de ciclo, el empleo de materiales folklóricos, y a latencias y catálisis nacionalistas. Esa exploración se haría extensiva al influjo de *Psyché* en la concepción de diversas obras para canto y conjunto instrumental, que, apoyadas en poemas franceses, fueron creadas en los años veinte por compositores relacionados con Falla, como Robert Gerhard y Ernesto Halffter. Asimismo, podría indagarse la correlación entre *Psyché* y una línea de creación “espiritualista” que inspira diversas obras de Joaquín Rodrigo y Frederic Mompou. En otro orden, hemos sugerido una vertiente de investigación que escudriñe la confluencia, el intercambio de ideas o la ósmosis intertextual entre Falla y Stravinsky, a partir de las concomitancias detectadas entre *El amor brujo* y “Bodas”, que dan pie a matizar la relación de dependencia musical de Falla respecto al compositor ruso establecida por la mayoría de las referencias musicológicas.

Este trabajo ayudará a reflexionar a los artistas vinculados a la música vocal de cámara que encontrarán, con las nuevas pautas de valoración de las canciones fallianas, un incentivo para recuperar las composiciones olvidadas o desplazadas, y un acicate que estimule la imaginación para conformar la transducción performativa de su interpretación. Consideramos que la investigación puede abrir un camino para que los pianistas y cantantes extranjeros encuentren en una de las obras paradigmáticas de concierto, *Siete canciones populares españolas*, otra visión diferente, que los aleje de ciertos hábitos interpretativos que se reducen a la búsqueda del tópico español como ingrediente colorista de sus programas. También el público interesado en el universo de la canción verá intensificados y satisfechos sus afanes de conocimiento y comprensión de un repertorio fundamental en las salas de concierto.

IV. BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

1.1. Bibliografía no musical

- ABELLÁN, José Luis. *Historia del pensamiento español de Séneca a nuestros días*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Teoría estética* [trad. Fernando Riaza]. Madrid: Taurus, 1980.
- *Minima moralia* [trad. Joaquín Chamorro]. Madrid: Taurus, 1998.
- *El ensayo como forma*, en *Notas sobre literatura* [trad. Alfredo Brotons]. Madrid: Akal, 2004.
- ALARCÓN SIERRA, Rafael. *Entre el modernismo y la modernidad: La poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1999.
- ALLEGRA, Giovanni. “Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista”. *Anales de literatura española* I, 1982.
- *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*. Madrid: Encuentro, 1986 [1982].
- ALONSO, Dámaso *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 3.^a ed., 1982.
- APEL, Karl Otto. *La transformación de la filosofía* [trad. Adela Cortina, Joaquín Chamorro y Jesús Conill]. Madrid: Taurus, 1985.
- ARACIL, Alfredo. *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Istmo, 1982.
- ARELLANO, Ignacio Arellano. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- “Los autos toledanos de Calderón”, en *Estaba el jardín en flor...Homenaje a Stefano Arata*, *Criticón*, 87-88-89. Université du Mirail, 2003.
- *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999.
- ARESTI, Nerea. *Médicos, Donjuanes, Mujeres Modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2002.
- ARGULLOL, Rafael. *El Quattrocento*. Barcelona: Montesinos, 1982.
- *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- “Estética mediterránea: Rilke en España”. *Quaderns de la Mediterrània*, 14, 2010.
- ARMS, Justin y JACOBSON, Daniel. “Sentiment and Value”. *Ethics*, 2000, vol. 110, nº 4.
- ARMSTRONG, Paul B. “The Conflict of Interpretation and the Limits of Pluralism”. *PMLA*, 1983, vol. 98, nº 3.
- ARNALDO, Javier. *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*. Madrid: Visor, 1990.
- ARRIETA, R.A. *Introducción al modernismo literario*. Buenos Aires: Columba, 1961 [1956].
- AUBERT, Jean-Marie. *Filosofía de la naturaleza* [trad. Montserrat Kirchner y Enrique Molina]. Barcelona: Herder, 1970.
- AUBERT, Paul. “L’influence idéologique et politique de la France en Espagne de la fin du XIXe siècle à la Première Guerre mondiale (1875-1918)”, en *L’Espagne, la France et la Communauté Européenne*. Madrid: Casa de Velázquez, CSIC, Departamento de Historia Contemporánea, 1989.
- AUGÉ, Marc. *Las formas del olvido* [trad. Mercedes Tricás y Gemma Andújar]. Barcelona: Gedisa, 1998.
- *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines* [trad. Marta Pino]. Barcelona: Gedisa,

1998.

AZAM, Gilbert. *El modernismo desde dentro*. Barcelona: Anthropos, 1989.

AZORÍN. “La lírica moderna”. *ABC*, 26 de enero de 1913.

——— “Francia y España”. *ABC*, 10 de julio de 1912.

BABOLIN, Sante. *Producción de sentido* [trad. Germán Vargas]. Bogotá: Universidad pedagógica nacional, 1995.

BACKÈS, Jean-Louis. “La pratique du symbole”. *Littérature*, vol. 40, n° 4, 1980.

BALLESTERO, Manuel. “La Búsqueda y lo Escondido en el *Cántico espiritual*”. *Poesía y Reflexión. La palabra en el tiempo*. Madrid: Taurus, 1980.

BAJTIN, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski* [trad. Tatiana Bubnova]. México. FCE, 1986.

BALAKIAN, Anna. *El Movimiento Simbolista: juicio crítico* [trad. José Miguel Velloso]. Madrid: Guadarrama, 1969.

BARTHES, Roland. *S/Z* [trad. Nicolás Rosa]. Buenos Aires-Méjico-Madrid: Siglo XXI, 1980 [1970].

——— *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980* [trad. Nora Pasternac]. Madrid: Siglo XXI, 2005.

——— *Fragmentos de un discurso amoroso* [trad. Eduardo Molina]. Madrid: Siglo XXI, 2007.

——— *Mitologías* [trad. Héctor Schmucler]. Madrid: Siglo XXI, 2009 [1957].

BAUDELAIRE, Charles. *Obra poética completa* [trad. y notas Enrique López Castellón]. Madrid: Akal, 2003.

——— *Fusées*. III, París: Gallimard, 1986.

BAYER, Raymond. *Historia de la Estética* [trad. Jasmin Reuter]. México: FCE, 1965 [1961].

BAYNAT MONREAL, Elena. *Visión de España y los españoles en la literatura francesa de viajes del siglo XIX: Théophile Gautier y Alexandre Dumas*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia, 2011.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas. Otros poemas. Obra en prosa* [Introducción, ed. y notas Leonardo Romero Tobar]. Madrid: Espasa Calpe, 2000.

——— *Rimas y Leyendas* [ed. y guía de lectura Francisco López Estrada, M^a Teresa López García-Berday]. Madrid: Espasa, 1997.

——— *Rimas. Leyendas y relatos orientales* [ed., introducción y notas: M^o del Pilar Palomo y Jesús Rubio]. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2015.

BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño* [trad. M. Monteforte] México: FCE, 1954 [1939].

BELLO VÁZQUEZ, Félix. *Gustavo Adolfo Bécquer: precursor del simbolismo en España*. Madrid: Fundamentos, 2005.

BENEDETTI, Maria Teresa. “Nazareni e Preraffaelitti: un nodo della cultura del XIX secolo”. *Bolletino d’Arte*, 14, abril-junio 1982.

BENEGAS, Noni y MUNÁRRIZ, Jesús [eds.]. *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión, 1997.

BÉNÉTON, Philippe. *Histoire de mots - culture et civilisation*. París: Les Presses de SciencesPo, 1975.

BENVENISTE, Emile. “Los niveles de análisis lingüístico”, en *Problemas de lingüística general*. Madrid: Siglo XXI, 1971.

BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos, I* [ed. Jesús Aguirre]. Madrid: Taurus, 1990 [1973], pp. 15-57.

BENSTOCK, Shari. *Mujeres de la “Rive Gauche”. París 1900-1940* [trad. Víctor Pozanco]. Barcelona: Lumen, 1992 [1986].

BERGER, Peter. L. *Para una teoría sociológica de la religión* [trad. Néstor Míguez]. Barcelona: Kairós, 1971 [1967].

- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. París: Félix Alcan, 1903, 3ª ed.
- *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* [trad. Juan Miguel Palacios]. Salamanca: Sígueme, 1999.
- *Introducción a la metafísica* [trad. Héctor Alberti]. Barcelona: Leviatán, 2011 [1902].
- BERLEANT, Arnold. *Art and engagement*. Filadelfia: Temple University, 1991.
- BERMUDO, José M. *La filosofía moderna y su proyección contemporánea. Introducción a la cultura filosófica*. Barcelona: Barcanova, 1983.
- BERNHARDT, Joseph. *De Profundis* [trad. Emyllán Bravo y Miguel Ángel Bravo]. Madrid: Gredos, 1962 [1952].
- BESSIÈRE, Jean, Eva Kushner, Roland Mortier y Jean Weisberger [eds.]. *Histoire des poétiques*. París: PUF, 1997.
- BLANC, Mario A. *Las Rimas de Bécquer: su modernidad*. Madrid: Pliegos, 1997.
- BLANCO GARCÍA, Andrés. *Escenas murcianas. Apuntes para cuadros, costumbres y tipos de Murcia y de su huerta y campo*. Murcia, 1894.
- BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1964 [1923].
- *El principio esperanza*. BLOCH, Ernst. *El principio esperanza* [trad. F. González Vicén]. Madrid: Aguilar, 1977-1980; Madrid: Trotta, 2004.
- BLUMENBERG, Hans. *Las realidades en que vivimos* [trad. Pedro Madrigal]. Barcelona: Paidós, 2000.
- *El mito y el concepto de realidad* [trad. Pedro Madrigal]. Barcelona: Herder, 2004.
- BLUNT, Anthony. *Teoría de las Artes en Italia: 1450-1600* [trad. José Luis Checa]. Madrid: Cátedra, 1987.
- BONNEFOY, Yves. *La alianza de la poesía y de la música* [trad. Jorge Miralles]. Madrid: Galilée-Arenas, 2015.
- BORN, Georgina, y HESMONDHALGH, David. "Introduction. On Difference, Representation, and Appropriation in Music", en *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music* [dirs. Georgina Born y David Hesmondhalgh]. Berkeley/Los Angeles: University of California, 2000.
- BOUQUET, Dominique. *Le surréalisme en France et en Europe*. París: Pocket, 2003.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel, 1998.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1952.
- BOZAL, Valeriano [ed.]. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 vols. Madrid: Visor, 1999 [1996].
- *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. I. 1900-1939*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2013.
- BRETON, André y Paul ÉLUARD. *Diccionario abreviado del surrealismo* [trad. Rafael Jackson]. Madrid: Siruela, 2003.
- BRODY, Elaine. "Letters from Judith Gautier to Chalmers Clifton". *The French Review*, vol. 58, nº 5, 1985.
- BRUCNER, Pascal. *La paradoja del amor. Una reflexión actual sobre las pasiones* [trad. Nuria Viver Barri]. Barcelona: Tusquets, 2011 [2009].
- BUENO, Gustavo. *El mito de la cultura*. Barcelona: Prensa Ibérica, 1996.
- BÜHLER, Karl. *Teoría del lenguaje* [trad. Julián Marías]. Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000.
- "Fin de l'avant-garde?". *Études Littéraires*, 31 (2), 1999.
- BUSTOS, Eduardo de. *La metáfora. Ensayos transdisciplinarios*. Madrid: FCE-UNED, 2000.

- CACCIARI, M. *Hombres póstumos: la cultura vienesa del primer novecientos* [trad. Francisco Jarauta]. Barcelona: Península, 1989.
- CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes*. París: Gallimard, 1967.
- CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, kitsch, postmodernismo* [trad. Francisco Rodríguez Martín]. Madrid: Tecnos, 2003.
- CALLAHAN, William J. *La Iglesia católica en España* [Jordi Beltrán]. Madrid: Crítica, 2002.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1995.
- CAMÓN AZNAR, José. *El tiempo en el arte*. Madrid: Organización Sala Editorial, 1972.
- CAMPAL, José Luis. “Aguilera Sastre estudia a María Lejárraga”. *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, nº 20, mayo 2007.
- CANO BALLESTA, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Madrid. Siglo XXI, 1996.
- CÁNOVAS SAU, Gemma. *El oficio de ser madre. La construcción de la maternidad*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 2010.
- CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. *Perrrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada, 1999.
- CARBONE, Mauro. *Una deformación sin precedentes. Marcel Proust y las ideas sensibles* [trad. Eduardo González Di Pierro]. Barcelona: Anthropos, 2015.
- CARMONA, Eugenio. “El arte nuevo y el ‘retorno al orden’ 1918-1926”. *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.
- CARO, Erasmo. *El suicidio y la civilización*. Madrid: La España Moderna, 1900/Formación Alcalá, 2009.
- *El pesimismo en el siglo XIX*. Madrid: Formación Alcalá, [1878], 2009.
- CARO BAROJA, Julio. *Ritos y mitos equívocos*. Madrid: Istmo, 1774.
- *Temas castizos*. Madrid: Istmo, 1980.
- “En torno a la literatura popular gaditana”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXVIII, 1983.
- CARPENTIER, Alejo. *Literatura y conciencia política en América latina*. Madrid: Alberto Corazón, 1969.
- CARR, Raymond. *España, 1808-1975*. Barcelona: Ariel, 1983.
- CARRASCÓN, Guillermo. “Dormir en escena: usos simbólicos del sueño en el primer Lope”, en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*. Roma: Bulzoni, 1998.
- CARRETER, Lázaro. *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra, 1990.
- CARRILLO ALONSO, Antonio. “La influencia del cantar andaluz en Gustavo Adolfo Bécquer”. *Cauce*, nº 10. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1987.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos. *El silencio*. Madrid: Alianza, 1992.
- CASTORIADIS, Cornelius. *La insignificancia y la imaginación* [trad. Juan Ramón Capella]. Madrid: Trotta, 2002 [1998].
- CASTRO, Américo. *El estilo vital hispánico*. Madrid: Alianza, 1984.
- CASTRO, Cristóbal de. *Poesía Lírica* [Introducción, ed. y Notas de Antonio Cruz Casado]. Ayuntamiento de Iznájar, 1995.
- CASTRODEZA, Carlos. *Razón biológica. La base evolucionista del pensamiento*. Madrid: Minerva-Fundación ICO, 1999.
- CERDÀ I SURROCA, Maria Àngela. *Els Pre-rafaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols*. Barcelona: Curial, 1981.
- CEREZO GALÁN, Pedro. *Arte, verdad y ser en Heidegger. La estética en el sistema de Heidegger*. Madrid: Crítica, 1993.

- CERRILLO, Pedro C. *La memoria olvidada. Estudios de poesía popular infantil*. México: Bonilla Artigas, 2017.
- CIRLOT, Lourdes. *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1988.
- CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura* [trad. Ana María Moi]. Madrid: Anthropos, 1995.
- CLAIR, Jean. *La responsabilidad del artista* [trad. José Luis Arántegui]. Madrid: Visor, 1998.
- Contrastes. Revista interdisciplinar de Filosofía. Suplemento 4 'Estética y hermenéutica'* [eds. Chantal Maillard y Luis Enrique de Santiago Guervós]. Málaga: Universidad de Málaga, 1999.
- CONNELLY, Frances S. *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego* [trad. Amaya Bozal]. Madrid: La balsa de la Medusa, 2015 [2012].
- COPLESTON, F.C. *El pensamiento de santo Tomás* [trad. Elsa Cecilia Frost]. México: FCE, 1955.
- CORTINA, Adela. *Crítica y utopía: la escuela de Frankfurt*. Madrid: Cincel, 1985.
- COSERIU, Eugenio. *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1981.
- COSSÍO, José María de. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.
- COSTA, Joaquín. *Poesía popular española y mitología celto-hispana*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1888.
- COOPER, Douglas. *La época cubista* [trad. Aurelio Martínez Benito]. Madrid: Alianza, 1984.
- COTTINGTON, David. *Cubismo* [trad. Mario Schoendorff]. Madrid: Encuentro, 1997.
- COX, Harvey. *La ciudad secular* [trad. José Luis Lana]. Barcelona: Península, 1968.
- CRISPIN, John. *La Estética de las Generaciones de 1925*. Valencia: Pre-Textos&Vanderbilt University, 2002.
- CUBERO, Alberto. *Qué entendemos por entender la poesía*. Salamanca: Escolar y Mayo, 2017.
- CUÉLLAR, Carlos A. *El prerrafaelismo y su influencia en la creación contemporánea*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2006.
- CUEVAS, Cristóbal y BAENA, Enrique [eds.]. *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*. Universidad de Málaga, 1995.
- CHADWICK, Whitney. *Amazons in the Drawing Room. The Art of Romaine Brooks*. Berkeley-Los Angeles-Londres: University of California, 2000.
- y LATIMER, Tirza True. *The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars*. New Brunswick, New Jersey-Londres: Rutgers University, 2003.
- CHAMIZO DOMÍNGUEZ, Pedro J. *Ortega y la cultura española*. Madrid: Cincel, 1985.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos* [trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez]. Barcelona: Herder, 1999.
- D'ANGELO, Paolo. *La estética del romanticismo* [trad. Juan Díaz de Atauri]. Madrid: Visor, 1999.
- DANTO, Arthur Coleman. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University, 1983.
- *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el fin de de la historia* [trad. Elena Neerman Rodríguez]. Barcelona: Paidós, 1999.
- DARÍO, Rubén. *Autobiografía. Obras Completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950, I.
- *Antología poética*. Madrid: Renacimiento, 1927.
- DE LOS RÍOS, Juan Miguel. "Los manolos de Madrid". *Semanario pintoresco español*, XVI, nº 20, 18 de mayo de 1851.
- DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX* [trad. Ángel Sánchez]. Madrid: Alianza, 1976 [1966].
- DELCAUX, Federico. *El silencio creador*. Madrid: RIALP, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos* [trad. Francisco Monge]. Barcelona: Anagrama, 1995.
- "Simulacro y filosofía antigua", en *Lógica del sentido* [trad. Miguel Morey y Víctor Molina].

