



methaodos.revista de ciencias sociales

E-ISSN: 2340-8413

coordinador@methaodos.org

Universidad Rey Juan Carlos

España

Dufour, Michèle

Cien años de "El amor brujo" (1915-2015). Manuel de Falla, entre lo culto y lo popular

methaodos.revista de ciencias sociales, vol. 4, núm. 1, mayo, 2016, pp. 148-162

Universidad Rey Juan Carlos

Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=441545394012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Cien años de "El amor brujo" (1915-2015). Manuel de Falla, entre lo culto y lo popular *Hundred Years of Cruel Love (1915-2015).* *Manuel de Falla, Between Classical and Popular Music*

Michèle Dufour

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España
micheledufour@yahoo.es

Recibido: 6-4-2016
Aceptado: 20-4-2015



Resumen

El amor brujo subtítulo "Gitanería en dos cuadros" de Manuel de Falla es un ballet con cante jondo que se estrenó en su primera versión de cámara en el Teatro Lara de Madrid en abril de 1915. Con solo dos personajes, el de la atractiva gitana Candelas y su novio Carmelo en torno a los cuales ronda el fantasma del antiguo amante de Candelas nos encontramos con una original versión anti-romántica de la relación entre amor y muerte que lucha por la liberación del alma a través de la liberación del cuerpo, a través del baile flamenco y el cante jondo. Esa partitura se escribe a la vuelta de una estancia de siete años (1907-14) en el París de La Belle Époque y contribuye a la corriente renovadora de la música nacionalista que tiene el particular interés de cuestionar las fronteras sociales entre la música "cultura" y la música "popular". Una obra tan compleja como popular en que se suman y sintetizan influencias tan diversas como las de Felipe Pedrell, Claude Debussy e Igor Stravinski.

Palabras clave: Manuel de Falla, El amor brujo, música culta y música popular, amor y muerte.

Abstract

Manuel de Falla's Cruel Love subtitled Gypsy story in two parts is a ballet with cante jondo whose premiere was given, in a first chamber version, in Madrid's Lara Theatre in April of 1915. With only two characters on stage, the attractive gypsy Candelas and her boyfriend Carmelo who are haunted by the ghost of her previous lover, we encounter an original anti-romantic version of the relationship between love and death struggling for the liberation of the soul through that of the body, through flamenco dance and cante jondo. This work was written after a seven-year stay (1907-14) in the Paris of La Belle Époque and contributes to the renewal of nationalism in music as it has the special interest of questioning the social frontiers between "classical music" and "popular music". The result is a both complex and popular piece in which are found synthesized such different influences as those of Felipe Pedrell, Claude Debussy and Igor Stravinski.

Key words: Manuel de Falla, Cruel love, classical and popular music, love and death.

Sumario

1. Una obra musical vista desde la sociología | 2. 1876-1907: entre Cádiz y Madrid. Periodo folclorista | 3. 1907-1914: un español en París. Música francesa y espíritu español | 4. 1871-1914: El nacionalismo francés y lo gitano ante el romanticismo alemán | 4.1. Richard Wagner y el romanticismo alemán. Amor y muerte: no hay armonía entre hombre y mundo | 4.2. Claude Debussy y el impresionismo francés. Vida y Muerte: el paisaje y el ser humano como unidad armónica | 4.3. Manuel de Falla y lo gitano: el amor vence a la muerte | 4.4. El optimismo de La Belle Époque francesa y la expresividad del cuerpo | 5. 1913-1915: Igor Stravinski y Manuel de Falla. Lo primitivo en la danza y Neoclasicismo en la música | 6. 1914-20: El regreso a Madrid. Un nuevo tipo de nacionalismo español: lo primitivo y lo gitano | 6.1. 1915: El amor brujo. Gitanería en dos cuadros | 6.2. Ficha técnica de la obra | 7. Los años '30: una vuelta de tuerca. Crisis de valores y desencuentro con sus obras teatrales | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Dufour, M. (2016): "Cien años de "El amor brujo" (1915-2015). Manuel de Falla, entre lo culto y lo popular", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (1): 148-162. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.109>

1. Una obra musical vista desde la sociología

La aportación de la sociología a la música solo puede valorarse adecuadamente teniendo en cuenta que cualquier obra musical es susceptible de ser examinada desde distintos puntos de vista estéticos aunque ninguno de ellos sea capaz de abarcar la totalidad de sus significados. Cuantas más posibilidades interpretativas ofrece una obra musical tanta más riqueza artística se le reconoce. El punto de vista estético más frecuente del análisis de una obra consiste en examinarla como un eslabón histórico del lenguaje musical, es decir como una configuración de elementos técnicos tales como la forma, el estilo, los recursos melódicos, armónicos y rítmicos que pretenden ser distintivos, e incluso innovadores frente a todo lo anterior. Desde la indudable afirmación de la autonomía relativa del lenguaje musical como material sonoro, esa clase de análisis puede dejar legítimamente de lado los condicionantes biográficos o histórico-sociales que hayan servido de desencadenante o soporte a una obra, datos que se califican a menudo de “extra-musicales”. Para la sociología de la música el problema surge cuando esa autonomía “relativa” se convierte en “absoluta” de modo a afirmar la superioridad del arte “culto” desde un obligado exilio de sus condicionantes vitales, demasiados humanos para confundirse con el gran arte. No obstante ese punto de vista estético es el que ha predominado en la interpretación de una obra musical culta, sobre todo a partir del Romanticismo (Dahlhaus, 1997: 133-157).

La disyuntiva entre “arte culto” y “vida cotidiana” ha nacido de los conflictos y desilusiones de la idea de “progreso” en el seno de la sociedad burguesa —industrial y democrática— desde el siglo XIX donde el artista empieza a intentar resolver sus múltiples contradicciones con la realidad social del momento mediante una suerte de exilio que condujo el arte a buscar su cobijo en horizontes futuristas, o incluso más allá del tiempo (Wolff, 1997: 24). Esa huida de la cotidianeidad, del presente, llevó a un aislamiento progresivo especialmente marcado en el ámbito musical del romanticismo que ha traído consigo consecuencias expresivas positivas pero también otras negativas en cuanto a la necesaria retroalimentación del proceso creativo en el circuito completo de las comunicaciones humanas. Como lo señala Baricco: “En la actitud que la mitifica y la coloca fuera del tiempo, la música culta muere y se marchita el patrimonio de deseos y de esperanzas que ella, en el momento de salir a la luz, encarnaba ... para salvar un espacio utópico que a ella (...) le compete” (Baricco, 1999: 25).