- Barcelona: Paidós, 1989.
- DELEUZE Gilles y GUATTARI, Felix. *¿Qué es la filosofía?* [trad. Thomas Kauf]. Barcelona: Anagrama, 1993, p. 188.
- DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire. *Diálogos* [trad. José Vázquez]. Valencia: Pre-Textos, 1980.
- DE MICHAELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1983.
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatología* [trad. O. del Barco y C. Ceretti]. México: Siglo XXI, 1971 [1967].
- *Políticas de la amistad. El oído de Heidegger* [trad. Patricio Peñalver, Francisco Vidarte]. Madrid: Trotta, 1998.
- *La escritura y la diferencia* [trad. Patricio Peñalver]. Barcelona: Anthropos, 1989 [1979].
- *Psyché. Invenciones del otro* [trad. varios], [eds. Javier Pavez y Cristóbal Thayer. Adrogué]. La Cebra, 2017 [1987, 1998, 2003].
- DÍAZ CASSOU, Pedro. *Literatura popular murciana: El cancionero panocho*. Madrid, 1900.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José. *El nuevo romanticismo: polémica de arte, política y literatura*. Madrid: J. Esteban, 1985.
- DÍAZ G. VIANA, Luis. “El estudio y recopilación de la literatura popular en España: de lo estético a lo ideológico”, en *Tradición oral* [ed. Eloy Gómez et al.]. Santander: Aula de Etnografía, Universidad de Cantabria/Oiartzun: Sendoa, 1999.
- DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. *La retórica de los afectos*. Kassel: Reichenberger, 2008.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo. “Romanticismo, nueva literatura”. *Revista de Avance*, 38, 1929.
- *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid: Espasa Calpe, 1979.
- DJBILOU, Abdellah. *Diwan modernista. Una visión de Oriente*. Madrid: Taurus, 1986.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición* [trad. Inés Bértolo]. Madrid: Antonio Machado, 2008.
- DIEGO, Gerardo. *Prosa Musical. I Historia y crítica musical*. Valencia: Pre-Textos/Fundación Gerardo Diego, 2014.
- DÍEZ BORQUE, José María. “Aproximación semiológica a la escena del Siglo de Oro”, en *Semiología del teatro* [eds. José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo]. Barcelona: Planeta, 1975.
- DILTHEY, Wilhelm. *El mundo histórico* [trad. Eugenio Maz]. México: FCE, 1944.
- DOBRIAN, Walter A. “Bécquer: modelos de intensificación y cierre en sus rimas”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, 27-28, 2001-2002.
- DOLAR, Mladen. *Una voz y nada más* [trad. Daniela Gutierrez y Beatriz Vignoli]. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- DOMINGO MORATALLA, Agustín. *Un humanismo del siglo XX: el personalismo*. Madrid: Cincel, 1985.
- DORFLES, Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy* [trad. Fernando Gutiérrez]. Barcelona: Labor, 1976.
- DUBERMAN, Martin, VICINUS, Martha y CHAUNCEY, George Jr.. *Hidden from History. Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. A Meridian Book, 1989.
- DUBUFFET, Jean. *El hombre de la calle ante la obra de arte* [trad. Caridad Baena]. Madrid: Debate, 1992.
- DUCH, Lluís y MÈLICH, Joan-Carles. *Ambigüedades del amor. Antropología de la vida cotidiana 2/2*. Madrid: Trotta, 2009.
- DUFRENNE, Mikel. *L'œil et l'oreille*. París: Jean-Michel Place, 1991.
- DUQUE, Félix. *En torno al Humanismo*. Madrid: Tecnos, 2002.
- DURÁN HERNÁNDEZ-MORA, Gloria. *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer*,

- Romaine Brooks. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009.
- DUTT, Carsten [ed]. *En conversación con Hans Georg Gadamer (Hermenéutica, estética y filosofía práctica)* [trad. Teresa Rocha Barco]. Madrid: Tecnos, 1998.
- EAGLETON, Terry. *Cultura* [trad. Belén Urrutia]. Barcelona: Taurus, 2017 [2016].
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* [trad. Andrés Boglar]. Barcelona: Lumen, 1968.
- *La definición del arte* [trad. R. de la Iglesia]. Barcelona: Martínez Roca, 1970.
- *La estructura ausente* [trad. Francisco Serra]. Barcelona: Lumen, 1975.
- *Tratado de Semiótica General* [trad. Carlos Manzano]. Barcelona: Lumen, 1975.
- *Obra abierta* [trad. Roser Berdague]. Barcelona: Planeta-Agostini, 1992 / [Ariel, 1979].
- *Semiótica y filosofía del lenguaje* [trad. Ricardo Pochtar]. Barcelona: Lumen, 1999.
- *Los límites de la interpretación* [trad. Helena Lozano]. Barcelona: Debolsillo, 2013.
- *De los espejos y otros ensayos* [trad. Cárdenas Moyano]. Barcelona: Debolsillo, 2012 [1985].
- EHRENZWEIG, Anton. *L'ordre caché de l'art*. París: Gallimard, 1982.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano* [trad. Varios]. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.
- *Imágenes y símbolos* [trad. Carmen Castro]. Madrid: {1999, Taurus, 1999.
- *Mito y realidad* [trad. Luis Gil]. Barcelona: Kairós, 1999.
- ELIAS, Norbert. *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* [trad. Ramón García Cotarelo]. Madrid: FCE, 1988 [1939].
- ELLIOT, Bridget. "Performing the Picture or Painting the Other: Romaine Brooks, Gluck, and the Question of Decadence in 1923," en DEEPWELL, Katy. *Women Artists and Modernism*. Manchester, Uk: Manchester University, 1989.
- ERASMO GARZA, Efraín. *Las leyendas de Bécquer y su aproximación al simbolismo francés*. Lewiston: Edwin Mellen, 2006.
- ESCARTIN GUAL, Montserrat. "El Modernismo catalán frente al hispánico". *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, nº 8, 2002.
- ESCOBAR, Francisco Javier. *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.
- ESCOUBET, Stéphane. "Les mises en musique des poésies d'Espagne: une Espagne de salon?" *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 22, 2000.
- ESPADAS BURGOS, Manuel. "España y la Guerra", en *Gran Guerra. Años de sangre, ruinas y miseria*. Madrid: Historia 16, 1997.
- ESTRADA HERRERO, David. *Estética*. Barcelona: Herder, 1988.
- ETIEMBLE, René. *L'Europe chinoise*. París: Gallimard, 1988.
- FABBRI, Paolo. *El giro semiótico* [trad. Juan Vivanco]. Barcelona: Gedisa, 2004.
- FERNÁNDEZ, Luis y Juan Francisco PEÑA. *El teatro en el siglo de oro: Viaje Literario*. Madrid: Ediciones pedagógicas, 1995.
- FERNÁNDEZ DEL RIESGO, Manuel. "La posmodernidad y la crisis de los valores religiosos", en VATTIMO, G. y otros. *En torno a la posmodernidad*. Madrid: Anthropos, 1994.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago. "El relato ticsoscópico en Calderón", en *Ayer y hoy de Calderón* [ed. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez-Magallón]. Madrid: Castalia, 2002.
- FERNÁNDEZ SEVILLA, Julia. "Paremiología y lexicografía. Algunas precisiones terminológicas y conceptuales." *Philologia Hispaniensia, in honorem Manuel Alvar*. II Lingüística. Madrid: Gredos, 1985.
- FERRARIS, Maurizio. *La imaginación* [trad. Francisco Campillo]. Madrid: Visor, 1999.
- *Historia de la hermenéutica* [trad. Jesús M^a Nieto Ibáñez y Jorge Pèrez de Tudela]. Madrid: Akal, 2000.
- FERRATER MORA, José. *La filosofía actual*. Madrid: Alianza, 1969.

- *El ser y la muerte. Bosquejo de filosofía integracionista*. Madrid: Aguilar, 1962.
- FINKELSTEIN, Haim. *The Screen in surrealist art and thought*. Hampshire: Ashgate, 2007.
- FLORES ARROYUELO, Francisco J. “Arte joven: 1901, una revista modernista”. *Monteagudo*, 3ª Época, nº 7, 2002.
- FORGET, Philippe. “Gadamer, Derrida: punto de encuentro” [trad. Gabriel Aranzueque Sahuquillo], en *Diálogo y destrucción. Los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida* [coord. Antonio Gómez Ramos] Madrid: Cuaderno Gris, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses*. París: Gallimard, 1966.
- *Historie de la sexualité I. La volonté de savoir*. París: Gallimard, 1976.
- *Obras esenciales, III. Ética, estética y hermenéutica* [trad. Ángel Gabilondo]. Barcelona: Paidós, 1999.
- FRANCES, Robert [ed.]. *Psicología del arte y de la estética*. Madrid: Akal, 1985.
- FRANK, Manfred. *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología* [trad. A. González Ruiz]. Madrid: Akal, 2004.
- FRANZINI, Elio. *La estética del siglo XVIII* [trad. Francisco Campillo]. Madrid: Visor, 2000.
- FREUD, Sigmund. *El poeta y la fantasía* [trad. L. López Ballesteros]. Madrid: Biblioteca Nueva, 1968 [1908].
- *La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna* [trad. José L. Etcheverry]. Obras Completas, vol. 9. Buenos Aires: Amorrortu, 1976 [1908].
- FRUTOS GÓMEZ DE LAS CORTINAS, J. “La formación literaria de Bécquer”. *Revista bibliográfica y monumental*, IV, 1950.
- FUENTES, Maximiliano. “El impacto de la Gran Guerra en España: una ruptura en la continuidad”, en *Volver a pensar el mundo de la Gran Guerra* [ed. Pedro Ruiz Torres], Zaragoza: Instituto Fernando el Católico-Diputación de Zaragoza, 2015
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método* [trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito]. Salamanca: Sígueme, 1977 [1975].
- *Estética y hermenéutica* [trad. Antonio Gómez Ramos]. Madrid: Tecnos, 1998 [1996].
- *Mito y razón* [trad. José Francisco Zúñiga García]. Barcelona: Paidós, 1997.
- *Arte y verdad de la palabra* [trad. José Francisco Zúñiga García]. Barcelona: Paidós, 1998.
- *El giro hermenéutico* [trad. Arturo Parada]. Madrid: Cátedra, 1998.
- *Poema y diálogo* [trad. Daniel Najmías y Juan Navarro]. Barcelona: Gedisa, 2004 [1990].
- *El estado oculto de la salud* [trad. Nélica Machain]. Barcelona: Gedisa, 2017 [1993].
- GALEOTE, Manuel. “Recuperación de un escritor cordobés, bohemio y finisecular: Cristóbal de Castro (1874-1953)”, en *Andalucía y la bohemia literaria* [ed. Manuel Galeote]. Málaga: Arguval, 2001.
- GALLUD JARDIEL, Enrique. *La India en Occidente. Influjo filosófico y literario*. Madrid: Miraguano, 2016.
- GARCÍA, Miguel Ángel. *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Añada, Arrolo, Nana, Vou Veri Vou. canciones de cuna españolas en Conferencias*. Granada: Comares-Patronato Municipal Huerta de San Vicente, 2001.
- GARCÍA MONTERO, Luis. *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- *Los dueños del vacío*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- GARCÍA TEJERA, María del Carmen. *Poesía flamenca*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1986.
- GAUTIER, Théophile. *Un voyage en Espagne*. Bruselas: J.A. Lelong, 1843.
- *Histoire de l’Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans (3e série)*. París: Hetzel, 1859.
- *Poésies complètes*. París: Charpentier, 1875-1876.

- *Voyage en Espagne, suivi de España*. París: Gallimard, 1981.
- *Le roman de la momie*. París: Nelson, 1952.
- *La Maja y el Torero* [trad. Juan de Málaga]. Madrid: Nostrodomo, 1975.
- GEERTZ, Clifford. *Savoir local, savoir global*. París: PUF, 1986.
- GEISLER, Eberhard. “Espacio en Calderón”, en *La representación del espacio en la literatura española del Siglo de Oro* [ed. Eberhard Geisler]. Barcelona: Anthropos, 2013.
- GÉLY, Véronique. *L’Invention d’un mythe: Psyché —Allégorie et fiction du siècle de Platon au temps de La Fontaine*. París: Champion, 2006.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* [trad. Celia Fernández Prieto]. Madrid: Taurus, 1989.
- *La obra de arte, II: La relación estética* [trad. Juan Vivanco]. Barcelona: Lumen, 2000.
- GERNET, Louis. *Antropología de la Grecia antigua* [trad. Bernardo Moreno]. Madrid: Taurus, 1981 [1968].
- GETHMAN-SIEFERT, Annemarie. *Die Funktion der Kunst in der Geschichte: Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*. Hegel Studien, 25. Bonn: Bouvier, Grundmann, 1984.
- GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge, MA: Harvard University, 1941.
- GOETHE, Johann W. *Máximas y Reflexiones* [trad. Rafael Cansinos]. *Obras completas*, tomo I. Madrid: Aguilar, 4ª ed., 1990 [1809-1832].
- GOLDING, John. *El cubismo: una historia y un análisis 1907-1914* [trad. Adolfo Gómez Cedillo]. Madrid: Alianza, 1993.
- GOLDMAN, Alan H. “Interpreting Art and Literature”. *JAAC*, vol. 48, nº 3, 1990.
- GOLDSBOROUGH SERRAT, Andrés. *Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid: Cándor, 1965.
- GÓMEZ, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Cátedra, 1998.
- GÓMEZ DE LAS CORTINAS, J. “La formación literaria de Bécquer”. *Revista bibliográfica y monumental*, IV, 1950.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. *El idioma de la inspiración. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*. Madrid: Taurus, 1983.
- GONZÁLEZ, Ángel. *Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Júcar, 1973.
- GONZALEZ QUIRÓS, José Luis. *El porvenir de la razón en la era digital*. Madrid: Síntesis, 1999.
- GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del Arte. Aproximación a la teoría de los símbolos* [trad. Jem Cabanes]. Madrid: Paidós, 2010.
- GREIMAS, Algirdas Julius y COURTÉS, J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* [versión española de E. Ballón y H. Campodónico]. Madrid: Gredos, 1982 [1979].
- GREIMAS, Algirdas Julius. *Les Enjeux de la sémiotique*. París: PUF, 1979.
- GRONDIN, Jean. *¿Qué es la hermenéutica?* [trad. Antoni Martínez Riu]. Barcelona: Herder, 2008 [2006].
- GUASCH, Ana Mª. *El arte último en el siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.
- GUBAR, Susan. “Blessings in Disguise: Cross.Dressing as Re-Dressing for female Modernists”. *Massachusetts Review* 22, 1981.
- GUERRA GÓMEZ, Manuel. *Historia de las religiones*. Madrid: BAC, 2010.
- GUIOMAR, Michel. *Principes d’une esthétique de la mort. Les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l’Au-delà*. París: José Corti, 1967.
- GULLÓN, Agnes. “La formación del símbolo en Antonio Machado (percepción y lenguaje)”, en *El simbolismo* [ed. J. Olivio Jiménez]. Madrid: Taurus, 1979.
- GULLÓN, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Gredos, 1963.