La sociología de la música no puede operar sin una reconsideración crítica de los supuestos estéticos románticos puesto que las interrelaciones entre el contexto socio-histórico y la obra de arte le son fundamentales para arrojar luz sobre el proceso creativo. De ahí la composición musical puede examinarse como la actividad de un individuo (actor social) que se realiza en un tiempo y espacio concreto desde el cual el compositor recibe y sintetiza inevitablemente influencias —consciente o inconscientemente— de su contexto social e histórico en términos de ideas, métodos y técnicas compartidas que se solapan constantemente en el dinamismo real de la creación. No obstante, un análisis sociológico de ese complejo proceso debe asumir de antemano las limitaciones de una mirada exterior y *a posteriori*, así como la necesidad de presentar los elementos significativos encontrados en un ficticio orden de sucesión.

Finalmente es de recalcar que el perfil anti-romántico de Manuel de Falla como compositor contribuye favorablemente a facilitar la aplicación de un enfoque sociológico al estudio de su obra ya que él mismo ha reconocido explícitamente el vínculo de sentido entre su música con la sociedad y el tiempo en que vivía.

2. 1876-1907: entre Cádiz y Madrid. Periodo folclorista

Manuel de Falla y Matheu nació el 23 de noviembre de 1876 en Cádiz. Ahí es donde recibió sus primeras lecciones de música, primero de su madre —una excelente pianista y mujer muy cultivada— y luego de algunos profesores de la ciudad. Durante su adolescencia Manuel de Falla oscilaba entre su interés por la literatura y la música pero al parecer fueron unos conciertos orquestales celebrados a principio de los noventa en el Museo de Arte de Cádiz que hicieron que se decantara definitivamente hacia la música. Su padre era un próspero hombre de negocios pero el declive del bienestar de la familia obligó a un traslado a Madrid donde Manuel de Falla completó en dos años los siete cursos reglamentarios de la carrera de piano en el conservatorio superior con el maestro José Tragó, obteniendo la máxima distinción. Aunque

fue un pianista dotado, su temperamento era poco proclive a la vida de concertista. Además de unas piezas gaditanas que remontan a su primera juventud y que demuestran un pujante aunque todavía no el original Manuel de Falla posterior, lo cierto es que entremezclado en ese momento su talento con la tradición pianística romántica, destaca en él la búsqueda de un estilo “español” propio que el compositor iba forjando a su manera inspirado en reconocidas influencias como la de Eduard Grieg por su empleo de la música folklórica noruega. Aunque sus padres no eran gaditanos y ni siquiera andaluces de origen, el rico panorama musical folclórico andaluz, los genuinos motivos populares le llegaron de una forma muy natural y cotidiana en su casa natal, y supo aprovecharlo desde su temprana sensibilidad por su arte musical (Campoamor González, 1976: 27-31).

En España el nacionalismo musical aparece durante el siglo XIX como reacción al romanticismo alemán e italiano que condicionaban la ópera europea, y una de sus figuras principales era el compositor Felipe Pedrell (1841-1922) que Manuel de Falla descubrió al encontrarse con un extracto de su ópera *Los Pirineos* publicado en la *Revista Musical Catalana*. Ese hallazgo estimuló a Falla a pedir el magisterio de ese erudito maestro afincado en aquel momento en Madrid. Pedrell era conocido como recopilador de canciones populares, investigador y también editor y, por tener un amplio conocimiento del mundo musical (Campoamor González, 1976: 32-34). Le enseñó la abundancia de músicas populares españolas, además de consolidar también su formación acerca de la gran música polifónica española, composiciones antiguas que se basaban a menudo presuntamente en ellas. “...el carácter de una música verdaderamente nacional no se encuentra solamente en la canción popular y en el instinto de las épocas primitivas, sino en el genio y las obras maestras de los grandes siglos del arte”, dice Pedrell (Falla, 1935: 85). Con el mismo entusiasmo Pedrell le dio también a conocer los recientes movimientos musicales europeos, particularmente rusos y franceses. Curiosamente sus destacadas influencias musicales posteriores desde el París de La Belle Époque vendrán precisamente del contacto con ilustres representantes de esos dos países que convivían en ese momento en la capital francesa: Claude Debussy e Igor Stravinski.

Durante esos años de formación en Madrid, París se había convertido en la “Tierra Prometida”, y lo fue realmente para Manuel de Falla después de ganar el concurso de la Real Academia de Bellas Artes con su ópera *La vida breve*, esfuerzo que no se vio recompensado con su representación en esta misma ciudad. En 1907, tras intentar en vano encontrar algún empresario interesado en representar su ópera en España, Falla decidió trasladarse a París donde reinaba una intensa vida musical y en la que vivirá —salvo esporádicos viajes a otras capitales europeas— hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Falla tendrá en París la recompensa que no supieron ofrecerle sus compatriotas. Disfrutando ahí de los consejos de Claude Debussy revisará su ópera que se estrenará finalmente traducida al francés por Paul Millet en el Casinó Municipal de Niza, el 1 de abril de 1913. Con esa obra, Manuel de Falla había conquistado París. (Campoamor, 1976: 60-61). “Sin París —escribirá más tarde— yo hubiera quedado enterrado en Madrid, hundido y olvidado, arrastrando una vida oscura, viviendo miserablemente de unas lecciones y guardando, como recuerdo de familia, en un marco, el premio, y en un armario, la partitura de mi ópera.” (Campoamor González, 1976: 51).

3. 1907-1914: un español en París. Música francesa y espíritu español

La llegada de Manuel de Falla a la capital francesa en 1907 coincidió con un ambiente musical muy singular, es decir con el momento en que la música española que podía haberse basado en una total conciencia nacional se acercaba con mayor interés que antes a las experiencias europeas. Ahí estaba su amigo Joaquín Turina en la *Schola Cantorum* dirigida por Vincent d'Indy, y también Isaac Albéniz¹ que trabajaba en la composición de su “*Suite Iberia*”² para piano, obra en la cual el conocimiento de Debussy

¹ Manuel de Falla y Joaquín Turina estudiaron y trabajaron juntos en la *Schola Cantorum*, una fundación dedicada a la enseñanza del modernismo musical naciente que dirigía Vincent d'Indy. Ahí Isaac Albéniz era profesor de piano. Contrariamente a Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) mantuvo sus vínculos con París durante toda su vida pero no se sintió nunca especialmente atraído por el lenguaje musical francés.