- “Espiritismo y Modernismo”, en *Nuevos asedios al modernismo* [ed. Ivan A. Schulman]. Madrid: Taurus, 1987.
- “Ideologías del Modernismo”. *Ínsula*, 291, 1971.
- GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. *Las claves del arte cubista*. Barcelona: Planeta, 1990.
- GUYOT, Alain. *Gautier et le miroir ironique. Les avatars de la description, du Voyage en Espagne à Militona*. Grenoble: Université Stendhal Grenoble III, 2006.
- HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad* [trad. Manuel Jiménez Redondo]. Madrid: Taurus, 1991.
- HAMARD, Marie-Françoise. “Des privilèges respectifs de la littérature et de la musique: éléments d’un débat symboliste”. *Revue Internationale de Musique française*, n° 32: *Symbolisme et Musique en France, 1870-1914*, 1995.
- HAN, Byung-Chul. *La salvación de lo bello* [trad. Alberto Ciria]. Barcelona: Herder, 2015.
- *La agonía del Eros* [trad. Raúl Gabás]. Barcelona: Herder, 2014 [2012].
- HANSON, Ellis. *Decadence and Catholicism*. Cambridge, MA: Harvard University, 1997.
- HARPHAM, Geoffrey. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton, NJ: Princeton University, 1982.
- HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *De lo bello y sus formas* [trad. Manuel Granell]. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- *Lecciones sobre estética* [trad. Raúl Gabás]. Madrid: Akal, 1989.
- HEIDEGGER, Martin. *El Ser y el Tiempo* [trad. José Gaos]. México, 1951.
- *Arte y poesía* [ed. Samuel Ramos]. México: FCE, 1958.
- *Sendas perdidas* [trad. José Rovira]. Buenos Aires: Losada, 1960.
- HEILBRUN, Carolyn. “Millet’s *Sexual Políticos* A Year Later”. *Aphra*, n° 2, 1971.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid: Cátedra, 1982.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve Historia del Modernismo*. México: FCE, 1978.
- HERBERT, Julián. “Elogio y elegía del amor infiel”, en *Amor y Erotismo en la literatura*. México: Consejo para la Cultura de Nuevo León, 2000.
- HERNANDO CUADRADO, Luis Alberto. *El refrán como unidad lingüística del discurso repetido*. Madrid: Escolar y Mayo, 2010.
- HERRERO SENÉS, Juan. *Mensajeros de un tiempo nuevo. Modernidad y nihilismo en la literatura de vanguardia (1918-1936)*. Barcelona: Anthropos, 2014.
- HILLIS MILLER, Joseph. *The Disappearance of God*. Cambridge, Mass.: Harvard University, 1975.
- HILTON, Timothy. *Los prerrafaelitas* [trad. María Barberán]. Barcelona: Destino, 1993 [1970].
- HINTERHÄUSER, Hans. “Ciudades muertas” [trad. María Teresa Martínez], en *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980.
- HIRSCH, Eric Donald. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University, 1971.
- *The Aims of Interpretation*. Chicago: University of Chicago, 1978.
- HOLZAPFEL, Cristóbal. *Crítica de la razón lúdica*. Madrid: Trotta, 2003.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. París: Le Livre de Poche, 2014.
- IMPEY, Oliver. *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*. Oxford: Oxford University, 1977.
- INGARDEN, Roman. “Concreción y reconstrucción”, en *Estética de la recepción* [ed. Rainer Warning], [trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina]. Madrid: Visor, 1989.
- ISER, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos”, en *Estética de la recepción* [ed. Rainer Warning], [trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina]. Madrid: Visor, 1989.
- “El Proceso de Lectura”, en *Estética de la recepción* [ed. Rainer Warning], [trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina]. Madrid: Visor, 1989.

- JACOBSON, David. *Chinoiserie*. Londres: Phaidon, 1993.
- JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general* [trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes]. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- JAMME, Christoph, Claudia Becker, Manfred Engel y Stefan Matuschek. *El movimiento romántico* [trad. Jorge Pérez de Tudela]. Madrid: Akal, 1998.
- JAUSS, Hans-Robert. *La historia de la literatura como provocación* [trad. Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu], Barcelona: Península, 2000.
- JENNY, Laurent. *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*. París: PUF, 2002.
- JIMÉNEZ, José. *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse*. Madrid: Tecnos, 1983.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *La corriente infinita*. Madrid: Aguilar, 1961.
- JONES, Joseph R. "María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974), Libretista y Letrista". *Berceo* 147. Logroño, 2004.
- JORNET SOMOZA, Albert (2014). "Sentido(s) en la poesía de Luis de Góngora". *Sensigloro. Sentido(s) de la Literatura del Siglo de Oro*. Monografía 6, 2014.
- JUNG, Carl Gustav. *Psychiatrische Studien*. Olten: Walter, 1966.
- *Arquetipos e inconsciente colectivo* [trad. Miguel Murmis]. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 1970.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry. *El camino hacia el cubismo* [trad. Rosa Sala y Jaume Vallcorba]. Barcelona: Acantilado, 2013 [1963].
- KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte* [trad. Genoveva Dieterich]. Barcelona: Barral, 1972 [1952].
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio* [trad. Manuel García Morente]. Madrid: Tecnos, 2015.
- *Crítica del discernimiento* [trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas]. Madrid: Antonio Machado, 2003.
- KIERKEGAARD, Søren. *Estudios estéticos* [trad. Demetrio Gutiérrez Rivero]. Málaga: Ágora, 1996.
- KIPARSKY, Paul. "Teoría e interpretación en literatura", en AA.VV., 1987.
- KLEIN, Robert. *La forma y lo inteligible* [trad. Inés Ortega Klein]. Madrid: Taurus, 1982.
- KLEINPAUL, Rudolf. *Sprache ohne Worte: Idee einer allgemeinen Wissenschaft der Sprache*. Leipzig: Wilhelm Friedrich, 1888.
- KOGAN, Jacobo. *Temas de filosofía*. Buenos Aires: Biblos, 1996.
- *El lenguaje dl arte. Psicología y Sociología del arte*. Buenos Aires: Paidós, 1965.
- KOLODNY, Annette. "Dancing through the minefield: Some observations in the theory, practice, and politics of a feminist literary criticism", en *The News Feminist Criticism: Essay on Women, Literature and Theory* [ed. Elaine Showalter]. Londres: Virago, 1985.
- KOSTELANETZ, Richard. *Aesthetics contemporary*. Nueva York: Prometheus, 1973.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica 2* [trad. María Antoranz]. Madrid: Fundamentos, 1969.
- *La révolution poétique. L'avant-garde à la fin du XXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. París: Seuil, 1974.
- *Le langage, cet inconnu*. París: Seuil, 1981.
- *Historias de amor* [trad. Araceli Ramos Martín]. Madrid: Siglo XXI, 1987.
- KRONIK, John W. "Rubén Darío y la entrada del simbolismo en España", en *Poemas y ensayos para un homenaje*. Madrid: Tecnos, 1976.
- KURTH, Ernst. *Musikpsychologie*. Berlín: Max Hesse, 1931.
- KUSPIT, Donald. *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno* [trad. Alfredo Brotons]. Madrid: Akal, 2003 [1993].
- LAJARA, José Ignacio. "Imágenes del deseo: las letras del 'Cancionero' de Torner", en

- Conferencias Homenaje a Eduardo Martínez Torner*. Oviedo: Real Instituto de Estudios asturianos, 2006.
- LAKOFF George y JOHNSON Mark. *Metáforas de la vida cotidiana* [trad. Carmen González Marín]. Madrid: Cátedra, 1986.
- LANGER, Susanne K. *Feeling and Form. A Theory of Art*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- LANDA, Josu. *Poética*. México: FCE, 2002.
- LARBAUD, Valéry. *Sous l'invocation de saint-Jérôme*. París: Gallimard, 1946.
- LASAGABASTER, Jesús María. *El mito en el teatro clásico español* [coords. F. Ruiz Ramón y C. Oliva]. Madrid: Taurus, 1988.
- LATIMER, Tirza True. *Women Together/Women Apart. Portraits of Lesbian Paris*. New Brunswick, New Jersey-Londres: Rutgers University, 2005.
- LECHNER, Jan. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2005.
- LEDUC, Jean. *Historie de la France: l'enracinement de la République 1879-1918*. París: Hachette, 1991.
- LEFÈVRE, J. "Deux aspects de l'imaginal: la fantastique et ses visions". *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1, 1971.
- LEVINAS, Emmanuel. *El tiempo y el otro* [trad. J.L. Pardo Torio]. Barcelona: Paidós, 1993.
- *La teoría fenomenológica de la intuición* [trad. Tania Checchi]. Salamanca: Sígueme/México: Epidermis, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss", en MAUSS, Marcel. *Sociologie et Anthropologie*. París: PUF, 1950.
- *El pensamiento salvaje* [trad. Francisco González Arámburo]. México: FCE, 1962.
- *Lo crudo y lo cocido* [trad. Juan Almela]. México: FCE, 1970 [1964].
- LEWIS, Clive Staples. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. Cambridge: Cambridge University, 2013 [1936].
- LEYTE, Arturo. *Las épocas de Schelling*. Madrid: Akal, 1998.
- LIESSMANN, Konrad Paul. *Filosofía del arte moderno* [trad. Alberto Ciria]. Barcelona: Herder, 2006 [1999].
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* [trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendants]. Barcelona: Anagrama, 1986.
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean. *La estetización del mundo* [trad. Antonio-Prometeo Moya]. Barcelona: Anagrama, 2015.
- L'ironie aujourd'hui: Lectures d'un discours oblique* [estudios reunidos por Mustapha Trabelsi]. Clermont-Ferrand: Université Blaise Pascal, 2006.
- LITVAK, Lily. *A Dream of Arcadia. Anti-Industrialism in Spanish Literature (1895-1905)*. Austin y Londres: University of Texas, 1975.
- "La colina de los cipreses. La pintura italiana del Quattrocento en el Modernismo". *Journal of Hispanic Modernism*. modernismdigital.org..
- *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: A. Bosch, 1979.
- *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid: Taurus, 1980.
- *El jardín de Alah: Temas del exotismo musulmán en España 1880-1913*. Granada: Don Quijote, 1985.
- *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*. Madrid: Taurus, 1986.
- *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- "La mano y la llave. Pervivencia de la Alhambra en las artes, la literatura y la arquitectura de

- fin del siglo XIX y principios del XX”, en *Manuel de Falla y la Alhambra* [ed. Francisco Baena e Yvan Nommick]. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife-Fundación AMF, 2005.
- LOCKE, Ralph P. *Musical Exoticism. Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University, 2009.
- LOJO, María Rosa. *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*. México: Universidad Nacional de México, 1997.
- LÓPEZ CASTRO, Armando. “La vena popular de Bécquer”. *Lyra minima*, IV. Sevilla: 2004.
- LÓPEZ CHUHURRA, Óscar. *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona: Labor, 2ª ed., 1975.
- LOPEZ DEL RINCÓN, Daniel. *Decir lo indecible. Arte, muerte y comunicación. Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2015.
- LÓPEZ MORILLAS, Juan. *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*. México: FCE, 1980.
- *Krausismo: estética y literatura*. Barcelona: Labor, 1973.
- LORENTE, Jesús-Pedro. “Amados cadáveres. Poética de la contemplación intimista en el arte romántico”, en *Amor y muerte en el Romanticismo* [dir. Begoña Torres]. Barcelona: Fondos del Museo Romántico, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.
- LOTMAN, Iuri. *Estructura del texto artístico* [trad. Victoriano Imbert]. Madrid: Istmo, 1978.
- LOZANO MARCO, M.A., “Un topos simbolista. la ciudad muerta, en *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*. [Valladolid], 1995.
- LUCCHESI, Joe. “The Dandy in Me: Romaine Brooks’s 1923 Portraits”, en FILLIN-YEH, Susan. *Dandies: Fashion and Finesse in Art and Culture*. Nueva York: New York University, 2001.
- LUHMANN, Niklas. *Sistemas sociales* [trad. Silvia Pappé y Brunhilde Erker]. Barcelona: Anthropos, 1998.
- LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad* [trad. Enrique Lynch]. Barcelona: Gedisa, 1987.
- *La condición posmoderna* [trad. Mariano Antolín Rato]. Madrid: Cátedra, 1984.
- *L’idée musicale*. Sant-Denis: Université de Vincennes, 1993.
- LLEDÓ, Emilio. *Filosofía y lenguaje*. Barcelona: Crítica, 2008.
- *Palabra y humanidad*. Oviedo: KRK, 2015.
- MACEIRAS FAFIÁN, Manuel. *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*. Madrid: Cincel, 1985.
- MACKERRAS, Colin. *Western images of China*. Londres: Oxford University, 1989.
- MADERUELO, Javier. *La poesía fonética, hacia un arte del siglo XX*. Santander: ADAL, 1983.
- MAETERLINCK, Maurice. “Confession de poète”. *L’Art moderne*, febrero 1890.
- *Le temple enseveli*. París: Charpentier, 1902.
- MAGLI, Ida. *Il mulino di Ofelia. Uomini e Dei*. Milán: Univ. Rizzoli, 2007.
- MAILLARD, Chantal. “La razón estética: una propuesta para el próximo milenio”. *Contrastes. Revista Interdisciplinaria de Filosofía*, Suplemento 4 (“Estética y hermenéutica”), 1999.
- MAINER, José-Carlos. *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*. Madrid: Crítica, 2010.
- *Historia mínima de la literatura española*. Madrid: Turner/El Colegio de México, 2014.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Magia, ciencia, religión* [trad. Antonio Pérez Ramos]. Barcelona: Ariel, 1982.
- MALLARMÉ, Stéphane. “Le Mystère dans les lettres”. *Divagations*, en *Œuvres complètes*, vol. II. París: Gallimard, 2003.
- MAN, Paul de. “Rhetoric of Temporality”, en *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Vol. 7, X. Minneapolis: University of Minnesota, 1983 [1971].
- MANSO, Christian. “Sinergias transfronterizas en Azorín: ¿Hacia un paradigma cultural?”, en *En el balcón de la Modernidad. las culturas ante la tradición, lo popular y lo culto* [coords. Luis Beltrán,

- Marisa Sotelo, Dolores Thion]. Barcelona: Calambur, 2015.
- MARAVALL, José Antonio. “De una cultura de progreso a una cultura de la vida”. *ROcc*, 1934.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética de la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín. *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986.
- MARCUS, G.E. y MYERS, F.R. *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California, 1995.
- MARGOLIS, Joseph. “Plain Talk about Interpretation on a Relativistic Mode”, *JAAC*, 1995, vol. 53, nº 1.
- “Robust Relativism”, en *Intention and Interpretation* [ed. G. Iseminger]. 1992.
- MARÍAS, Julián. *Cervantes clave española*. Madrid: Alianza, 2003 [1990].
- MARITAIN, Jacques. *Art et scolastique*. París: Art catholique, 1920.
- MARFANY, Joan Lluís. *Aspectes del Modernisme*. Barcelona: Curial, 1990 [1975].
- MARTIN, Wallace. *Recent Theories of Narration*. Londres: Cornell University, 1986.
- MARTÍN, Francisco José. *La tradición velada. Ortega y el pensamiento humanista*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.
- [coord.] “El Cervantes de Ortega”. *Revista de Occidente*, 288, 2005.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel. “La metamorfosis del mundo en las *Soledades*. El centauro de la hipálage doble”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. 1999 [ed.. Christoph Strosetzki]. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet, 2001.
- MARTÍNEZ, Francisco José. “La hermenéutica: de exégesis bíblica a lengua común de la cultura”, en *Filosofía y cultura* [comp. Moisés González García]. Madrid: Siglo XXI, 1992
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- MARTÍNEZ GIL, J. Carlos. “Los sonidos de la fiesta: Música y Ceremonial en el Corpus Christi”, en *La Fiesta del Corpus Christi* [coords. Gerardo Fernández y Fernando Martínez Gil]. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis. *Refranero ideológico español*. Madrid: Hernando, 1993.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. *Granada (Guía emocional)*. Madrid: Renacimiento, 1931.
- *La casa de la primavera*. Madrid: Renacimiento, 2ª ed., 1912 [1907].
- MARTÍNEZ SIERRA, María. *Gregorio y yo. (Medio siglo de colaboración)*. Mexico, 1953.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid, 1920.
- MAUSS, Marcel. *Sociologie et Anthropologie*. París: PUF, 1950.
- MATVEJEVIC, Predrag. *Nuestro pan de cada día* [trad. Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pistelek]. Barcelona: Acantilado, 2023.
- MAYORAL, Marina. *Esquemas estructurales en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.
- MELCHOR DE PALAU. *Cantares populares y literarios*. Barcelona: Montaner y Simón, 1900.
- MÉNDEZ, Lourdes. *Antropología del campo artístico*. Madrid: Síntesis, 2009.
- MÉNDEZ, Sigmund. *El mito fáustico en el drama de Calderón*. Kassel: Reichenberger, 2000.
- MENKE, Christoph. *La soberanía del arte* [trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina]. Madrid: Machado, 1997.
- MERCADO, José. *La seguidilla gitana*. Madrid: Taurus, 1982.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 1964.
- MERQUIOR, José Guilherme. *La Estética de Lévi-Strauss* [trad. Antoni Vicens]. Barcelona: Destino, 1978 [1977].
- MESTRE, Juan Carlos: “Música y Poesía: Los argumentos de la misericordia”. *Artifara*, nº 9, enero-diciembre 2009.