² La suite para piano *Iberia* fue compuesta entre 1905 y 1909 (fecha de la muerte de Albéniz), una obra considerada de las más importantes de la literatura pianística española, así como una de las cimas de la música para piano de todos los tiempos.

fue decisivo para la adquisición de nuevos modos de escritura, sobre todo pianísticos. En ese mismo año, Debussy estaba escribiendo su propia *Iberia*, segunda tabla de su tríptico de *Imágenes* para orquesta después de haber compuesto en 1903 sus *Estampas* para piano solo que incluía una obra que evocara su visión de la atmósfera española, *Soirée dans Grenade*. Ravel estaba ocupado no solo en la composición de su ópera en un acto *L'heure espagnole*³ (*La hora española*) sino también con la *Rapsodia española* para orquesta.

Todas esas obras son símbolos de una época en que el intercambio cultural entre la música española y la música francesa alcanza su plena madurez, y en que el "españolismo" resultara ser un componente importante del impresionismo más evocador o del colorismo apasionado que buscaba un ritmo vivo y libre que tradujera en música el pulso audaz de *La Belle Époque*. Manuel de Falla dejara muchas muestras de su reconocimiento a las influencias francesas y especialmente a las enseñanzas de Paul Dukas —su maestro de orquestación— y a Claude Debussy, dedicando a cada uno de ellos un *homenaje* musical a su muerte.⁴ Falla decía: "Claude Debussy ha escrito música española sin conocer España; mejor dicho, sin conocer el territorio español, lo cual es bien distinto. Claude Debussy conocía a España por lectura, por cuadros, por cantos y por danzas cantadas y bailadas por españoles auténticos" (Falla, 1935: 69).

Esa cita demuestra cómo la inspiración de España era más profunda que una simple anécdota exótica. Para los artistas del París de la época España era una lección de libertad improvisadora hecha de ardores o languideces que vislumbraban nuevas posibilidades expresivas. La inmediatez gitana llegaba a transmitir una intensidad existencial cuyo espíritu alejaba cada vez más el uso del folclore español de la acompañada recuperación de Felipe Pedrell, como apunta Manuel de Falla en sus *Escritos musicales sobre música y músicos*.

Se podría afirmar que, hasta cierto punto, Debussy ha completado lo que el maestro Felipe Pedrell nos había ya revelado de riquezas modales contenidas en nuestra música y de las posibilidades que de ellas se derivaban. Pero mientras que el compositor español emplea el documento popular auténtico en gran parte de su música, se diría que el maestro francés ha huido de ellos para crear una música propia, no tomando prestado sino la esencia de sus elementos fundamentales... Pero hay todavía un hecho interesante sobre ciertos fenómenos armónicos que se producen en Andalucía con la guitarra de la manera más espontánea del mundo. Cosa curiosa: los músicos españoles han descuidado, incluso desdeñado, estos efectos, considerándolos como algo bárbaro o acomodándolos a los viejos procedimientos musicales; Debussy les ha mostrado la manera de servirse de ellos (Falla, 1935: 74-75).

Con ello Manuel de Falla reconoce que lo que aprendió en París fue la necesidad de utilizar las fuentes naturales vivas del folclore, sus sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior. Siguiendo más bien la estirpe de Debussy, Falla decía que con la música popular de Andalucía "es necesario ir muy al fondo para no caricaturizarla... Pienso, modestamente, que en el canto popular importa más el espíritu que la letra" (Gallego, 1990: 173).

Esos nuevos y sugerentes senderos del arte musical representaban un gran atractivo especialmente en el anti-academicismo reinante en torno a Debussy. Y a la inversa, para los españoles en París y Manuel de Falla, el trato con Debussy, Ravel, Dukas y Chausson tendrá el valor de apertura hacia otro nacionalismo musical cuyo estímulo común parecía ser el deseo de promover nuevos valores, conducir nuevos sentimientos desde lo popular hacia las categorías más altas de la gran música frente al predominio del lenguaje romántico, sobre todo alemán (Salvetti, 1986: 58).

³ El título *La hora española* alude más que a la hora, al "tiempo en España", con el sentido de "cómo pasan el tiempo en España".

⁴ El *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy* es su única obra para guitarra y primera obra fechada en Granada de agosto de 1920. *Pour le Tombeau de Paul Dukas* para piano fue un encargo de *La Revue Musicale* dedicada al amigo muerto en el mes de mayo de 1935 (Campoamor González:182-183)

4. 1871-1914: El nacionalismo francés y lo gitano ante el romanticismo alemán.

El final de la guerra franco-prusiana de 1870 suscitó nuevas iniciativas frente a la difusión y el dominio del repertorio clásico-romántico alemán, y en particular de la creciente influencia de Richard Wagner en el panorama musical europeo. Ante esas circunstancias los jóvenes franceses tomaron más que nunca conciencia de sí mismos y fundaron en 1871 la Société Nationale de Musique cuya finalidad era difundir el repertorio nacional más reciente: su lema fue *Ars Gallica*. Además de ser un espacio de mayor defensa y producción de la música instrumental frente a la ópera, la *Société* fue un lugar privilegiado para discutir sobre los valores con que la cultura francesa pretendía identificarse frente a la supremacía del sentimiento romántico alemán como gran referente de la música culta de la época (Cansini, 1987: 69-73).

Uno de los temas fundamentales de esa disyuntiva entre música francesa y música alemana que tendrá una gran relación con la originalidad del libreto de *El amor brujo*, es el particular tratamiento de la relación entre "amor y muerte". En ese binomio se redefinen posicionamientos existenciales distintivos que dejaran su clara impronta en las propuestas artísticas de cada cultura musical.