- METKEN, Gènter. *Los prerrafaelistas: el realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*. Barcelona: Blume, 1982.
- MICHELENA, Mariela. *Un año para toda la vida*. Madrid: Temas de Hoy, 2002.
- MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX* [trad. Ángel Sánchez Gijón]. Madrid: Alianza, 1979 [1966].
- MIZRAHI, Irene. *La poética dialógica de Bécquer*. Amsterdam-Atlanta, Georgia: Rodopi, 1998.
- MODERN, Rodolfo E. *Historia de la Literatura alemana* [trad. Carlos Riba]. México: FCE, 1961.
- MOLES, Abraham. *Teoría de la información y percepción estética* [trad. Domingo Cardona]. Madrid: Júcar, 1975 [1972].
- MOLINA BAREA, M^a Carmen. “Góngora: atracción y aversión de la vanguardia española”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 26, Universidad de Córdoba, 2014.
- MOLINUEVO, José Luis. *El sentimiento estético de la vida, Ortega y Gasset*. Madrid: Tecnos, 1995.
- *El espacio político en el arte. Arte e historia en Heidegger*. Madrid: Tecnos, 2000.
- *Para leer a Ortega*. Madrid: Alianza, 2002.
- MONÉGAL, Antonio. *Poesía e imagen en las vanguardias históricas*. Madrid: Tecnos, 1998.
- MONTIEL, Mauricio. “Cuarteto para cuerpos del desear”, en *Amor y Erotismo en la literatura*. México: Consejo para la Cultura de Nueva León, 2000.
- MOOG-GRÜNEWALD, Maria: “Investigación de las influencias y de la recepción”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* [comp. Dietrich Rall; trad. Sandra Franco y otros]. México: UNAM, 1987.
- MORÁN, Gregorio. *El maestro en el erial. Ortega y la cultura del franquismo*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. París: PUF, 1981.
- MORRIS, Charles. *Writings on the General Theory of Signs*. La Haya, 1971.
- “Fondements de la théorie des signes”. *Langages*, 35, 1974.
- MOUNIER, Emmanuel. *Manifiesto al servicio del personalismo*. Madrid: Taurus, 1986.
- MUÑOZ, Jacobo y Francisco José Martín [eds.]. *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Triás*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- MÜLLER, Jürgen E. “Vers l'intermédialité: histoires, positions et option d'un axe de pertinence”. *Médiamorphoses*, vol. 16, 2006.
- NASH, Mary. “Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX”, en *El siglo XIX* [dirs. Geneviève Fraisse y Michelle Perrot], Vol. IV de *Historia de las mujeres* [dirs. George Duby y Michelle Perrot]. Barcelona: Círculo de Lectores, 1993.
- NEHRING, Cristina. *A favor del amor* [trad. Ana Mata Buil]. Barcelona: Lumen, 2010.
- NEUMEISTER, Sebastián. “Los dramas mitológicos de Calderón”. *Ínsula*, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ensayos sobre los griegos* [trad. Felipe González]. Buenos Aires: Godot, 2016.
- Nuevos asedios al modernismo* [ed. Ivan A. Schulman]. Madrid: Taurus, 1987.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael. *La poesía*. Madrid: Síntesis, 1998.
- O'CONNOR, Patricia. *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración*. Madrid: La Avispa, 1987.
- *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2003;
- OLIVER, Juan Manuel. *Refranero español*. Madrid: Sena, 1983.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas. Tomo I (1902-1915); Tomo II (1916)*. Madrid: Fundación Ortega y Gasset–Taurus, 2004.

- *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* [ed. Valeriano Bozal]. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- *Meditaciones del Quijote* [ed. Julián Marías]. Madrid: Cátedra, 1995.
- *Meditaciones del Quijote* [ed. José L. Villacañas]. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Revista de Occidente–Alianza, 1980.
- *Velázquez* [ed. Francisco Calvo Serraller]. Madrid: Espasa-Calpe, 1999 [1963].
- *Meditación de nuestro tiempo*. Madrid: FCE, 1996 [1928].
- *Las Atlántidas. OC* vol. III, 1924.
- ORTIZ OSÉS, Andrés. *Diccionario de hermenéutica*. Bilbao: Deusto, 1997.
- OSBORNE, Harold. *Estética*. México: FCE, 1976.
- OTTO, Walter F. *Las Musas: y el origen divino del canto y del habla* [trad. Hugo Francisco Bauzá]. Madrid: Siruela, 2005.
- PALAU DE NEMES, Graciela. *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*. Madrid: Gredos, 1974.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre Iconología* [trad. Bernardo Fernández]. Madrid: Alianza, 1972 [1939].
- *El significado en las artes visuales* [trad. Nicanor Ancochea]. Madrid: Alianza, 2001.
- *Idea* [trad. María Teresa Pumarega]. Madrid: Cátedra, 2013.
- PARAÍSO DE LEAL, Isabel. *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra*. Madrid: Alhambra, 1976.
- *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco, 2000.
- PÁRAMO, Jorge. “Consideraciones sobre los ‘Autos mitológicos’ de Calderón”. *Thesaurus*, Tomo XII, n.ºs. 1, 2 y 3, 1957.
- PAREYSON, Luigi. *Conversaciones de estética* [trad. Zósimo González]. Madrid: Visor, 1987 [1966].
- PARKER, Alexander A. *The Allegorical Drama of Calderon*. Oxford, Londres: Delphin, 1943.
- *Los Autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Barcelona: Ariel, 1983.
- PARTZSCH, Henriette. *La tradición del alba en la poesía española del siglo XX* [trad. Cindrela Sambró]. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004 [2001].
- PASQUALICCHIO, Nicola. “Case di Morti. L’Interno domestico come spazio perturbante tra il teatro antico e la drammaturgia di Maeterlinck e Strindberg”. *Brumal*, vol. I, n.º 1, 2013.
- PAZ, Octavio. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona, Seix Barral, 1990.
- *El arco y la lira*. Madrid: FCE de España, 1992.
- *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral, 2001.
- PAZ, Alfredo de. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías* [trad. Mar García Lozano]. Madrid: Tecnos, 2009.
- PERAL VEGA, Emilio Javier. *Formas de teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001.
- PERSIA, Jorge de. *Hermenegildo Sanz, escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años veinte granadinos (1922-1936)*. Granada: AMF, 1993.
- PFISTER, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University, 1988.
- PISTONE, Danièle. “Le symbolisme et la musique française à la fin du XIXe siècle”. *Revue Internationale de Musique française*, n.º 32 [*Symbolisme et Musique en France, 1870- 1914*], 1995.
- POGGIOLI, Renato. *Teoria dell’arte di avanguardia*. Bolonia: Il Mulino, 1962.
- POTTIER, Bernard. *Presentación de la Lingüística. Fundamentos de una teoría*. Madrid: Alcalá, 1967.
- PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- PRIGOGINE, Ilya. *El fin de las certidumbres* [trad. Pierre Jacomet]. Madrid: Taurus, 1997.

- *El tiempo y el devenir* [trad. José A. Álvarez]. Barcelona: Planeta, 2000.
- y STENGER, Isabelle. *Entre el tiempo y la eternidad* [trad. Javier García Sanz]. Madrid: Alianza, 1990.
- PRINCE, Nathalie. *Les célibataires du Fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin de XIXème siècle*. París: L'Harmattan, 2002.
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. París: Gallimard, 1985 [1908-1910].
- PUELLES ROMERO, Luis. “Entre Bacon y Deleuze. La lógica de la sensación”. *Contrastes. Revista Interdisciplinaria de Filosofía*, suplemento 4 (“Estética y hermenéutica”), 1999.
- QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Madrid: Ariel, 15ª ed., 2003.
- QUIÑONES, Fernando. *De Cádiz y sus cantes. Llaves de una ciudad y un folklore milenarios*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1997.
- RAMOS TORRE, Ramón. *Tiempo y sociedad*. Madrid: Siglo XXI-Centro de Investigaciones Sociológicas, 1992.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo* [trad. Juan José Domenchina]. México-Madrid-Buenos Aires: FCE, 1960.
- REBÉRIOUX, Madeleine. *La République radical? 1898-1914*. París: Seuil, 1975.
- RECKERT, Stephan. *Lyra Minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*. Londres: King's College, 1970.
- REYERO, Carlos. *Introducción al arte occidental del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 2014.
- RIBAGORDA, Álvaro. *Caminos de la modernidad. Espacios e instituciones culturales de la Edad de Plata (1898-1936)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- RICŒUR, Paul. *Freud. Una interpretación de la cultura* [trad. Armando Suárez]. México: Siglo XXI, 1965.
- *Sí mismo como otro* [trad. Agustín Neira]. México: Siglo XXI, 1996.
- *Autobiografía intelectual* [trad. Patricia Wilson]. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997.
- *Historia y narratividad* [trad. Gabriel Aranzueque]. Barcelona: Paidós, UAB, 1999 [1978].
- *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica* [trad. Alejandrina Falcón]. Buenos Aires: FCE, 2003.
- *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II* [trad. Pablo Corona]. Buenos Aires: FCE, 2001 [1973].
- *La memoria, la historia, el olvido* [trad. Agustín Neira]. Madrid: Trotta, 2003 [2000].
- *Caminos del reconocimiento* [trad. Agustín Neira]. Madrid: Trotta, 2005.
- RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. París: Gallimard, 1972.
- RIVERO, Ángel. “Vida y obra de Henri Bergson”, en *Henri Bergson. memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze [trad. Mauro Armiño]. Madrid: Alianza, 2016.
- RIVERS, J. E. *Proust and the Art of Love: The Aesthetics of Sexuality in the Life, Times, and Art of Marcel Proust*. Nueva York: Columbia University, 1980.
- ROCHLITZ R. [ed.]. *Théories esthétiques après Adorno*. París: Actes-Sud, 1990.
- RODRIGO, Antonina. *María de la O Lejárraga*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992.
- RODRÍGUEZ, Ramón. *Fenómeno e Interpretación. Ensayos de fenomenología hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 2015.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Mundo simbólico. Poética, política y teurgia en el Barroco hispano*. Madrid: Akal, 2012.
- RODRÍGUEZ HUÉSCAR, Antonio. *Con Ortega y otros escritos*. Madrid: Taurus, 1964.
- RODRIGUEZ MARÍN, Francisco. *Cantos populares españoles* recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín. Sevilla: Francisco Álvarez y Cía., 1882-1883.
- RODRÍGUEZ VALLS, Francisco. *El sujeto emocional. La función de las emociones en la vida*

- humana*. Sevilla: Thémata, 2015.
- ROMERO SALVADO, Francisco J. *España, 1914-1918: entre la guerra y la revolución*. Barcelona: Crítica, 2002.
- RORTY, Richard. *La filosofía y el espejo de la naturaleza* [trad. Jesús Fernández Zulaica] Madrid: Cátedra, 1983.
- ROS-GARCÍA, Salvador. *La experiencia del “deseo abisal” en San Juan de la Cruz*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [s.a.].
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *El arte ensimismado*. Barcelona: Anagrama, 1997 [1963].
- RUSKIN, John. *The Works of John Ruskin* [ed. E.T. Cook y Alexander Wedderburn]. 39 vols. Londres: George Allen, 1903-1909.
- *Las siete lámparas de la arquitectura* [trad. Carmen de Burgos]. Valencia: F. Sempere, 1910 [1849].
- RUSÑOL, Santiago. *Jardins d’Espanya*. Barcelona: Càl Thomas, 1903.
- SABIK, Kazimierz. “La problemática del sueño en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVII.” *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*. Roma: Bulzoni, 1996.
- SALAÜN, Serge. “Búsqueda de modernidad y búsqueda formal”, en *1900 en España* [eds. S.Salaün y C.Serrano]. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- SAID, Edward W. *Orientalismo* [trad. María Luisa Fuentes]. Madrid: Libertarias 1990 [1978].
- SALINAS, Pedro. *La poesía de Rubén Darío (Ensayo sobre el tema y los temas del poeta)*. Buenos Aires: Losada, 1948.
- SÁNCHEZ ILLÁN, Juan Carlos. *La nación inacabada. Los intelectuales y el proceso de construcción nacional (1900-1914)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. “Espectáculo y construcción espacial en los autos de Pedro Calderón de la Barca: *La cena del rey Baltasar*”. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane* 3, 2013.
- SÁNCHEZ MOREIRAS, Miriam. “Prerrafaelismo y quietismo estético en *Aromas de Leyenda*”. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Tomo LII, Fascículo 118. Santiago, 2005.
- SAN MARTÍN SALA, Javier. *Antropología filosófica*. Madrid: Uned, 2005.
- SANTAYANA, George. *El sentido de la belleza* [trad. Carmen García Trevijano]. Madrid: Tecnos, 1999.
- SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique. *Gadamer*. Madrid: Orto, 1997.
- SANTIÁÑEZ, Nil. *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica, 2002.
- SANTOS, María de Gracia. “Evolución e interpretación del mito clásico en la comedia ‘Ni amor se libra de amor’ y en el auto sacramental ‘Psiquis y Cupido’”, en *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*. Instituto Cervantes, 2000.
- SANZ BOTEY, José Luis. *Arquitectura del siglo XX. La construcción de la metáfora*. Barcelona: Montesinos, 1998.
- SAÑA, Heleno. *La filosofía de Hegel*. Madrid: Gredos, 1983.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general* [trad. Amado Alonso]. Buenos Aires: Losada, 1945.
- SAWIN, Elizabeth J.L. *A Critical Meditation on John Ruskin’s Feat of Death*. Tesis doctoral, Universidad de Iowa, 1980.
- SCARRY, Elaine. *On Beauty and Being Just*. Princeton: Princeton University, 1999.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Filosofía del arte* [ed. Virginia López-Domínguez]. Madrid: Tecnos, 1999.
- SCHILLER, Johann Cristoph Friedrich. *Escritos sobre estética* [ed. Juan M. Navarro Cordón]. Madrid: Tecnos, 1991.

- SCHLEGEL, Friedrich. *Historia de la literatura antigua y moderna* [trad. P.C.]. Madrid: Oliveres y Gavarró, 1843 [1812].
- *Fragmentos. Sobre la incomprendibilidad* [trad. y notas de Pere Pajero]. Barcelona: Marbot, 2009.
- *Conversaciones sobre la poesía* [trad. Laura S. Carugati, Sandra Girón]. Buenos Aires: Biblos, 2005 [1799-1800].
- SCHOENTJES, Pierre. *La poética de la ironía* [trad. Dolores Mascarell]. Madrid: Cátedra, 2003.
- SCHULMAN, Iván A. “Reflexiones en torno a la definición del Modernismo”, en *El Modernismo* [ed. Lily Litvak]. Madrid: Taurus, 1991.
- SCOTT, Nathan A. y Ronald A. SHARP [eds.]. *Reading George Steiner*. Baltimore: The John Hopkins University, 1994.
- SEBOLD, Russell P. “Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer: modernidad y poesía desnuda”. *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (II)* [coord. Leonardo Romero Tobar]. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- SEDLMAYR, Hans. *La revolución del arte moderno* [trad. José Aníbal Campos]. Barcelona: Acantilado, 2008 [1955].
- SEOANE PINILLA, Julio. *La política moral del Rococó. Arte y cultura en los orígenes del arte moderno*. Madrid: A. Machado, 1000.
- SEVILLA, José Manuel y Manuel Barrios. *Metáfora y discurso filosófico*. Madrid: Tecnos, 2000.
- SHAPIRO, Meyer. *Estilo, artista, sociedad. Teoría y filosofía del arte* [trad. Francisco Rodríguez Martín]. Madrid: Tecnos, 1999.
- SHAPIRO, Michael. “Asimmetry: An Inquiry into the Linguistic Structure of Poetry”, en *Transactions of Peirce Society*, 1980.
- SHAW, Donald L. *Historia de la literatura española. El siglo XIX*. Barcelona: Ariel, 1998.
- SHOWALTER, Elaine. “Towards a Feminist Poetics”, en JACOBUS, M. [ed.]. *Women writing about Women*, 1979.
- SILVA CASTRO, Raúl. “¿Es posible definir el modernismo?”. *Cuadernos Americanos*, XXIV, 1965.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen. “Mil escritoras del siglo XIX”, en *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas* [eds. Aurora López y María Ángeles Pastor]. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- SMITH, Peter. *El caos. Una explicación a la teoría* [trad. Antonio Resines y Herminia Bevia Villalba]. Madrid: Cambridge University, 2001.
- SOBEJANO, Gonzalo. *El epíteto en la lírica española*. Madrid: Gredos, 1970.
- SORIA OLMEDO, Andrés [ed.]. *¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1997.
- *Una densa polimorfia de belleza. Góngora y el grupo del 27*. Málaga: Centro Andaluz de las Letras, 2007.
- SOURIAU, Étienne [coord.]. *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal, 1998.
- STEFANI, Gino. *Introduzione alla semiotica della musica*. Palermo: Sellerio, 1976.
- *Musica: dall'esperienza alla teoria*. Milán: Ricordi, 1998.
- STEINER, George. (2007). *Presencias reales* [trad. Juan Gabriel López-Guix]. Barcelona: Destino, 2007 [1989].
- *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura* [trad. Alberto L. Budo]. Barcelona: Gedisa, 1998 [1971].
- STERN, William. *Psicología general* [trad. José Rovira Armengol]. Buenos Aires: Paidós, 1962.
- STIERLE, Karl. “Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin”, en *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco, 1999 [1997].

- STRAUß, Botho. “Noch nie einen Menschen von innen gesehen? *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17 de mayo de 2010.
- SUBIRATS, Eduardo. *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1985.
- *La flor y el cristal: ensayos de arte y arquitectura modernos*. Barcelona: Anthropos, 1986.
- SULLIVAN, Henry W. *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*. Cambridge: Cambridge University, 1983.
- SUREDA, Joan. *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal, 1987.
- TAMAMES, Ramón. *La República. La era de Franco*. Madrid: Alianza, 1973.
- TÀPIES, Antoni. *El arte contra la estética*. Barcelona: Ariel, 1978.
- *Valor del arte*. Madrid: Ave del Paraíso, 2001.
- TATARKIEWICZ, Wladimir. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* [trad. Francisco Rodríguez Martín]. Madrid: Tecnos, 1987.
- TAYLOR, Charles. *La libertad de los modernos* [trad. Philippe de Lara]. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2005.
- *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna* [trad. Ana Lizón]. Barcelona: Paidós, 2006 [1996].
- THOM, René. *Esquisse d'une sémiotique. Physique aristotélienne et théorie des catastrophes*. París: Interéditions, 1990.
- TORRE, Guillermo de. *La aventura y el orden*. Buenos Aires: Losada, 1948.
- *Literaturas europeas de vanguardia*. Pamplona: Uergoiti, 2002 [1925].
- TRÍAS, Eugenio. *La razón fronteriza*. Barcelona: Destino, 1999.
- *La edad del espíritu*. Barcelona: Destino, 2000 [1994].
- *Ética y condición humana*. Barcelona: Destino, 2000.
- *Ciudad sobre ciudad*. Barcelona: Destino, 2002.
- TUBERT, Silvia. *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*. Madrid: El arquero, 1988.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel et al. *Transición y democracia (1973-1985)*. Barcelona: Labor, 1984.
- TUSELL, Javier. *El siglo XX*. Madrid: Historia 16, 1980.
- UEDING, Gert. “Tagtraum, künstlerische Produktivität und der Werk-Prozess”, en BLOCH, Ernst. *Ästhetik des Vor-Scheins*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- URBANO Y CARRERE, Ramón Antonio. *Discurso sobre el Modernismo en las artes*. Málaga: La Iberia, 1905.
- URDANIBIA, Javier [coord.]. *Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. *El simbolismo poético. Estética y teoría*. Madrid: Verbum, 2011.
- VALCÁRCEL, Amelia. *Ética contra Estética*. Barcelona: Crítica, 1998.
- VALÉRY, Paul. *Existence du Symbolisme*. Maestricht: Stols, 1939.
- VARELA, Francisco. *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*. Barcelona: Gedisa, 1988.
- VARELA, Francisco, THOMPSON, Evan y ROSCH, Eleanor. *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* [trad. Alberto L. Bixio]. Barcelona: Gedisa, 1986.
- “Ermeneutica como koiné”. *Aut-aut*, núms. 217-218, enero-abril, 1987.
- *Ética de la interpretación* [trad. Teresa Oñate] Barcelona: Paidós, 1991.
- *Más allá de la interpretación* [trad. Ramón Rodríguez] Barcelona-Bellaterra: Paidós-ICE UAB, 1995.