4.1. Richard Wagner y el romanticismo alemán. Amor y muerte: no hay armonía entre hombre y mundo

En su análisis de las óperas de Wagner, Batta deja constancia de esa cuestión central de la relación entre Amor y Muerte que atraviesa prácticamente toda la obra del maestro alemán. En ella se manifiesta y elabora el deseo de encontrar la culminación del verdadero amor en su encuentro con la muerte, único lugar donde la trascendencia de los sentimientos más profundos e intensos de nuestra existencia puede encontrarse con su Verdad última. Así lo deja manifiesta el maestro alemán:

De la carta de Wagner (25 de enero de 1854) a August Röckel conocemos la alocución original de Erda (El robo del oro del Rin, 1852). ¡Un día oscuro se le anuncia a los dioses, en que terminará tu estirpe noble, si no dejas el anillo! Esta formulación esconde una promesa. Si Wotan deja el anillo, se podrá evitar el ocaso de los dioses. Ya a principios de 1854 Wagner estaba descontento con la profecía de Erda, revisó sus palabras y dio a la tetralogía una nueva dirección. "Hago decir a Erda: "Todo lo que existe tiene un final, en un día oscuro se dará el ocaso de los dioses. Te lo aconsejo, abandona el anillo." Wagner añadió "Debemos aprender a morir⁵, es decir, a morir en el amplio sentido de la palabra; el miedo al final es la causa de la falta de amor, y aparece sólo donde el amor se desvanece... No se resuelve la maldición presente en el anillo hasta que se devuelve a la naturaleza, hasta que el oro se hunda en el Rin, también Wotan lo aprende al final. En la última línea de su trágica carrera descubre las palabras que en un comienzo le dirigió Loge y que él no pudo entender cegado por el ansia de poder. Primero aprendió, a través de la acción de Fafner, a reconocer el poder de la maldición; después, cuando el anillo corrompe también a Sigfrido, reconocer que sólo la devolución de lo robado conseguirá detener el mal ocasionado y entiende como condición de su propio ocaso la resolución de esta injusticia. La experiencia lo es todo (Batta, 1999: 802).

En esa carta se condensa un supuesto fundamental del romanticismo alemán que culmina en Wagner plasmando la máxima expresión del ser humano en el mundo de las pasiones individuales, siempre asociadas a las turbulencias del alma. Un mundo interior que se veía como cada vez más complejo, atormentado, y también cada vez más sumido en una profunda crisis conforme avanzaba el siglo XIX, yendo hacia el reconocimiento de las represiones del inconsciente –especialmente de la sexualidad– que sacará a la luz el psicoanálisis de Freud. Ese terreno psicológico e individual por definición era el lugar privilegiado, esencial, de la máxima "espiritualidad" que cultivaba el romanticismo alemán –y germánico en general– traduciendo en música el insalvable desencuentro entre nuestra interioridad, nuestros deseos profundos, y la ineludible adversidad del mundo exterior en que vivimos. Un pesimismo existencial que se apoyaba en buena medida en la obra del filósofo alemán, Arthur Schopenhauer y en su obra *El mundo como voluntad y representación* (1819).

⁵ Las negritas son de la autora

4.2. Claude Debussy y el impresionismo francés. Vida y Muerte: el paisaje y el ser humano como unidad armónica

Frente al pesimismo y también elitismo del espíritu filosófico del romanticismo alemán que enfatizaba la trascendencia del amor y la elevación de ese sentimiento en su necesaria reconciliación con la muerte, los horizontes más plurales, democráticos y también más optimistas de *La Belle Époque* francesa buscaron otra visión del mundo que valorara de un modo más positivo los avatares de la vida terrenal, un reencuentro con lo sensorial, para enfocar nuestro inevitable destino hacia la muerte desde un mayor apego y sensación de armonía con los elementos de la tierra. Esa búsqueda es la que orientó tempranamente la estética de Debussy hacia los valores del mundo oriental inspirados en el naturalismo antiguo que ofrecía una alternativa a la trascendencia alemana desde el retorno a una suerte de conexión más inmediata y armoniosa –quizás más “primitiva”– entre la interioridad del sentimiento humano y la espontaneidad de los ciclos exteriores de la naturaleza física.

La reacción anti-romántica de la cultura francesa especialmente centrada en Claude Debussy implicaba redefinir ese lugar existencial de la expresión más profunda del sentimiento desde el cual debía hablar la gran música. Otro modo de operar con nuestra vida interior frente a nuestra inevitable finitud que diera otra voz a la idea de “lo espiritual”. Una unidad esencial que reclamaba ser tan profunda y esencial enseñando a “vivir por amor” frente a los tormentos de la psicología individual de la gran música de Wagner que pretendía enseñar a “morir por amor”. Para Debussy esa otra visión existencial implicaba necesariamente una actitud acorde a esa otra sensibilidad, una música diferente a la opulencia de la música romántica alemana y que debía de alejarse de los arrebatos pasionales de la psicología individual para conseguir expresar ese pulso más íntimo que se produce al reconducir la resonancia de los movimientos imprevisibles del mundo físico exterior hacia las oscilaciones interiores de nuestra alma. Esa nueva música reclamaba ahora la atención al sonido sutil, imprevisto que hace llegar al oído quieto y atento la belleza del instante desde el detalle más mínimo. De algún modo Debussy incorporó así a su música el impacto de los elementos de la naturaleza de un modo análogo a como lo hacía la pintura impresionista que reproducía en un lienzo ese instante irreplicable de la luz exterior que se mueve y conmueve desde el impacto inmediato sobre la retina.

4.3. Manuel de Falla y lo gitano: el amor vence a la muerte

Campoamor González recuerda que Manuel de Falla traía desde mucho antes de París sus propias opiniones respecto al romanticismo alemán y especialmente frente a Wagner. Se ha registrado una temprana influencia de Wagner sobre el joven Falla de Cádiz aunque el autor comenta que no tardó en comprender que esa estética musical era lo opuesto a lo que él pretendía hacer (Campoamor González 1976: 27). Más tarde ese tema de reflexión se replanteó y consolidó en medio del mencionado magisterio de Felipe Pedrell en Madrid. No obstante es cuando Manuel de Falla incorporara sus experiencias compartidas con los ambientes críticos de *La Belle Époque* y del impresionismo francés con Debussy –y también Ravel– que llegarán a la luz sus propuestas del sentimiento anti-romántico más sugerentes e innovadoras.

Dentro de ese nacionalismo francés que tendía múltiples puentes hacia Europa se hallaba una marcada inclinación hacia lo oriental y lo exótico, pero también hacia la *bohemia* que servirá de inspiración a muchos compositores. Esa tendencia se traducirá en más de una ocasión en un particular interés por el espíritu gitano y el flamenco que venían a encarnar ese ideal “primitivo” de libertad humana sin arraigo, ni posesión de la tierra ⁶, tema central del libreto de *El amor brujo*. En ese ballet nos encontramos con una original síntesis entre el espíritu anti-romántico a lo francés y el espíritu español-gitano sobre el tema Amor y Muerte que encarna magistralmente ese carácter de la gitana Candela que desde el amor por Carmelo y la brujería, desafía y vence mediante el baile y el canto jondo los tormentos del espíritu de su

⁶ Por ejemplo, la ópera *Carmen* (1875) de Georges Bizet, o *Tzigane* para violín (1924) de Maurice Ravel.

difunto amante, de la Muerte misma, que la perseguía obsesivamente. En *El amor brujo*, el Amor vence a la Muerte.