- *Filosofía y poesía* [trad. Víctor Magno Boyé]. Barcelona: Gedisa, 2000.
- *Introducción a Nietzsche* [trad. Jorge Binaghi]. Barcelona: Península, 2001 [1986]
- *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger* [trad. Juan Carlos Gentile]. Barcelona: Península, 2002 [1986]
- VELA VALLDECABRES, Daniel. *Del simbolismo a la hermenéutica. Paul Ricœur (1950-1985)*. Madrid: CSIC, 2005.
- VICO, Giambattista. *Ciencia nueva* [trad. Rocío de la Villa]. Madrid: Tecnos, 2006. [1725].
- VILAR, Gerard. *El desorden estético*. Barcelona: Idea, 2000.
- VILLAFRANCA, María del Mar&JARAUTA, Francisco, comisarios de la exposición *Matisse y la Alhambra 1910-2010*. Granada: Patronato de La Alhambra y Generalife/Ministerio de Cultura/La Caixa, 2011.
- VIÑAMATA, Águeda. *El rococó, Arte y vida en la primera mitad del siglo XVIII*. Barcelona: Montesinos, 1987.
- VIZUETE MENDOZA, J. Carlos. “Teología, Liturgia y Derecho en el origen de la fiesta del Corpus Christi”, en *La Fiesta del Corpus Christi* [coords. Gerardo Fernández y Fernando Martínez Gil]. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- WAGEL, Thomas. *Secular Philosophy and the religious Temperament*. Nueva York: Oxford University, 2010.
- WALTER, Judith [GAUTIER, Judith]. *Le livre de jade*. París. Alphonse Lemerre, 1867.
- WALLACE, Jo-Ann. *Women Artists and Writers. Modernist (im)positioning*. Londres-Nueva York: Routledge, 2002.
- WARNING, Rainer [ed.]. *Estética de la recepción* [trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina]. Madrid: Visor, 1989.
- WEBWER, Eckhard” ‘Ahora voy a ocuparme de los clarines y timbales que exige el auto...’. Pedro Calderón de la Barca: libretista del teatro musical en el siglo XX”, en *La rueda de la fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón* [eds. M. Carmen Pinillos y Juan Manuel Escudero]. Kassel: Reichenberger, 2000.
- WHEELWRIGHT, Philip. *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*. Bloomington&Londres: Indiana University, 1968.
- WHITEHEAD, Alfred North. *Symbolism: Its meaning and Effect*. Nueva York: Capricorn, 1959.
- WILSON, Simon. *What is Pre-Raphaelitism?* Londres: Tate Gallery, 1984.
- WINNICOT, Donald Woods. *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa, 1982 [1967].
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Sobre la certeza* [trad. Josep Lluís Prades y Vicent Raga]. Barcelona: Gedisa, 2015.
- *Remarques mêlées* [trad. G. Granel]. París: Flammarion, 2002.
- WOHL, Robert. “Heart of Darkness: Modernism and Its Historians”. *The Journal of Modern History*, 74, 3, 2002.
- YEATS, William Butler. “The Symbolism of Poetry”, en *Ideas of Good and Evil. Essays and Introductions*. Londres: MacMillan, 1903.
- YOB, Iris. “Cognitive Emotions and Emotional Cognitions in the Arts”, *JAAC*, vol. 32, nº 2, 1998.
- YOLTON, John. *Perception and Reality: A History from Descartes To Kant*. Ithaca/Londres: Cornell University, 1996.
- ZAMORA BONILLA, Javier. *Ortega y Gasset*. Madrid: Plaza y Janés, 2002.
- ZAUNER, Johann. “Einverleibung und Individuation”, en M. Josuttis y G. M. Martin (eds.). *Das heilige Essen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zum Verständnis des Abendmahls*. Stuttgart-Berlin: Kreuz, 1980.
- ZAVALA, Iris M. “La injuria, la palabra poética, la realidad: Lacan y vuelta a la metáfora”, en *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente* [coord. Matías

Escalera]. Madrid: Tierradenadie, 2007.

ZUBIRI, Xavier. *Inteligencia sentiente*. Madrid: Alianza, 1981 [1980].

— *Espacio, tiempo y materia*. Madrid: Alianza–Fundación Xavier Zubiri, 1996.

— *El hombre y la verdad*. Madrid: Alianza–Fundación Xavier Zubiri, 1999.

— “Reflexiones teológicas sobre la Eucaristía”. *Estudios Eclesiásticos*, Enero-Junio, 216-217, Vol 56, 1981.

1.2. Bibliografía musical

ADORNO, Theodor Wiesegrund. *Filosofía de la nueva música* [trad. Alberto Luis Bixio]. Buenos Aires: Sur, 1966 [1949].

— *Disonancias* [trad. Rafael de la Vega]. Madrid: Rialp, 1966.

— *Reacción y Progreso y otros ensayos musicales* [trad. José Casanovas]. Barcelona: Busquets, 1970.

— *Impromptus* [trad. Andrés Sánchez]. Barcelona: Laia, 1985.

— *Introduction à la sociologie de la musique* [trad. Vincent Barras y Carlo Russi]. Ginebra: Contrechamps, 1994.

— *Sobre la música* [trad. Gerard Vilar]. Barcelona: Paidós, 2000.

— y EISLER, Hans. *El cine y la música*. [trad. Fernando Montes]. Madrid: Fundamentos, 1976.

AGAWU, Kofi. “Structural High-Points in Schumann’s *Dichterliebe*”. *Music Analysis* 3 (2), 1984.

— “The Challenge of Semiotics”, en *Rethinking Music* [ed. Nicholas Cooke/Mark Everist] Oxford: Oxford University, 1999.

— *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton NY: Princeton University, 1991.

— *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica* [trad. Silvia Villegas]. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

ALBÈRA, Philippe. 2003. “Modernité-1. Le matériau sonore”. *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle* [dir. Jean-Jacques Nattiez]. París: Actes Sud, 2003.

ALCARAZ M^a José y PÉREZ CARREÑO, Francisca [eds.]. *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*. Madrid: La balsa de la Medusa”, 2010.

ALMEN Byron y PEARSALL, Edward [eds.]. *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University, 2006.

ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 2000.

— “La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina”, en *La música española en el siglo XIX* [eds. Emilio Casares y Celsa Alonso]. Universidad de Oviedo, 1995.

— “Introducción” a la *Antología (siglo XIX) 3. La canción andaluza* [ed. crítica Celsa Alonso]. Madrid: ICCMU, 1996.

— “Ruperto Chapí ante la encrucijada finisecular”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, volumen 1, 1996.

ALONSO, Silvia. *Música, Literatura y Semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

— *Música y Literatura. Estudios comparativos y semiológicos* [Introducción, compilación de textos y bibliografía de Silvia Alonso]. Madrid: Arco, 2002.

ALPERSON, Philip. *What is Music*. University Park: Pennsylvania State University, 1987.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, José Ignacio Cano y M^a José González Ribot [eds.]. *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 1998.

- e Yvan Nommick [eds.]. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Fundación AMF-Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2ª ed., 2012.
- “The Company of the Lefevre Family in Seville”, en “The Origins of the Bolero School” [eds. Javier Suárez-Pajares y Xoán M. Carreira]. *Studies in Dance History* 4, nº 1, 1993.
- ANSERMET, Ernest. *Les fondaments de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*. París: R. Laffont, 1989.
- AL-TAEE, Nasser. *Representations of the Orient in Western Music. Violence and Sensuality*, Farnham/Burlington: Ashgate, 2010.
- ARBO, Alessandro. “Entendre comme. Réflexions sur un thème de Wittgenstein”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 33, nº 2, 2002.
- “Some Remarks on ‘Hearing-as’ and its Role in the Aesthetics of Music”. *Topoi*, vol. 28, 2009.
- “Typologie et fonctions de l’“entendre comme”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 43, nº 1, 2012.
- *Entendre comme. Wittgenstein et l’esthétique musicale*. París: Hermann, 2013.
- AUSTIN, W. W. *La música del siglo XX*, 2 vols. [trad. José M.^a Martín Triana]. Madrid: Taurus, 1984.
- AVIÑO, Xosé. *La música i el Modernisme*. Barcelona, Curial, 1985.
- BALLANTINE, Charles. *Music and its social meanings*. Nueva York: Gordon&Breach Science, 1983.
- BARCE, Ramón. “La estética neopopularista en España”, en *Las palabras de la música* [eds. Juan Francisco de Dios Hernández, Elena Martín]. Madrid: ICCMU, 2009.
- BARONI, Mario. “Linguaggio musicale e valori sociali”, “Memoria musicale e valori sociali”, *Quaderni della SIEM*, nº 4, Milán: Ricordi, 1993.
- “Alla ricerca del senso dello stile”, *Studi Corelliani, V* [ed. Stefano La Via]. Firenze: Olschki, 1996.
- BARTOLI, Jean-Pierre. *L’Harmonie classique et romantique (1750-1900), éléments et évolution*. París: Minerve, 2001.
- “Chronologie des figures de l’orientalisme musical français au XIXe siècle”, en *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- BELLAIGUE, Camille. *Psychologie Musicale*. París: Ch. Delagrave, 1893.
- BICKNELL, Jeanette. “The problem of reference in musical quotation: a phenomenological approach”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59, 2001.
- BOILÈS, Charles y NATTIEZ, Jean-Jacques. “Petite histoire critique de l’ethnomusicologie”. *Musique en jeu*, nº 28, septiembre de 1977.
- BONASTRE, Francesc. *Música y parámetros de especulación*. Madrid: Alpuerto, 1977.
- BONNER, Dyl. “Ready-made Music”. *Music and Musicians*, 23, 1975.
- BORGHI, Simone. *La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari* [trad. Fernando Venturi]. Buenos Aires: Cactus, 2014 [2008].
- BOUCOURECHLIEV, André. *Igor Stravinsky* [trad. Daniel Zimbaldo]. Madrid: Turner, 1987 [1982].
- BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd’hui*. Denöel/Gonthier, 1994 [1963].
- *Rélevés d’apprenti*. París: Seuil, 1966.
- *Puntos de referencia* [trad. Eduardo J. Prieto]. Barcelona: Gedisa, 1996 [1981].
- *La escritura del gesto. Conversaciones con Cécile Gilly* [trad. Ferrán Esteve]. Barcelona: Gedisa, 2003.
- BRELET, Gisèle. “Música y Estructura” [trad. José Sazbón], en *Estructuralismo y Estética* [sel.

- José Szabón]. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971 [1965].
- BRENDEL, Alfred. *De la A a la Z de un pianista. Un libro para amantes del piano* [trad. Jorge Seca]. Barcelona: Acantilado, 2013.
- BRETT, Philip. *Queering the Pitch. The new gay and lesbian musicology*. Nueva York y Londres: Routledge, 1994.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine y Michaël Levinas [eds]. *L'idée musicale*. Saint Denis: Université de Vincennes, 1993.
- BUJIC, B. [ed.]. *Music in European Thought, 1851-1912*. Cambridge: Cambridge University, 1988.
- BURBANK, Richard. *Twentieth Century Music*. Londres: Thames and Hudson, 1984.
- BURKHOLDER, John P. "The Uses of existing Music: Musical Borrowing as a Field". *Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association*, 50/3, 1994.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo. "La música en el teatro clásico", en *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro* [ed. Javier Huerta Calvo]. Madrid: Gredos, 2003.
- CALMELL, Cèsar. "Un ideari per a la música del nou-cents". *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005.
- CAPLIN, William E. "On the Relation of Musical *Topoi* to Formal Function". *Eighteenth-Century Music*, 2, 2005.
- CARNER, Mosco. "Portrait of Debussy: Debussy and Puccini". *Musical Times* 108 n° 1492, junio 1967.
- CASTELLANOS, Basilio Sebastián. *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música y baile español*. Madrid, 1854.
- CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2003.
- CAZABAN, Costin. *Temps musical-espace comme fonctions logiques*. Budapest-Montréal-Paris: L'Harmattan, 2000.
- COBB, Margaret G. *The Poetic Debussy: A Collection of His Song Texts and Selected Letters*. Boston: Northeastern University, 1982.
- CHOUVEL, Jean Marc y SALOMOS, Makis [ed.]. *L'Espace: musique-philosophie*. Montréal-Paris: L'Harmattan, 1998.
- COGAN, Robert y ESCOT, Pozzi. *Sonic Design: The Nature of Sound and Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1976.
- COHEN-LEVINAS, Danielle. *La voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*. París: J. Vrin, 2006.
- COLBER, François. "Subventions d'état et mécénat privé", en *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle* [dir. Jean-Jacques Nattiez]. París: Actes Sud, 2003.
- CONE, Edward T. *The Composer's Voice*. Los Ángeles-Londres-Berkeley: University of California, 1974.
- COOK, Nicolas. *Analyzing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University, 2001.
- CORTÈS I MIR, Francesc. "Ópera española: las obras de Felipe Pedrell". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 1, 1996.
- *Història de la música a Catalunya*. Barcelona: Base, 2011.
- COURT, Raymond. *Le Musical, essai sur les fondements anthropologiques de l'art*. París: Klincksieck, 1976.
- CRAFT, Robert. *Stravinsky. Chronicle of a Friendship*. Nashville/Londres: Vanderbilt University, 1994.
- CHOMSKY, Noam. *Reflexiones sobre el lenguaje* [trad. Joan A. Argente y Josep M^a Nadal]. Barcelona: Ariel, 1979.

- DAGEN, Philippe. *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*. París: Flammarion, 2010 [1998].
- DAHLHAUS, Carl. *Estética de la música* [trad. Juan Luis Milán]. Kassel: Reichenberger, 1996.
+ ——— *Fundamentos de la historia de la música* [trad. Nélica Machain]. Barcelona: Gedisa, 1997 [1977].
——— “Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik”. *Archiv für Musikwissenschaft* 29, 1972.
- DANUSER, Hermann. “Musikalische Zitat- und Collageverfahren im Lichte der (Post)Moderne-Diskussion”. *Bayerische Akademie der Schönen Künste: Jahrbuch*, 4, 1991.
- DARSEL, Sandrine. *De la musique aux émotions. Une exploration philosophique*. Rennes: Université de Rennes, 2019.
- DART, Thurston. *La interpretación de la música* [trad. Antonio J. Bedonés]. Madrid: Antonio Machado, 2002.
- DAVIES, Stephen. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University, 1995.
——— *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon, 2004.
- DE LA GRANJA, Agustín. “La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII”, en *Música y teatro* [dir. Luciano García Lorenzo]. *Cuadernos de teatro clásico*, 3, 1989.
- DEBUSSY, Claude. *Lettres*. París: Durand, 1927.
- DEVOTO, Mark. “Harmony in the chamber music”, en *The Cambridge Companion to Ravel*. [dir. Deborah Mawer]. Cambridge: Cambridge University, 2000.
Dossier Música y Política. Barcelona: Cuadernos Anagrama, 1974 [1971].
- DÍAZ DE QUIJANO, Máximo. *Tonadilleras y cupletistas (Historia del cuplé)*. Madrid: Cultura clásica y moderna, 1960.
- DUCHESNEAU, Michel. *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*. Sprimont: Mardaga, 1997.
- EITAN, Zohar. *Highpoints: A Study of melodic Peaks*. Filadelfia: University of Pennsylvania, 1997.
- ENCABO, Enrique. *Música y nacionalismos en España. El arte en la era de la ideología*. Barcelona: Erasmus, 2007.
- ESCAL, Françoise. *Le compositeur et ses modèles*. París: PUF, 1984.
——— *Contrepoints. Musique et littérature*. París: Klincksieck, 1990.
- ESCOUBET, Stéphane. “Les mises en musique des poésies d’Espagne: une Espagne de salon?” *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 22, 2000.
- ESPIÑA, Yolanda. *La razón musical en Hegel*. Madrid: Eunsa, 1996.
- ESPLÁ, Óscar. “Función musical y música contemporánea”, en *Escritos de Óscar Esplá*, 3 vols., [ed. Antonio Iglesias], vol. I, Madrid: Alpuerto, 1977-1986 [*Música*, 12-13, 1955].
——— “Disertación sobre la armonía”; en *Escritos de Óscar Esplá*. II [ed. Antonio Iglesias]. Madrid: Alpuerto, 1977-1986.
- FAURE, Michel y VIVÈS, Vincent. *Histoire et poétique de la mélodie française*. París: CNRS, 2000.
- FINSCHER, Ludwig. “Intertextualität in der Musikgeschichte”, en *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte* [ed. Hermann Danuser]. Mainz: Schott, 2003.
- FISCHERMAN, Diego. *Después de la música*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- FLEURY, Michel. *L'impressionnisme et la musique*. París: Fayard, 1996.
- FRANCÈS, Robert. *La perception de la musique*. París: J. Vrin, 1958.
- FRANCO, Enrique. “Generaciones musicales españolas”, en *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939* [ed. Emilio Casares Rodicio]. Madrid: Ministerio de Cultura-INAEM, 1986.

- FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea* [trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda]. Madrid: Alianza, 2004.
- *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días* [trad. Antonio Pigrau]. Barcelona: Barral, 1971.
- *El romanticismo: entre música y filosofía* [trad. M. Josep Cuenca]. Universidad de Valencia, 1999.
- FULCHER, Jane. *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France, 1914-1940*. Oxford/Nueva York: Oxford University, 2005.
- GALÁN BERGUA, Demetrio. *El libro de la jota aragonesa*. Zaragoza: Tipo-Línea, 1966.
- GAMBOA, José Manuel y Faustino NÚÑEZ. *Flamenco de la A a la Z*. Madrid: Espasa-Calpe, 2007.
- GARCÍA LABORDA, José M^a. *Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica*. Madrid: Alpuerto, 1996.
- “El concepto de lo nuevo en la historiografía musical del siglo XX”. *Revista de Musicología*, 20/1, 1997.
- GARCÍA MATOS, Manuel. *Artículos y Aportaciones breves*. Asociación Cultural Lux Bella 1492, 2012.
- *Sobre el flamenco. Estudios y Notas*. Madrid: Cinterco, 1987.
- GERVAIS, Françoise. “La Notion d’arabesque chez Debussy”. *Revue musicale*, 241, 1958.
- GINÉ, Marta y JULIÀ, M. Àngels. “Ricardo Viñes: literatura y espiritualidad”, en *Ricard Viñes. El pianista de les avantgardes*. Fundació Caixa Catalunya-Museu d’Art Jaume Morera, 2007.
- GODLOVITCH, S. “Performance Authenticity: Possible, Practical, Virtuous”, en *Performance and Authenticity in the Arts* [eds. KEMAL, S. Kemal y GASKELL, I. Gaskell]. Cambridge: Cambridge University, 1999.
- GOLDSCHMIDT, Harry. “Zitat oder Parodie?”. *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 12/3-4, 1970.
- GONNARD, Henri. *La Musique modale en France de Berlioz á Debussy*. París: Honoré Champion, 2000.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- *Semiótica de la música vocal*. Murcia: Universidad de Murcia, 2007.
- GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. *Música y Músicos en la vida de María Lejárraga*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009.
- GRABÓCZ, Márta. “Semiological Terminology in Musical Analysis”, en *Musical semiotics in Growth* [ed. Eero Tarasti]. Bloomington: Indiana University, 1996.
- GREENE, Gordon K. “For whom and why Does the Composer Prepare a Score?”. *JAAC*, vol. 32., n° 4, 1974.
- GRIMALT, Joan. *Música i sentits. Introducció a la significació musical*. Barcelona: Dux, 2014.
- GRUBER, Gernot. “Das musikalische Zitat als historisches und systematisches Problem”. *Musicologica austriaca*, 1, 1977.
- GRUODYTÉ, Vita. “Sur des modèles de configurations spatiales”. *L’Espace: musique-philosophie*. Montreal-París: L’Harmattan, 1998.
- GUT, Serge. “Les techniques d’harmonie impressioniste chez Debussy”. *Revue internationale de musique française*, n° 5. Ginebra-París: Slatkine, 1981.
- HATTEN, Robert S. “The Place of Intertextuality in Music Studies”. *American Journal of Semiotics*, 3/4, 1985.
- *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University, 1994.
- *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*.

- Bloomington: Indiana University, 2004.
- HEBEL, Udo J. *Intertextuality, Allusion and Quotation. An International Bibliography of Critical Studies*. Nueva York: Greenwood, 1989
- HEPOKOSKI, James. "Clouds and Circles: Rotational Form in Debussy's 'Nuages'". *Dutch journal of music theory*, vol. 15, nº 1, 2010.
- HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles. "Plus loin que la musique: evocaciones plásticas en el pensamiento de Debussy". *Quintana*, 8, 2009.
- HOLLOWAY, Robin. *Debussy and Wagner*. Londres: Eulenburg, 1979.
- HOWAT, Roy. *Debussy in Proportion*. Cambridge: Cambridge University, 1983.
- "Dramatic Shape and Form in 'Jeux de vagues', and its Relationship to 'Pélleas', 'Jeux' and Other Scores". *Cahiers Debussy*, 7, 1983.
- HUBBS, Nadine. *The Queer Composition of America's Sound. Gay Modernist, American Music, and National Identity*. University of California, 2004.
- HUDSON, Richard. *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*. Oxford: Clarendon, 1994.
- IBERNI, Luis G. "Felipe Pedrell y Ruperto Chapí". *Recerca Musicològica XI-XII*, 1991-1992.
- IMBERTY, Michel. "Introduction à une sémantique musicale de la musique vocal". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, IV/2, 1973.
- "Polysémie et cohérence sémantique du langage musical: I". *Sciences de l'Art-Scientific Aesthetics*, VII/1-2, 1970.
- "Processus psychologiques de décodage de la structure musicale". *Borbé*, 1984: III, 1979.
- *La musique creuse le temps; de Wagner à Boulez: musique, psychologie, psychanalyse*. Budapest-Paris-Turín: L'Harmattan, 2005.
- JAKOBSON, Roman. "Musicologie et linguistique". *Musique en jeu* nº 5. Paris: Seuil.
- JANKÉLÉVICH, Vladimir. *Debussy et le mystère de l'instant*. Paris: Plon, 1976.
- JAROCINSKI, Stefan. "Quelques aspects de l'univers sonore de Debussy", en *Debussy et l'évolution de la musique au XXe siècle*. Paris: CNRS, 1965.
- KELLY, Barbara L. *Music and Ultra-Modernism in France. A Fragile Consensus, 1913-1939*. Woodbridge: Boydell, 2013.
- KIVY, Peter. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon, 2002.
- KLEIN, Michel L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University, 2005.
- KNEIF, Tibor. "Zur Semantik des musikalischen Zitats". *Neue Zeitschrift für Musik*, 134, 1973.
- KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. Nueva York: Schirmer, 1988.
- KRÄMER, Ulrich. "Quotation and Self-Borrowing in the Music of Alban Berg". *Journal of Musicological Research*, 12, 1992.
- KRAUSZ, Michael [ed.]. *The Interpretation of Music*. Oxford: Clarendon, 1994.
- KÜHN, Clemens. *Das Zitat in der Musik der Gegenwart-mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*. Hamburgo: Karl Dieter Wagner, 1972.
- KÜNG, Hans. *Música y Religión. Mozart-Wagner-Bruckner* [trad. Jorge Deike]. Madrid: Trotta, 2008.
- KURTH, Ernst. *Musikpsychologie*. Berlín, 1931.
- LABAJO VALDÉS, Joaquina. "Política y usos del folklore en el siglo XX español". *Revista de Musicología*, vol. 16, nº 4, 1993.
- "How musicological and ethnomusicological is spanish flamenco?" *Revista Transcultural de Música*, nº extra 0, 1997.
- LACHENMANN, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1996.

- LAMAS, Rafael. *Música e Identidad. El teatro musical español y los intelectuales en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 2008.
- LAZZARO, Federico. “Bilitis après Debussy. Hommage, influence, prise de distance?”. *Revue musicale OICRM*, vol. 2, n° 1, [*La réception de Debussy au XXe siècle. Incidences, influences et autorité*], vol. 13, n° 30, 2014.
- LEYDI, Roberto y MANTOVANI, Sandra. *Dizionario della Musica popolare Europea*. Milán: Bompiani, 1979.
- LEÓN TELLO, Francisco José. *La estética y la filosofía del arte en España en el siglo XX*. Tomo I. Valencia: s.e., 1983.
- *Teoría y estética de la música*. Madrid: Taurus, 1988.
- LESCOURRET, Marie-Anne. “Sens et sensibilité (Musica impura VIII)”, en *Sens et signification en musique* [dir. Marta Grabócz]. París: Hermann, 2007.
- LEVINSON, Jerrold. *Music, Art and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Ithaca: Cornell University, 1990.
- LIDOV, David. *On Musical Phrase*. Montréal: University of Montréal, 1975.
- LIBERMAN, Arnoldo. *De la Música, el Amor y el Inconsciente*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- LIPMANN, E.A. *A history of Western musical aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska, 1992.
- LISSA, Zofia. “Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats”. *Die Musikforschung*, 19/4, 1966.
- LLANO, Samuel. *Whose Spain? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908-1929*. Nueva York: Oxford University, 2013.
- LOCKE, Ralph P. *Musical Exoticism. Images and Reflections*. Cambridge/Nueva York: Cambridge University, 2009.
- LOLO, Begoña. “El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, entre 1703-1707”. *Recerca Musicològica XIX*, 2009.
- LÓPEZ, Julio. *La música de la modernidad*. Barcelona: Anthropos, 1984.
- LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo, en *Música popular española*. Barcelona: Labor, 1927.
- MACKENZIE, John. *Orientalism. History, Theory, and the Arts*. Manchester: Manchester University, 1995.
- MÂCHE, François-Bernard. *Musique, mythe, nature ou les dauphins d’Arion*. París: Méridiens Klincksieck, 1991.
- MALVANO, Andrea. “Claude Debussy et la nozione di lontanain”. *Musica/Realtà*, n° 85, 2008.
- MANFREDI CANO, Domingo. *Geografía del cante jondo*. Madrid: Bullón, 1963.
- MANZANO, Miguel. *La Jota como género musical*. Madrid: Alpuerto, 1995.
- MANZARRAGA, Tomás de. *Modalidad gregoriana*. Madrid: Cocusa, 1960
- MARCO, Tomás. *Historia de la música española, 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza, 1989 [1983].
- . *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 7 de noviembre de 1993. Madrid: RABASF, 1993.
- . “La composición española en el fin de siglo”. *Cuadernos de Veruela. Anuario de creación musical*, 3, 1999.
- . *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: SGAE-Fundación Autor, 2002.
- . *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid: Alpuerto, 2003.
- . “Lo folclórico en el sinfonismo: nacionalismo turístico y de postal”. *Música oral del Sur*, 6, 2005.
- y José Luis Pérez de Arteaga. “El Réquiem en el siglo XX”, en *Los grandes temas de la Música*, 2. Pamplona: Salvat, 1984.
- MARÍN, Rafael. *Método de guitarra (Flamenco) (por música y cifra)*. Madrid: Sociedad de Autores españoles, 1902.

- MARTÍ, Josep. “La tradición evocada: folklore y folklorismo”, en *Tradición oral* [ed. Eloy Gómez et al.]. Santander: Aula de Etnografía, Universidad de Cantabria/Oiartzun: Sendoa, 1999.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX”. *Revista de Musicología*, 16/1, 1993.
- “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936)”, en *De Musica Hispana et alias. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo S.J.*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990, vol II.
- MATRAVERS, Derek. *Art and Emotion*. Oxford: Clarendon, 1998.
- MENGER, Pierre-Michel. 2003. “Le public et la musique contemporaine”, en *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle* [dir. Jean-Jacques Nattiez]. París: Actes Sud, 2003.
- METZER, David. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University, 2003.
- MEYER, Leonard B. *Emoción y significado en la música* [trad. y prólogo de José Luis Turina]. Madrid: Alianza, 2001.
- *El estilo en la Música* [trad. Michel Angstadt]. Madrid: Pirámide, 2000.
- MIEREANU, Costin. “Sémiotique et *Textkomposition*”. *Actes Sémiotiques*, VI, 28, 1983.
- MITCHELL, Donald. *El lenguaje de la música moderna* [trad. De Esteban]. Barcelona: Lumen, 1972 [1963].
- MOLINO, Jean. “Fait musical et sémiologie de la musique”. *Musique en Jeu*, 17, 1975.
- MONELLE, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. 1992.
- *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, NJ: Princeton University, 2000.
- *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University, 2006.
- MORALES, Luisa y SALVADOR, Cristóbal. “Dances in 18th century Spanish Keyboard Music”, en *Granados and Goya: Music in the time of Francisco Goya and Goya in the time of Enrique Granados*. California: Riverside, 2005.
- MORGAN Robert P. *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal, 1994 [1991].
- MUNS, George. *Climax in Music*. Tesis doctoral. University of North Carolina, 1955.
- MURPHY Kerry, LOCKE, Ralph P., HUEBNER, STEVEN. “The Midi and Spain, or *Autour de Carmen*”, *Music, Theater and Cultural Transfer Paris 1830-1914* [ed. Annegret Fauser y Mark Everist]. Chicago y Londres: Chicago University, 2009.
- MURRAY SCHAFFER, R.aymond. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* [trad. Vanesa G. Cazorla]. Barcelona: Intermedio, 2013.
- MUSSAT, Marie-Claire. *Trajectoires de la musique au XXe. siècle*. París: Klincksieck, 1995.
- NAGORE FERRER, María, y Ruth Piquer Sanclemente. “La crítica musical de César M. Arconada, paradigma del intelectualista vanguardista en los años veinte”. *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2, 2010.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* [trad. Carolyn Abbate]. Princeton, New Jersey: Princeton University, 1990.
- NICHOLS, Roger. *Vida de Debussy* [trad. Vladimir Junyent]. Madrid: Cambridge University, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. “El caso Wagner. Un problema para músicos”, en *Escritos sobre Wagner* [trad. Joan B. Linares]. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- NÚÑEZ, Faustino. *Comprende el Flamenco*. Madrid: RGB Arte Visual, 2003.
- OLIVE, Jean-Paul. *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début su XXe siècle*. París/Montréal: L'Harmattan, 1998.
- ORLEDGE, Robert. *Debussy and the Theatre*. Cambridge: Cambridge University, 1982.
- “Evocations of Exoticism”, en *The Cambridge Companion to Ravel* [dir. Deborah Mawer].

- Cambridge: Cambridge University, 2000. ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma. *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2004 [2003].
- OTAÑO, Nemesio, “La música religiosa moderna: sus fundamentos, leyes y orientaciones”. *Música Sacro-Hispana*, 1913.
- OUAKNIN, Marc-Alain. *El libro quemado. Filosofía del Talmud* [trad. Juan Alberto Sucasas Peón]. Barcelona: Ríopiedras, 1999.
- PAGNINI, M. *Lingua e Musica*. Bologna: Il Mulino, 1974.
- PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008.
- PARAKILAS, James. “How Spain got a Soul”, en *The Exotic on Western Music* [ed. Jonathan Bellman]. Boston: Northeastern University, 1997.
- PASLER, Jann. “Race, Orientalism, and Distinction in the Wake of the ‘Yellow Peril’”, en *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music* [dir. Georgina Born et David Hesmondhalgh]. Berkeley/Los Angeles: University of California, 2000.
- PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música*. Barcelona: Heinrich y C.^a, 1891 [reed. Francesc Bonastre. Bellaterra: UAB, 1991].
- PERSIA, Jorge de. *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Diputación de Granada, 2003.
- PERSICHETTI, V. *La armonía del siglo XX* [trad. Alicia Santos Santos]. Madrid: Real Musical, 1985.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2008.
- “El concepto de Clasicismo Moderno: Música, Artes plásticas y Literatura (1915-1936)”, en *Música y Cultura en la Edad de Plata (1915-1939)* [eds. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres]. Madrid: ICCMU, 2009.
- PISTON, Walter. *Armonía* [trad. Juan Luis Milán]. Barcelona: Idea, 2001.
- PISTONE, Danièle. *La Musique en France de la révolution à 1900*. Paris: Honoré Champion, 1979.
- PHILIP, Robert. *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University, 1992.
- POLO PUJADAS, Magda. *Música pura y música programática en el Romanticismo*. Barcelona: L’Auditori, 2011.
- POPLE, Anthony. *Theory, Analysis, and Meaning in Music*. Cambridge: Cambridge University, 1995.
- POUSSEUR, Henri. *Schumann, le poète: vingt-cinq moments d’une lecture de Dichterliebe*. Paris: Klincksieck, 1993.
- *Música, semántica, sociedad* [trad. Juan Mion]. Madrid: Alianza, 1984.
- POWEL, Linton. *A History of Spanish Piano music*. Bloomington: Indiana University, 1980.
- POWERS, Harold. “Language Models and Music Analysis”. *Ethnomusicology* 24, 1980.
- PRECIADO, Dionisio. *Folklore español. Música, danza y ballet*. Madrid: Studium, 1969.
- RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Nueva York: Schirmer, 1980;
- RECOULES, Henri. “Ruidos y efectos sonoros en el teatro del Siglo de Oro”. *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975.
- RIDLEY, Aaron. *The Philosophy of Music. Theme and Variations*. Edimburgo: Edinburgh University, 2004.
- ROSEN, Charles. *The Frontiers of Meaning*. Nueva York: Hill and Wang, 1995.
- ROUBET, Anne. “Debussy et le mythe. Affinités et ambivalences”, en *Jeux de formes* [dir. Maxim Joos]. Paris: Rue d’Ulm, 2004.
- ROWELL, Lewis. *Introducción a la Filosofía de la Música. Antecedentes históricos y problemas estéticos* [trad. Miguel Wald]. Barcelona: Gedisa, 1985.