4.4. El optimismo de *La Belle Époque* francesa y la expresividad del cuerpo

¿Qué es *La Belle Époque* francesa y qué significa como telón de fondo sociológico que inspiraba tanto optimismo a los artistas europeos? Se ha venido a llamar *La Belle Époque* a esas cuatro décadas que transcurrieron entre el final de la guerra franco-alemana de 1871 hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial en 1914, cuatro décadas en que Europa vivió la ilusión que un mundo nuevo, una paz duradera que parecía ser por fin realidad, y en que la creciente clase media francesa se veía a sí misma como en ningún otro país europeo como el agente equilibrador y emancipador de las extremas desigualdades de nuestra sociedad moderna. En su libro *El mundo de ayer* Stefan Zweig describe magistralmente ese clima optimista, esperanzador en el “progreso” de finales del siglo XIX:

El siglo XIX, con su idealismo liberal, estaba convencido de ir por el camino recto e infalible hacia “el mejor de los mundos”. Se miraba con desprecio a las épocas anteriores, con sus guerras, hambrunas y revueltas, como a un tiempo en que la humanidad aún era menor de edad y no lo bastante ilustrada. Ahora, en el cambio, superar definitivamente los últimos restos de maldad y violencia sólo era cuestión de unas décadas, y esa fe en el “progreso” ininterrumpido e imparable tenía para aquel siglo la fuerza de una verdadera religión; la gente había llegado a creer más en dicho “progreso” que en la Biblia, y su evangelio parecía irrefutablemente probado por los nuevos milagros que diariamente ofrecían la ciencia y la técnica. En efecto, hacia finales de aquel siglo pacífico, el progreso general se fue haciendo cada más visible, rápido y variado. De noche, en vez de luces mortecinas, alumbraban las calles lámparas eléctricas, las tiendas de las capitales llevaban su nuevo brillo seductor hasta los suburbios, uno podía hablar a distancia con quien quisiera gracias al teléfono, el hombre podía recorrer grandes trechos a nuevas velocidades en coches sin caballos y volaba por los aires, realizando así el sueño de Ícaro. El confort salió de las casas señoriales para entrar en las burguesas (Zweig, 2002: 19-20).

París fue el corazón de esos ideales de cambio revolucionario, democrático, de progreso, atrayendo a grandes artistas, músicos, pintores, escultores de muchos otros países fascinados por esa fuerza renovadora de la vida que daba forma al *Art Nouveau*. Todas las disciplinas artísticas de *La Belle Époque* tenían la misión de expandir esa sensación nueva de libertad netamente asociada con los avances de la clase media en Francia y que buscaba dar formas más flexibles a la expresión artística con manifestaciones que rindieran homenaje a la fuerza vital que unía alma, cuerpo y cotidianidad en la materia que fuese. Auguste Rodin “*el primer moderno*” fue una muestra excelsa de la altura que pudo alcanzar esa aventura artística, desviando la escultura de lo monumental a las formas más variables e inesperadas de la sensualidad del cuerpo en movimiento.

En su biografía sobre Mahler, José Luis Pérez de Arteaga abunda de un modo elocuente en esa descripción de la nueva relación con el cuerpo que se instala en la vida cotidiana de la época, y que compartirá sus impulsos renovadores no solo con la escultura sino también con los nuevos planteamientos de la danza moderna.

Aún en el ambiente artístico y progresista de finales del siglo XIX, en Europa los impulsos sexuales eran considerados unos instintos vergonzosos que era necesario esconder. Los análisis de Freud todavía no habían sido difundidos (aunque sería en Viena donde verían la luz), y la mujer caminaba escondiendo su cuerpo en corsés y faldas largas que la hacían parecer un maniquí carente de pies que se deslizaba por el suelo sobre ruedas invisibles. El auge del socialismo entre las capas más avanzadas de la sociedad y sus innovadoras ideas en materia del amor libre abrió una pequeña ventana a los instintos ahogados, pero todavía sólo dos tipos de mujeres se atrevían a dar rienda suelta a sus pasiones: las proletarias, que no pertenecían a un grupo social con reglas morales, y las queridas (Pérez de Arteaga, 2011: 108).

Esa nueva conciencia del cuerpo emancipado como medio de expresión se eleva hacia la música culta en sus formas más diversas y su manifiesto eco se hará sentir en los insignes ballets de Stravinski y Falla que nos ocuparán a continuación.

5. 1913–1915: Igor Stravinski y Manuel de Falla. Lo primitivo en la danza y Neoclasicismo en la música

Otra manifiesta influencia en la composición de *El amor brujo* es el marcado sentido del ritmo que se deriva de la expresión de las raíces más “primitivas” del ser humano y que se encontraba en el meollo de la obra del compositor ruso Igor Stravinski que Manuel de Falla conoció en París, y por el cual profesaba una particular admiración. Lo ratifica con un artículo publicado en *La Tribuna* de Madrid el 5 de junio de 1916 que se titula “*El gran músico de nuestro tiempo: Igor Stravinski*” (Falla, 1935: 25-29).

El estreno del ballet *El amor brujo* en Madrid en abril de 1915 tiene lugar dos años después del estreno del ballet de Stravinski *La consagración de la primavera* en París en mayo de 1913. Con la provocativa coreografía de la célebre compañía de Diaghilev que exteriorizó en la escena las pulsaciones básicas del cuerpo desde una reinterpretación propia de los ritos paganos rusos, el ballet marcó un hito memorable en la historia de la música en primera instancia por la sonada rebelión del público asistente. No obstante *La consagración de la primavera* fue más que eso y se mantuvo como un hito de la música culta del siglo XX colocando al ritmo como eje principal y utilizando la expresión corporal, “lo primitivo” para expresar “lo espiritualidad”. Ese planteamiento tendrá una gran afinidad con lo que Manuel de Falla desarrollará en *El amor brujo* en base al ritmo flamenco y de los ritos gitanos de la tierra española. Ambos ballets vuelven hacia una sofisticada expresión de lo “primitivo” uniendo alma y cuerpo en un modelo de espiritualidad muy distinto a la “trascendentalidad” del sentimiento romántico, y el resultado de ambos ballets fueron unas composiciones tan complejas y exigentes en sus planteamientos musicales como populares en su sentimiento y proyección en los escenarios hasta hoy.