- RUWET, Nicolas. "Fonction de la parole dans la musique vocal". *Revue belge de musicologie*, 15, 1961.
- "Méthodes d'analyse en musicologie". *Revue Belge de Musicologie*, XX, 1966, pp. 65-90.
- "Quelques remarques sur le rôle de la répétition dans la syntaxe musicale", en *To Honour Roman Jakobson*. La Haya: Mouton, 1967.
- *Langage, musique, poésie*. París: Seuil, 1972.
- SADAÏ, Yizhak. "La notion d'espace dans la musique tonale, en *L'Espace: musique-philosophie*. Montréal-París: L'Harmattan, 1998.
- SAGE, Jack. "Calderón y la música teatral". *Bulletin Hispanique*, 58, 1956.
- SALAS, Roger. "Escuela bolera y ballet clásico". *La Escuela Bolera (Encuentro Internacional, Madrid, noviembre de 1992)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992.
- SALAS VIU, Vicente. "Experimentación y creación en la música de vanguardia". *Atlántida*, 16, julio-agosto 1965.
- *Música y creación musical: ensayos*. Madrid: Taurus, 1966.
- SALAÜN, Serge. *El cuplé: (1900-1930)*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- SALAZAR, Adolfo. *Música y músicos de hoy*. Madrid: Mundo Latino, [1928].
- *Sinfonía y ballet*. Madrid: Mundo Latino, 1929.
- *La Música contemporánea en España*. Madrid: Góngora, 1930 [Oviedo, 1982].
- *La música en España*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1953.
- *La música orquestal en el siglo XX*. México: FCE, 1967 [1956].
- "Apuntes para una geografía musical de Europa: Rusia". *La Pluma*, octubre 1920.
- *Conceptos fundamentales de la Historia de la Música*. Madrid: Selecta de Revista de Occidente, 1954.
- SAMUEL, Claude. *Panorama de la música contemporánea* [trad. Belen Marañón]. Madrid: Guadarrama, 1965.
- SCHÖNBERG, Arnold. *El estilo y la idea* [trad. Ramón Barce]. Madrid: Taurus, 1963.
- *Armonía* [trad. Ramón Barce]. Madrid: Real Musical, 1970.
- SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University, 1997.
- "Analytical Philosophy and the Meaning of Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XLVI, nº especial dedicado a "Analytic Aesthetic", 1987.
- SERRAVEZZA, Antonio, ed. *La sociología della musica*. Turín: E.D.T., 1980.
- SIEGMUND-SCHULZE, Walther. "Das Zitat im zeitgenössischen Musikschaffen: eine produktiv-schöpferische Traditionslinie?". *Musik und Gesellschaft*, 27, 1977.
- SIMMS, Bryan R. *Music of the Twentieth Century. Style and structure*. Nueva York: Schirmer, 1986.
- SLOBODA, John A. *La mente musical: La psicología cognitiva de la música* [trad. Beatriz Martín-Andrade y Amalia Casas]. Madrid: Machado, 2012.
- SLONIMSKY, Nicolas. *Music since 1900*. Nueva York: Schirmer, 1994.
- SOBRINO, Ramón. "El alhambrismo en la música española hasta la época de Manuel de Falla", en *Manuel de Falla. Latinité et Universalité* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- "Alhambrismo musical español de los albores románticos a Manuel de Falla", en *Manuel de Falla y la Alhambra* [ed. Francisco Baena e Yvan Nommick]. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife-Fundación AMF, 2005.
- SOLER, Josep. "Sobre la estructura del acto creador en música". *Revista de Musicología*, 5/1, 1982.
- "Espacio y símbolo en la obra de Wagner". *Recerca Musicologica*, 3, 1983.
- *Otros escritos y poemas*. Zaragoza: Libros del Innombrable, 1999.
- y Joan Cuscó. *Tiempo y música*. Barcelona: Boileau-Fundació de Música Contemporània,

1999.

SOPEÑA, Federico. *La música europea contemporánea (Panorama y diccionario de compositores)*. Madrid: UME, 1953.

— *Música y Literatura*. Madrid: Rialp, 1974.

STEFANI, Gino. *Introduzione alla semiotica della musica*. Palermo: Sellerio, 1976.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical* [trad. Eduardo Grau]. Madrid: Taurus, 1981 [1977].

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. *La música del siglo XX* [trad. María Calonge y Javier Torrente Malvido]. Madrid, 1960.

TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University, 1994.

— *Sémiotique musical* [trad. Bernard Dublanche]. Limoges: Université de Limoges, 1996.

— “La sémiose de la lumière en musique: des synesthésies aux récits”, en *La Musique et les signes. Précis de sémiotique musicale* [trad. Emmanuel Gorge]. París: L’Harmattan, 2006.

TAYLOR, Timothy D. *Beyond Exoticism*. Durham: Duke University, 2007.

TORRES CLEMENTE, Elena. “El nacionalismo de las esencias: ¿una categoría estética o ética?”, en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* [ed. Pilar Ramos]. Logroño: Universidad de La Rioja, 2012.

TORRES, Norberto. “Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas”. *Música oral del Sur*, nº 6. Granada: Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005.

TUNBRIDGE, Laura. *El ciclo de canciones* [trad. Juan González-Castelao]. Madrid: Akal, 2016 [2010].

TURCHETTI, Mario. “Adorno: philosophie de la musique et historicité”. *Musique nouvelle. Revue d’esthétique*, 4, 1982.

TURINA Joaquín. “Desde París”. *Revista Musical*, Año II nº 5. Bilbao, 1910.

VANHULST, H. y M. Haine [eds.] *Musique et société*. Bruselas: Université de Bruxelles, 1988.

VILAR, Gerard. “¿Qué clase de experiencia es una experiencia ‘puramente musical?’” [trad. Dialitza Colón], en *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música* [eds. M^a José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño]. Madrid: La balsa de la Medusa, 2010.

WATKINS, Glenn. “Uses of the Past: A Synthesis”, en *Soundings: Music in the Twentieth Century*. Nueva York: Schirmer, 1988.

— *Pyramids at the Louvre. Music, Culture and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Cambridge (Mass.)/Londres: Harvard University, 1994.

WEBERN, Anton. “El camino hacia la Nueva Música”. *Cuadernos de Veruela. Anuario de creación musical*, 1, 1997.

WEID, Jean-Noël van der. *La musique du XXe. siècle*. París: Hachette, 1997.

WELLMER, Albrecht. *Música y lenguaje* [trad. Sol Bidon-Chanal]. Valencia: Universidad de Valencia, 1995.

WHEELDON, Marianne. “Interpretación de la discontinuidad en las últimas obras de Debussy” [trad. Héctor J. Sánchez]. *Quodlibet* 34. Universidad de Alcalá, 1995.

WHITALL, Arnold. *Musical Composition in the Twentieth Century*. Nueva York: Oxford University, 1999.

— *Exploring Twentieth-Century Music. Tradition and Innovation*. Cambridge: Cambridge University, 2003.

WILLIAMS, Alastair. *New Music and the Claims of Modernity*. Aldershot: Ashgate, 1999 [1997].

ZALDÍVAR, Álvaro. “Música y pensamiento. Bases para una discusión entre lo terminológico y lo metodológico”, en *Campos interdisciplinarios de la Musicología* [ed. Begoña Lolo] Madrid, 2001.

ZANK, Stephen. *Irony and Sound. The Music of Maurice Ravel*. Rochester: University of Rochester, 2009.

ZUBIALDE Ignacio. "Publicaciones recibidas". *Revista Musical*, Año II nº 4. Bilbao, 1910.

2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

2.1. Referencias generales

ABAD, Juan José. *Manuel de Falla*. Madrid: Urbión, 1984.

ADDESSI, Anna Rita. *Claude Debussy e Manuel de Falla. Un caso di influenza stilistica*. Bolonia: CLUEB, 2000.

—— "Manuel de Falla, Paris et Claude Debussy", en *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. [ed. Paolo Pinamonti]. Florencia: Leo S. Olschki, 1989.

ALTERMANN, Jean Paul. "Manuel de Falla". *La Revue Musicale*, 8, 1921.

ARACIL, Alfredo. "La música en Manuel de Falla", en *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*, [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 1999.

BARCE, Ramón. "Manuel de Falla. La Época andalucista." *La Estafeta Literaria*, nº 233, 15-1-1962.

—— "Perfil ideológico de Manuel de Falla." Prólogo para *Manuel de Falla. Scritti sulla musica e musicisti*. Milán: Ricordi, 1993.

BEARDSLEY, Theodore S. "Manuel de Falla's score for Calderon's *Gran teatro del mundo*: The autograph manuscript". *Kentucky Romance Quarterly*, vol. XVI, nº 1, 1969.

BERGADA, Montserrat. "La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo", *Manuel de Falla e Italia* [ed. y prólogo de Yvan Nommick]. Granada: AMF, 2000.

BERGAMÍN, José. "El canto y el santo: Manuel de Falla, maestro en la música y en la fe". *Revista Nacional de Cultura*, nº 60. Caracas, 1947.

José Bergamín-Manuel de Falla. El Epistolario (1924-1935) [ed. Nigel Dennis]. Valencia: Pre-Textos, 1995.

BORRÁS, Tomás. "Los músicos nuevos. El maestro Manuel de Falla". *Por esos Mundos*, XVI, marzo de 1915.

BUDWIG, Andrew. *Manuel de Falla's Atlántida: an historical and analytical study*. University of Chicago, tesis doctoral, 1984.

BURNETT James, David. *Manuel de Falla and the Spanish Musical Renaissance*. Londres: Victor Gollancz, 1979.

CASCUDO, Teresa. "Un arte mágico de evocación: la música nueva según Manuel de Falla". *Brocar*, 37, 2013.

CHASE Gilbert, BUDWIG, Andrew. *Manuel de Falla. A Bibliography and Research Guide*. Nueva York-Londres: Garland, 1986.

CHRISTOFORIDIS Michael. *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El Retablo de Maese Pedro and Concerto*. Tesis doctoral, 2 vol., University of Melbourne, 1997.

—— "De la composition d'un opéra: Conseils de Claude Debussy à Manuel de Falla". *Cahiers Debussy* 19, 1995.

—— "De 'La vida breve' a 'Atlántida': algunos aspectos del magisterio de Claude Debussy sobre Manuel de Falla." *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 4, 1997.

—— "El peso de la vanguardia en el proceso creativo del *Concerto* de Manuel de Falla". *Revista de Musicología*, 1997.

—— "Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en *El "Cante Jondo"*. (*Canto primitivo andaluz*). *Concurso de "Cante Jondo"*. *Canto primitivo andaluz. Granada 1922*. Granada: Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación. Ayuntamiento y AMF, 1997.

- “La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”. *La guitarra en la Historia*, vol. IX. Córdoba: La Posada, 1998.
- “A Composer’s Annotations to his Personal Library: An Introduction to the Manuel de Falla Collection”. *Context*, nº 17, 1999.
- “Hacia un nuevo mundo sonoro en *El Retablo de Maese Pedro*”, en *Manuel de Falla. Latinité et Universalité* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- “La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”, en *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- “Manuel de Falla, early music and the harpsichord in *El retablo de Maese Pedro*”, en *Cinco siglos de música de tecla española* [ed. Luisa Morales]. Garrucha: Asociación Cultural Leal, 2007.
- “Manuel de Falla, flamenco and Spanish identity”, en *Western Music and Race* [ed. Julie Brown]. Cambridge: Cambridge University, 2007.
- “Visiones de Grecia en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”. *Quodlibet*, nº 53, mayo-agosto, 2013.
- COLLINS, Christopher Guy. *Manuel de Falla and L’acoustique nouvelle*. Tesina para la obtención del título de Master of Philosophy, University of Wales, 1997.
- *Manuel de Falla and his european contemporaries: encounters, relations-ships and influences*. Tesis doctoral. Bangor: University of Wales, 2002.
- “Principios rotacionales y forma teleológica en el *Concierto de Falla*”. *Quodlibet*, nº 53, mayo-agosto, 2013.
- CRICHTON, Ronald. *Manuel de Falla. Catálogo descriptivo de su obra*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1989.
- DEMARQUEZ, Suzanne. *Manuel de Falla* [traducción y epílogo de Juan-Eduardo Cirlot]. Barcelona: Labor, 1968.
- DIEGO, Gerardo. “Falla y la Literatura”. *Ínsula*, año II, nº 13, 1947.
- FALLA, Manuel de. *Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)* [ed. facsímil Yvan Nommick. Estudios de Yvan Nommick y Francesc Bonastre]. Granada: AMF, 2001.
- FALLA, Manuel de. *Superposiciones*. Madrid: Carlos Romero de Lecea, 1975.
- FALLA-CHOPIN. *La música más pura*. Estudios de Jim Samson, Roy Howat, Paolo Pinamonti, Víctor Estapé [ed. Luis Gago]. Granada: AMF, 1999.
- FOLTZ, Roger Ernest. *Pitch organization in spanish music and selected late Works of Manuel de Falla*. Tesis doctoral. Austin: University of Texas, 1977.
- GAGO, Luis. “Introducción”, *Falla-Chopin. La música más pura* [ed. Luis Gago]. Granada: AMF, 1999.
- GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid: Ministerio de Cultura (Dirección general de Bellas Artes y Archivos), 1987.
- “Dulcinea en el prado (verde y florido)”. *Revista de Musicología*, vol. X, nº 2, mayo-agosto 1987.
- “Manuel de Falla: música per ‘El gran teatro del mundo’ di Calderón”, en *Pedro Calderón de la Barca - Manuel de Falla. El gran teatro del mundo* [ed. Paolo Pinamonti]. Venecia: Marsilio, 1988.
- “Felipe Pedrell y Manuel de Falla: crónica de una amistad”. *CADUP*. Tortosa: UNED, 1989.
- *Manuel de Falla y ‘El Amor brujo’*. Madrid: Alianza, 1990.
- “Noche, música y jardín. Sonidos y perfumes nocturnos en las lecturas de Manuel de Falla”, en *Música y Jardines*. Granada: AMF, 2003.
- “Datos para el análisis de la *Fanfare sobre el nombre de Arbós* de Manuel de Falla”. *Quodlibet*, nº 53, mayo-agosto, 2013.

- GARCÍA, Juan Alfonso. *Falla y Granada y otros escritos musicales*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991.
- GARCÍA MATOS, Manuel. «El folklore en *La vida breve* de Manuel de Falla». *Anuario Musical*, vol. XXVI, 1971.
- “Folklore en Falla”. *Música*, 3-4, enero-junio de 1953.
- “Folklore en Falla. II”. *Música*, 6, octubre-diciembre de 1953.
- GARMS, Thomas. *Der Flamenco und die spanische Folklore in Manuel de Fallas Werken*. Wiesbaden (*Neue musikgeschichtliche Forschungen*, Bd. 16), 1990.
- GILLE, Bernard. « Lire et écouter *El Retablo de Maese Pedro*», en *Manuel de Falla. Latinité et Universalité* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- GONNARD, Henri. « La modalité dans *Nuits dans les jardins d’Espagne* de Manuel de Falla, en *Manuel de Falla. Latinité et Universalité* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- “L’Impressionisme, Manuel de Falla et Debussy”, en *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* [eds. Gemma Pérez Zalduondo y María Isabel Cabrera García]. Granada: Universidad de Granada, 2010.
- GONZÁLEZ BARRÓN, Ramón. *Religiosidad y polifonía en la obra de Manuel de Falla*. Madrid: Conservatorio Superior de Música de Sevilla&Alpuerto, 1984.
- GONZÁLEZ CASADO, Pedro. *La repetición motivico-temática como principio formal de la obra para piano solo de Manuel de Falla*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1999.
- HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla. His life and music*. Lanham-Oxford, The Scarecrow, 2005.
- “La ambigüedad en las obras para piano compuestas por Falla en su madurez: ampliando las fronteras instrumentales”. *Quodlibet*, nº 53, mayo-agosto, 2013.
- HESS, Carol Ann. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago, Londres: The University of Chicago, 2001.
- HOFFELÉ, Jean-Charles. *Manuel de Falla*. París: A. Fayard, 1992.
- IGLESIAS, Antonio. *Manuel de Falla (su obra para piano) y “Noches en los jardines de España”*. Madrid: Manuel de Falla-Alpuerto, 2ª edición, 2001.
- JAMBOU, Louis. “Strawinsky y Falla: influencias y paralelismos. Parámetros para un estudio”, en *Relaciones musicales entre España y Rusia* [ed. Antonio Álvarez Cañibano, Pilar V. Gutiérrez y Cristina Marcos]. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 1999.
- “Músicas del siglo XVI en la obra de Manuel de Falla”. *Revista de musicología*, vol. XXVII, 2004.
- Jardines de España. De Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*. Granada: Exposición del AMF, 1996.
- LAMILLAR, Juan. “Manuel de Falla y la Literatura”. *El siglo que viene*. Sevilla, nº 28, octubre 1996.
- LESURE, François. “Manuel de Falla, Paris et Claude Debussy”, en *Manuel de Falla tra la Spagna e l’Europa* [ed. Paolo Pinamonti]. Florencia: Leo S. Olschki, 1989.
- “Debussy et le syndrome de Grenade”. *Revue de Musicologie*, LXVIII, n. 1-2, 1982.
- LLORT LLOPART, Victoria. “La emoción estética en *Atlántida* de Manuel de Falla: horror, exaltación y religiosidad”. *Iberic@l*, nº 6.
- Manuel de Falla e Italia* [ed. Yvan Nommick]. Estudios de Montserrat Bergadà, Elena Torres y Stefano Russomano. Granada: AMF, 2000.
- Manuel de Falla en Granada* [eds. Yvan Nommick y Eduardo Quesada]. Estudios de Isabel de Falla, José García Román, Yvan Nommick y Eduardo Quesada. Granada: AMF, 2001.
- Manuel de Falla: “La vida breve”*. Estudios de Yvan Nommick, Begoña Lolo, Jean-Dominique Krynen y José Miguel Castillo. Granada: AMF, 1997.