Los creadores necesitan destruir determinados modelos para luego construir los suyos y lo cierto es que la abrumadora presencia de Richard Wagner en el panorama musical de finales del siglo XIX fue uno de los principales blancos de muchos compositores como Debussy, y Stravinski no fue una excepción a la regla. Cuenta su “martirio” mientras asiste a una representación de *Parsifal* con Diaghilev en aquel “lugar siniestro” –que es como describe el *Festspielhaus* de Bayreuth (1876) –, ese templo de la música construido expresamente para la representación de las óperas de Wagner. Stravinski habla de su aversión hacia la espiritualidad trascendental vista por el prisma de la música romántica alemana que culminaba en Wagner:

No deseo criticar hoy aquí la música de Parsifal, ni la música de Wagner en general; hoy día está muy lejos de mí. Lo que me fastidia de todo este asunto es el espíritu primario que lo ha dictado, el propio principio, el hecho de colocar un espectáculo artístico en el mismo plano que la acción simbólica y sagrada que constituye el servicio religioso. Y, en verdad, toda esta comedia de Bayreuth, con su risible protocolo, ¿no es simplemente una inconsciente imitación del rito sagrado? (...) Esa música no logró la atención del público cultivado más que gracias al equívoco que tiende a hacer del drama un compuesto de símbolos, y de la música misma un objeto de especulación. Es así como el espíritu especulativo ha equivocado su camino y ha traicionado a la música so pretexto de servirla mejor” (...) Es el perpetuo fluir de una música que no tenía ningún motivo para comenzar, ni razón alguna para terminar. (...) Un sistema de composición que no se asigna a sí mismo límites termina en pura fantasía (Martín Bermúdez, 2001: 34-35).

Esa “liturgia” musical de Bayreuth basada mayormente en la literatura medieval teutónica⁷, según describe Stravinski, encontró posteriormente su respuesta en sus ballets de principios de siglo, y especialmente en *La consagración de la primavera* que llevó a la escena esa otra modalidad de “lo espiritual” en base a los ritos paganos rusos. A través de ello sale a relucir a su vez otra concepción de la relación amor y muerte con la “Danza del sacrificio/La elegida” (última parte de la obra) en virtud de la cual la unión vital del cuerpo y del alma se regenera a perpetuidad dentro de los ciclos de la naturaleza física, para volver a la vida, con cada primavera.

Aunque Stravinski proclamará la autonomía de su música frente a los avatares de la coreografía –y especialmente el fracaso de los atrevimientos provocativos de la primera producción en la versión de Nijinsky-Roerich–, esa cuestión no impide que ambas fueron unidas por el mismo impulso emancipador

⁷ *Parzifal* es un poema épico de Wolfram von Eschenbach (Baviera, ca. 1170 – ca. 1220) en el cual se basa *Parsifal*, un festival escénico sacro (*Bühnenweihfestspiel*), en tres actos, con música y libreto en alemán de Richard Wagner estrenado en Bayreuth el 26 de julio de 1882. Esa obra también es reconocida por haber recibido una manifiesta influencia del filósofo alemán Schopenhauer desde su primer boceto en 1857.

de *La Belle Époque* parisina, por la liberación y expresión en la escena de las energías vitales del cuerpo a través del ritmo exacerbado, de la danza, una libertad de movimiento que exigía también unos tipos de figurines más holgados que los de la danza clásica que oprimía el cuerpo de los bailarines con corsés apretados y zapatillas de punta (Routh: 29). Lo que Auguste Rodin esculpió en el mármol, Stravinski y Manuel de Falla lo hicieron con la puesta en escena de su música.

Pese a los avatares de *La consagración de la primavera*, Manuel de Falla reiterará su admiración por ese ballet en un artículo de 1916, ya de vuelta a Madrid.

La música de Stravinski me hace a veces el efecto de un cartel de desafío lanzado contra esas gentes timoratas que huyen de un camino que no haya sido antes hollado por la tumba de unas cuantas generaciones. El autor de "Petruska" quiere, en cambio, abrir caminos nuevos o, cuando menos, limpiar caminos viejos, y el triunfo de ese alud sonoro que se llama "La consagración de la primavera" le da plena razón (Falla, 1935: 26).

Desde el punto de vista musical, el duradero acercamiento de Manuel de Falla al Neoclasicismo de Stravinski representó otra vía desde la cual se reforzó la huida y superación de los ideales románticos en la música (Martín Bermúdez, 2001: 22). El Neoclasicismo supone una particular reafirmación de la tonalidad, la victoria del diatonismo sobre el cromatismo, de la línea melódica sobre el anatemismo o sobre la serie (que no tiene por qué ser "no melódica") como material básico, la afirmación de la nueva armonía de lo cristalino muy propia de la tradición francesa frente a la otra armonía "no tonal" que emergía en la vanguardia vienesa de esos años (Martín Bermúdez, 2001: 21-22). Esas cuestiones técnicas de la utilización del lenguaje musical han quedado recogidas en el análisis publicado por Antonio Gallego en su libro *Manuel de Falla y el Amor brujo* donde se demuestra entre otras cosas la utilización de distintos mecanismos de fijación de la memoria en la construcción de la obra de Falla que nunca tendrán el aspecto del "desarrollo lógico" de la música monumental germánica (Gallego, 1990: 166).

6. 1914-20: El regreso a Madrid. Un nuevo tipo de nacionalismo español: lo primitivo y lo gitano

La gestación y composición del ballet con cante jondo "*El amor brujo*" subtítulo *Una gitanería en dos cuadros* de 1915 suman todas esas influencias y experiencias expuestas anteriormente al interés genuino y permanente que Manuel de Falla siempre había demostrado por el colorido del folclore andaluz que evocaba las vivencias de su tierra natal. *El amor brujo* da resonancia a ese "espíritu" de la tierra que dio origen a una música nueva que se mantendrá presente en Manuel de Falla sobre todo a lo largo de lo que se llama la "primera fase" de su producción musical que dura aproximadamente hasta 1920, cuando se instalará en Granada. Aunque no perderá el interés por lo popular, posteriormente a esa fecha dejará prácticamente de escribir música con ese carácter. Pocas partituras en la música española y universal pueden unir con tal fuerza lo culto y lo gitano, con una variedad de matices, hallazgos sonoros, plenitud y emociones que condensan la voz de una época llena de esperanzas de cambios en Europa. Ese ballet con cante jondo es una síntesis magistral entre los colores españoles y las influencias francesas y rusas que Manuel de Falla procesa con originalidad a su regreso a Madrid en 1914, al comienzo de la Primera Guerra Mundial.