- Manuel de Falla y la Alhambra* [eds. Francisco Baena e Yvan Nommick]. Estudios de Lily Litvak, Ramón Sobrino, Yvan Nommick y Francisco Baena. Granada: Patronato de la Alhambra y Genaralife-Fundación AMF, 2005.
- MANZANO ALONSO, Miguel. “Fuentes populares en la música de *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla”, en *Les Ballets Russes de Diaghilev y España* [eds. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano]. Granada/Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM/AMF, 2000.
- MASCIOPINTO, F. Adolfo. *El nacionalismo musical en Manuel de Falla*. Santa Fe: Ministerio de Educación de la Nación – Universidad Nacional del Litoral, 1952.
- MEDINA, Ángel. “Manuel de Falla: silencios, herencias, lastres y homenajes”, en *Manuel de Falla a través de su música (1876-1946)*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1996.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el “cante jondo”* [ed. facsímil, prefacio y textos complementarios de Andrés Soria]. Granada: Universidad de Granada, 1990.
- NAREJOS, Antonio. *La estética musical de Manuel de Falla*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2004.
- “La huella de Francia sobre Manuel de Falla en la definición del canon de la música española”. *Quodlibet*, nº 53, mayo-agosto, 2013.
- NOMMICK, Yvan. *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*. Tesis doctoral. Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1998-1999.
- “Manuel de Falla: de *La vida breve* de 1905 a *La vie breve* de 1913. Genèse et évolution d’une œuvre”. *Mélanges*. Madrid: Casa de Velázquez, 1994.
- “Manuel de Falla: De *La vida breve* de 1905 a *La vie brève* de 1913. Genèse et évolution d’une œuvre”. *Mélanges*, vol. 30 nº 3, 1994.
- “Noches en los jardines de España: génesis y composición de una obra”. *Jardines de España. De Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*. Granada: AMF, 1996.
- “*La vida breve* entre 1905 y 1914: evolución formal y orquestal, en *Manuel de Falla: ‘La vida breve’*. Granada: AMF, 1997.
- “De los jardines del Generalife al templo de Hércules. Breve reflexión sobre el tema del agua en la obra de Manuel de Falla”, en *Val de Oscuro. Julio Juste*. Granada: AMF, 1998.
- “Un ejemplo de ambigüedad formal: el *Allegro* del *Concerto* de Manuel de Falla. *Revista de Musicología*, 1998.
- “Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Manuel de Falla: elementos de apreciación”. *Revista de Musicología*, vol. XXI, nº 2, diciembre 1998.
- “De torres, terrazas y jardines en la obra de Manuel de Falla”, en *El jardín de Melisendra*. Granada: AMF, 1999.
- “*Fuego fatuo*: un homenaje de Falla a Chopin”, en *Manuel de Falla. Fuego Fatuo. Edición facsímil de los manuscritos 9017-1, LII A2. A4, A6, A9, A10 del Archivo Manuel de Falla*. Granada: AMF, 1999.
- “L’évolution des effectifs instrumentaux dans l’œuvre de Manuel de Falla: continuité ou discontinuité?”, en *Manuel de Falla. Latinité et Universalité* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- “La ‘vuelta a Bach’ en Manuel de Falla y sus contemporáneos”, en *Bach. Homenaje a Chillida. Bach en el pensamiento, las artes y la música*. Granada: AMF, 2000.
- “Tiempo y espacio en la obra de Manuel de Falla: la huella italiana”, prólogo a *Manuel de Falla e Italia* [ed. Yvan Nommick]. Granada: AMF, 2000.
- “La herencia de la música y el pensamiento de Manuel de Falla en la posguerra (1940-1960)”, en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)* [eds. Ignacio Henares Cuéllar, María Cabrera García, Gemma Pérez Zalduondo y José Castillo Ruiz]. Granada: Universidad de

Granada, 2001.

—— “Apuntes de Harmonía de Manuel de Falla: el diario de un autodidacta”, en FALLA, Manuel de. *Apuntes de Harmonía. Dietario de París* (1908) [ed. facsímil Yvan Nommick]. Estudios de Yvan Nommick y Francesc Bonastre. Granada: AMF, 2001.

—— “Manuel de Falla: una bibliografía esencial”, en *Universo Manuel de Falla*. Catálogo de la Exposición permanente organizada por el AMF. Granada: AMF, 2002.

—— “Manuel de Falla y la pedagogía de la Composición: el influjo de su enseñanza sobre el Grupo de los Ocho de Madrid”, en *Música española entre dos guerras, 1914-1945* [ed. e introducción de Javier Suárez-Pajares]. Granada: AMFalla, 2002.

—— “Le matériau et la forme chez Manuel de Falla et Maurice Ravel: éléments d’analyse comparative”, en *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 2003.

—— “La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla. Un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1904)”. *Revista de Musicología*, XXVI, 2, 2003.

—— “El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”. *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005.

—— “La présence de Debussy dans la vie et l’œuvre de Manuel de Falla. Essai d’interprétation”. *Cahiers Debussy*, n° 30, 2003.

—— “Una introducción a la obra y a la estética de Manuel de Falla”. *Liceus. Publicación cultural del siglo XXI*, año II, n° 12, 2004.

—— “Notes sobre una amistat: Manuel de Falla i Ricard Viñes, en *Ricard Viñes, el pianiste de les avantgardes*. Lleida: Museu d’Art Jaume Morera, Fundació Caixa Catalunya, 2007.

—— “Pasión, Noches y Miradas: Sinestesia y correspondencias entre las artes de Bach, Falla y Messiaen”, en *Noches* [catálogo] exposición XIII Encuentros Manuel de Falla. Granada: AMF, 2007.

—— “La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo: ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores españoles de su entorno?”, en *Música y Cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Madrid: ICCMU, D. L. 2009.

—— *El retablo de maese Pedro de Manuel de Falla: Un homenaje devoto a la gloria de Miguel de Cervantes*. Exposición organizada por BNE [com. Mercedes Dexeus]. Madrid: BNE.

—— “Wagner en Falla: una presencia continua”. *Quodlibet*, 55, 1, 2014.

OROZCO, Manuel. *Granada y Manuel de Falla*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada & Ayuntamiento de Granada, 1996.

PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla* [nueva ed. ampliada]. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

PAHLEN, Kurt. *Manuel de Falla y la música en España* [trad. Cristóbal Halffter; prólogo de Gerardo Diego]. Madrid: Editora Nacional, 1960.

PEMÁN, José María. “Mis encuentros con Falla”. *Cien artículos*. Madrid: Escelicer, 1957.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. “La temática popular en la etapa parisina de Manuel de Falla”. *Estética*. Vol. I, febrero 1985.

PERSIA, Jorge de. “Los escritos de Manuel de Falla sobre el ‘Cante Jondo’”, en *I Concurso de Cante Jodo. Edición conmemorativa, 1922-1992. Una reflexión crítica* [prólogo de Antonio Gallego Morell]. Granada: AMF.

—— “Falla, Ortega y la renovación musical. *Revista de Occidente*, n° 156, 1994.

PINAMONTI, Paolo. “L’acoustique nouvelle interprete ‘inattuale’ del linguaggio armonico dei Falla”, en *Manuel de Falla tra la Spagna e l’Europa* [ed. Paolo Pinamonti]. Florencia: Leo S. Olschki, 1989.

PINO, Rafael del. *Universo Manuel de Falla. Vida y obra de un músico*. Granada: AMF, 2002.

- QUINTANAL, Inmaculada. *Manuel de Falla y Asturias. Consideraciones sobre el nacionalismo musical*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos del Principado de Asturias, 1989.
- RIGONI, Michel. “Nuits dans les jardins d’Espagne de Manuel de Falla: de la couleur local au classicisme”. *Analyse musicale*, nº 18, 1990.
- “De Falla: Le *Concerto pour clavecin*”. *Analyse musicale*, nº 21, 1990.
- “Le développement thématique chez Manuel de Falla”, en *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- ROLAND-MANUEL, Alexis. *Manuel de Falla* [trad. Vicente Salas Viu]. Buenos Aires: Losada, 1954.
- ROMERO FERRER, Alberto [ed.]. *Manuel de Falla y su entorno*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1997.
- RUIZ MONTES, Francisco y TORRES CLEMENTE, Elena. “Manuel de Falla y la música incidental para *El gran teatro del mundo*. Estudio introductorio”. *Quodlibet* 53, 2, 2013.
- “Manuel de Falla y la música incidental para *La vuelta de Egipto*. Estudio introductorio”. *Quodlibet*, 55, separata, 1, 2014.
- SALAZAR, Adolfo. “Manuel de Falla: Las etapas de su obra”. *Realidad. Revista de Ideas*. Buenos Aires, 1947-1949, vol. II, Números 4-6 / Sevilla: Renacimiento, 2007.
- “El *Concerto* de Manuel de Falla. Idioma y estilo. Clasicismo y modernidad”. *El Sol*. Madrid, 3 de noviembre de 1927.
- SEITZ, Elizabeth Anne. *Manuel de Falla’s years in Paris, 1907-1914*. Boston: Boston University, 1995.
- SOPEÑA, Federico. *Atlántida. Introducción a Manuel de Falla*. Madrid: Taurus, 1962.
- *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid: Turner, 1988.
- SORIA OLMEDO, Andrés. “La biblioteca de Manuel de Falla”, en *La biblioteca de Manuel de Falla* [ed. Yvan Nommick]. Granada: AMF – Orquesta Ciudad de Granada.
- TITOS, MARTÍNEZ, Manuel. “Las actitudes políticas de Manuel de Falla: confianza, desconcierto y prevención.” *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2011, vol. 33.
- THIEBLOT, Gilles. *Manuel de Falla*. París: bleu nuit, 2015.
- THOMAS, Joan Maria. *Manuel de Falla en la isla* [ed. facsímil, introducción y apéndice de Joan Company Florit]. Mallorca: Caixa de Balears, 1996.
- TORRES CLEMENTE, Elena. “La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla, en *Manuel de Falla e Italia* [ed. y prólogo de Yvan Nommick]. Granada: AMF, 2000.
- “La Europa de los nacionalismos musicales”, notas al programa de mano del concierto celebrado el 3º de noviembre de 2001 en el Auditorio Manuel de Falla de Granada, *La Europa de los nacionalismos musicales* [ed. Yvan Nommick]. Granada: AMF – Orquesta Ciudad de Granada, 2001.
- “Camino paralelos: Manuel de Falla y la Europa de los nacionalismos musicales (1891-1939)”, en *La Europa de los nacionalismos musicales* [ed. Yvan Nommick]. Granada: AMF – Orquesta Ciudad de Granada, 2001.
- *Manuel de Falla y las ‘Cantigas’ de Alfonso X el Sabio: estudio de una relación continua y plural* [prólogo de Yvan Nommick]. Granada: Universidad de Granada, 2002.
- *Las óperas de Manuel de Falla: interconexiones entre música, texto y acción dramática*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2004.
- *Las óperas de Manuel de Falla. De “La vida breve” a “El retablo de maese Pedro”*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007.
- *Manuel de Falla*. Málaga: Arguval, 2009.

- “La imagen de Manuel de Falla en la estética de Adolfo Salazar”, en *Música y Cultura en la Edad de Plata (1915-1939)* [eds. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres]. Madrid: ICCMU, 2009.
- “Tomás Luis de Victoria reinventado por Manuel de Falla: Homenajes, recreaciones y versiones expresivas”, en *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies* [eds. Javier Suárez-Pajares, Manuel del Sol]. Madrid: ICCMU, 2013.
- TREND, John Brande. *Manuel de Falla and Spanish Music*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1929.
- Universo Manuel de Falla. Exposición permanente*. Granada: AMF, 2002.
- VILLANUEVA, Carlos. “Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas”, en *Música y Cultura en la Edad de Plata (1915-1939)* [eds. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres]. Madrid: ICCMU, 2009.
- VINAY, Gianfranco. “Falla et Strawinsky: confrontation en deux volets”, en *Manuel de Falla. Latinité et Universalité* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- VINIEGRA Juan J. *Vida Íntima de Manuel de Falla y Matheu*. Cádiz, 1966.
- WEBER, Eckhard. *Manuel de Falla und die Idee der spanischen Nationaloper*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000.
- ZAPKE, Susana. “Presencia de la música antigua en la obra de Falla: la búsqueda de los orígenes”, en *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia* [ed. Susana Zapke]. Kassel: Reichenberger, 1999.

2.2. Referencias sobre las *Canciones*

- ALLAN, Diana. *Cante jondo: An aesthetic force as reflected in Manuel de Falla's "Siete canciones populares españolas"*. DMA diss. Austin: University of Texas, 1994.
- BECKER, Danièle. “Manuel de Falla et le *Sonnet à Cordoue*”, en *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire. “*Les Colombes, Chinoiserie et Séguidille*: une entrée en mélodie française”, en *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- CASTRO, Cristóbal de. “Una canción de Falla”. *ABC*, Madrid, 11 de noviembre de 1945.
- *Genios e ingenios. 41 Semblanzas*. Madrid: Editora Nacional, 1949.
- CISNEROS, María Dolores. *La canción lírica en la obra de Manuel de Falla: Fuentes de inspiración, lenguaje y evolución*. Trabajo de investigación para la obtención del DEA. Universidad de Granada, 2009.
- “El *Soneto a Córdoba* de Manuel de Falla: un homenaje a Góngora suscitado por Gerardo Diego y Federico García Lorca”. En *Música y Cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Madrid: ICCMU, D. L. 2009.
- “Las canciones de juventud de Manuel de Falla: Bases para su análisis prosódico y musical”. *Quodlibet*, nº 53, mayo-agosto, 2013. Madrid.
- CHRISTOFORIDIS Michael. “Manuel de Falla's ‘Siete Canciones Populares Españolas’: The composer's personal Library, Folksong models and the creative process”. *Anuario Musical*, vol. 55, 2000.
- COLLINS, Christopher Guy. “Gautier's Spain and Falla's France: Voice and Modes of Performance in *Séguidille*”. *Dix-Neuf*, vol. 17, 1, abril 2013.

- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep. “Las *Siete canciones populares españolas* y el folklore”, *Manuel de Falla tra la Spagna e l’Europa* [ed. Paolo Pinamonti]. Florencia: Leo S. Olschki, 1989.
- DOUGLAS-BROWN, Deborah Jean. *Nationalism in the songs sets of Manuel de Falla and Enrique Granados*. Michigan: Ann Arbo: UMI, 1994.
- GALLEGO, Antonio. “Prólogo”, en FALLA, Manuel de. *Canciones de María Lejárraga*. Madrid: Manuel de Falla Ed.&Unión Musical, 1993.
- “Pascua florida, un proyecto poético de María de la O Lejárraga para Manuel de Falla”. *Revista Atlántica. Poesía*, nº 11. Cádiz, 1996.
- GARCÍA MATOS, Manuel. «Folklore en Falla». *Música*, nº 3-4, enero-junio 1953.
- «Folklore en Falla. II». *Música*, nº 6, octubre-diciembre 1953.
- GONZÁLEZ CASADO, Pedro. «La *Nana* y las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla: un doble paradigma». *Revista de Musicología*, vol. XXV, nº 2, 2002.
- GUILLOT, Pierre. «*Psyché*, ou le mystérieux accord d’Apulée», en *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- JIHYUN, Park. *A Study of ‘Siete canciones populares españolas’ by Manuel de Falla*. DMA diss. Kansas: University of Kansas, 2013.
- JUÁREZ BRIONES, Carlota. “María Lejárraga y Manuel de Falla (1913-1921): apuntes sobre su relación personal y artística”, en *María Martínez Sierra: feminismo y música* [ed. Juan Aguilera Sastre]. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos , 2008.
- MANZANO ALONSO, Miguel. “Arquetipos hispanos melódicos y rítmicos en la obra de Manuel de Falla”, en *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- MEEÛS, Nicolás. “Techniques de l’emprunt au répertoire traditionnel: Mompou et Falla”, en *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 200
- NOMMICK, Yvan. “La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla. Un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1904)”. *Revista de Musicología*, XXVI, 2, 2003.
- SALAZAR, Adolfo. “Manuel de Falla en Granada”. El retablo de maese Pedro. Otras obras nuevas de Falla”. *El Sol*, 25 de octubre de 1921.
- TOSI, Daniel. “L’intonation musicale chez Manuel de Falla (chant parlé, *pregón* ou *sprechgesang*)”, en *Manuel de Falla. Latinité et Universalité* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- URCHUEGUÍA, Cristina. *Die Lieder Manuel de Fallas*. Tesis doctoral. Würzburg: Bayerischen Julius-Maximilians Universität, 1995.
- “Aspectos compositivos en las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla”. *Anuario Musical*, 51, 1996.