6.1. 1915: *El amor brujo. Gitanería en dos cuadros*

A su regreso a España la sevillana Pastora Imperio había expresado su deseo de interpretar una obra compuesta por Manuel de Falla. El compositor gaditano confió el libreto a María Lejárraga cuya autoría se confirmó recientemente ya que ocultaba su identidad como escritora bajo el nombre de su marido, Gregorio Martínez Sierra. Juntos se dedicaron a escuchar cantar a Pastora y a su madre, Rosario La Mejorana, mientras que, al mismo tiempo, recogían las antiguas historias de la tradición gitana, llenas de amor, desamor, desencuentros y traición transmitidas oralmente de generación en generación. De esas

reuniones nació el libreto y la música de *El amor brujo* que se estrenó en su primera versión de cámara⁸ en abril de 1915 en el Teatro Lara de Madrid. Con solo dos personajes principales, el de la atractiva gitana Candelas (Pastora Imperio) y su novio Carmelo (Víctor Rojas) en torno a los cuales ronda el fantasma del antiguo amante de Candelas nos encontramos con una particular versión anti-romántica gitana de la relación entre amor y muerte que pasa por la liberación del alma a través del cuerpo, de la danza flamenca y el cante jondo.

Con esa *Gitanería en dos cuadros* Manuel de Falla continúa lo que se había puesto de manifiesto en su anterior ópera *La vida breve* (1905) demostrando una profunda comprensión y afirmación de los sentimientos en la cultura popular pero transportados ahora a una estética que iba más a fondo hacía las fuerzas más brutales de la naturaleza. Quizás por ello, contrariamente a *La vida breve*, *El amor brujo* recibió una más que fría acogida por parte del público, y la crítica se mostró dura con esa primera versión de la obra. (Campoamor González, 1976: 82). La segunda versión orquestal con coreografía estrenada en París en 1925 –que es la que se suele oír hoy en día– tuvo, al contrario, un éxito rotundo.

Con esa mezcla de danza flamenca, cante jondo, fundidos con armonías impresionistas y neoclasicismo, *El amor brujo* va al encuentro simultáneo de dos mundos, de lo culto y lo popular, reafirmando y elevando de un modo muy sofisticado la singularidad y el atractivo de los valores locales del nacionalismo musical español dentro del mapa de la música “culta” europea de principios del siglo XX. Una extraordinaria síntesis de las búsquedas expresivas, aspiraciones e influencias registradas en las páginas anteriores que vamos a intentar resumir ahora.

En primer lugar, desde la trama del libreto existe un manifiesto sentimiento anti-romántico en el tratamiento de la relación amor y muerte. Particularmente española es la manera en la que esas “fuerzas brutales de la naturaleza incorregible” aparecen en el simbolismo del Espectro (difunto amante de Candelas) y luego aplastadas por la firmeza de la mente, del espíritu gitano que representa la lucha por el amor entre Carmelo y Candelas. Entre ellos, el amor combate y engaña al tormento de la muerte para poder vivir. El amor vence a la muerte porque debe encontrar su culminación entre las fuerzas de la tierra.

En segundo lugar, la presencia de armonías impresionistas francesas y el neoclasicismo de Stravinski proporcionan múltiples estrategias a Falla desde las cuales reelaborar musicalmente la coherencia interna su propia síntesis anti-romántica en la música. La música surgió de esas raíces de los gitanos andaluces que lleva en ella la mayor parte del tiempo una cualidad emocional y espiritual extrañamente primitiva pero contenida dentro de un formato técnico y estilístico novedoso. El tratamiento del material temático se mantuvo fiel a su propia creencia de que la música folclórica es más valiosa para el músico cultivado que no usa tonadas folclóricas auténticas, sino que llega a “sentir” su espíritu y esencia para inspirar sus propias composiciones al mencionado modo “impresionista” de Debussy. Por ello el carácter místico, misterioso y modal propio del flamenco imprimió a *El amor brujo* un sello particular que se deriva del propio corazón de la materia que fue su objeto. A la incorporación de la danza flamenca a la idea de música “culta”, Falla añadió el elemento original y genuino gitano del espíritu del cante jondo. Con ello Falla no compone realmente una ‘gitanería’ sino que crea mundos nuevos y apasionados en la música española basados en ritmos autóctonos huyendo del costumbrismo fácil, sin copiar el folclore en sí mismo, sino en su esencia, como, al fin y al cabo, lo ha hecho Stravinski.

A ello se une el refuerzo de los ritmos primitivos despertados por los ritos paganos de Stravinski que contribuyeron a la valoración de las expresiones de una espiritualidad ligada a las fuerzas anímicas de la naturaleza física, y que conectan de un modo vital y más inmediato con los movimientos de nuestra interioridad. Un acercamiento muy afín al perfil naturalista por el cual se inclinó la sensibilidad impresionista de Debussy. De ahí a través de sus canciones y danzas populares, *El amor brujo* refleja también el particular misticismo animista existente en la cultura gitana, la liberación emocional de los tormentos de la muerte a través de la brujería, el baile flamenco, el cante jondo que condensa una espiritualidad popular que suele expresarse de un modo colectivo más que individual. Es lo que podemos observar en la “*Danza ritual del fuego*”, la “*Canción del fuego fatuo*” y la “*Danza del terror*”.

Manuel de Falla sólo vivió siete años en París –entre 1907 y 1914– pero fue una etapa decisiva en su trayectoria musical. A su regreso a España en 1914 se mantuvo ligado a las novedades del ambiente

⁸ La versión orquestal definitiva para ballet se estrena en el Trianon Lyrique de París el 22 de mayo de 1925, con decorados y figurines de Gustavo Bacarissas, Falla como director musical y Antonia Mercé «La Argentina» y Vicente Escudero como Candelas y Carmelo, respectivamente.

artístico parisino y lo demuestra entre otras cosas la relación de amistad que mantiene posteriormente con Igor Stravinski⁹ (Morgan, 1999: 287). Muestra de ello también es un viaje que emprende en 1916 por el sur de España acompañado por el empresario ruso Diaghilev y el bailarín-coreógrafo Léonide Massine en su paso por Madrid para unas representaciones con los Ballets Rusos (Falla, 1935: 25-29). Esa relación de amistad y artística culminó en la representación de *El sombrero de tres picos* en 1919 en Londres por los Ballets Rusos –con decorados de Picasso y coreografía de Massine– obra que pasó después a formar parte del repertorio fijo de la compañía (Salvetti, 1986: 58). Sin duda ese vínculo privilegiado que Falla mantuvo con una de las mejores compañías de danza moderna del momento enriqueció su conocimiento directo de la danza y la exploración de sus posibilidades expresivas para incorporarla con criterios a la idea de música “cultura”.

Sobre esos ejes fundamentalmente se instala el carácter singular y el espíritu innovador del ballet con cante jondo *El amor brujo* a principio del siglo XX. Todos los nuevos nacionalismos musicales participaron a su manera del mismo cuestionamiento sobre fronteras que construimos entre categorías de músicas, entre música “cultura” y música “popular”, entre música “superior” e “inferior”, reconociendo en medio de esas cuestiones ideológicas el caudal de riquezas musicales, y sentimientos profundos y “espirituales” que emergían de esas canciones de la tierra. La discusión sigue abierta puesto que indudablemente los múltiples mundos creados por el pensamiento filosófico y los múltiples mundos creados por la vida cotidiana no son mundos estancados, sino disponibles a la reinterpretación artísticas en cada momento de la historia.

6.2. Ficha técnica de la obra

(Según informaciones de la Fundación Manuel de Falla, Granada y Dossier de prensa del centenario del estreno en 2015)

Libreto: María Lejárraga

Música: Manuel de Falla

Lugar y fecha de estreno: Madrid, Teatro Lara, 15 de abril de 1915

Dirección musical - José Moreno Ballesteros

Decorados y trajes - Néstor Martín Fernández de la Torre

Dirección de escena - Gregorio Martínez Sierra

Partes:

Cuadro 1º. 1. Introducción y escena • 2. Canción del amor dolido • 3. Sortilegio • 4. Danza del fin del día (la futura Danza del fuego) • 5. Escena (El amor vulgar) (suprimida luego) • 6. Romance del pescador • 7. Intermedio (la futura Pantomima).

Cuadro 2º. 8. Introducción (El fuego fatuo) (suprimida luego) • 9. Escena (El terror) (casi totalmente suprimido) • 10. Danza del fuego fatuo (luego Danza del terror) • 11. Interludio (Alucinaciones) • 12. Canción del fuego fatuo • 13. Conjuro para reconquistar el amor perdido (suprimido) • 14. Escena (El amor popular) (suprimida) • 15. Danza y canción de la bruja fingida (luego Danza y canción del juego de amor) • 16. Final (Las campanas del amanecer).

Duración: 34 minutos aprox.

⁹ En 1921, Manuel de Falla volverá a coincidir en Madrid con Stravinski, quien ha acudido a la capital para dirigir *Petrouchka* en el Teatro Real.
<http://www.manueldefalla.com/es/granada-1920-1939> fecha de consulta. 20/03/2016

Reperto

Candelas (Pastora Imperio); Gitana vieja (Rosa Canto); Gitanilla (María Imperio); otra gitanilla (Perlita Negra); Gitano (Víctor Rojas)

Plantilla ¹⁰: Voz y textos recitados, flauta (piccolo), oboe, trompa, cornetín, campanólogo (glockenspiel), piano, 2 violines 1º, 2 violines 2º, 2 violas, 2 violonchelos y contrabajo.

Editor: Chester. Partitura reconstruida por Antonio Gallego y edición a cargo de Jean-Dominique Krynen. Chester • Manuel de Falla Ediciones (coedición para España, Portugal e Hispanoamérica).¹¹

6.3. Simbolismos del Amor y la Muerte en el argumento del libreto

Los elementos centrales de la representación de la relación Amor y Muerte en *El amor brujo* son los siguientes:

- Amor (Candelas y Carmelo): es el fuego, un elemento básico de la naturaleza
- Muerte (José): espíritu vivo, humano, caprichoso, que está cuando lo llamas y no lo llamas
- Liberación de la Muerte: ritos paganos, brujería
- Amor y Muerte: el amor engaña al tormento de la muerte para poder vivir; lo combate.
- Armonía: está en el amor que vence a la muerte y que debe realizarse en la tierra

Argumento del libreto

Candelas, una joven muy bella y apasionada, ha amado a un gitano malvado, celoso y disoluto, pero fascinante y lisonjero. Aunque ha llevado con él una vida infeliz, le amó intensamente y lamentó su pérdida, incapaz de olvidarle. El recuerdo que guarda de él es como un sueño hipnótico, un hechizo mórbido, horroroso y enloquecedor. Está aterrada por el pensamiento de que el muerto quizá no se haya ido del todo, de que puede regresar y que continúa amándola a su modo feroz, sombrío, infiel y acariciante. Se vuelve víctima de sus pensamientos del pasado, como si estuviera bajo la influencia de un Espectro; sin embargo ella es joven, fuerte y vivaz. La primavera vuelve y con ella el amor, en la figura de Carmelo. Carmelo, un galán apuesto, joven y enamorado, trata de seducirla. Candelas no es reacia a ser conquistada y casi inconscientemente responde al amor, pero la obsesión de su pasado pesa contra su actual inclinación. Cuando Carmelo se acerca a ella y trata de hacerla compartir su pasión, el Espectro regresa y aterroriza a Candelas, a la que separa de su amante. Los amantes no pueden intercambiar el beso del amor perfecto.

Carmelo se va y Candelas languidece y se marchita. Se siente como embrujada y su amor pasado parece revolotear pesadamente a su alrededor en la forma de murciélagos malévolos y agoreros. Pero este hechizo malvado debe ser roto y Carmelo cree haber encontrado un remedio. En otro tiempo él fue camarada del gitano cuyo Espectro ronda a Candelas. Sabe que el amante muerto era el típico galanteador andaluz infiel y celoso. Como parece conservar, aun después de muerto, su gusto por las mujeres bellas, debe ser sorprendido en su lado flaco y de este modo apartado de sus celos póstumos, con el fin de que

¹⁰ Sobre la plantilla instrumental hay discrepancias entre el octeto que se suele señalar y los 14 instrumentistas que recoge la Fundación Manuel de Falla y que publica el dossier de prensa del centenario que se basan en la crónica de Rafael Benedito en *La Patria*, Madrid, 16 de mayo de 1915. (citado por Luis Gago en el Dossier de Prensa del Centenario)

¹¹ La partitura se creía perdida (Falla destruyó los materiales de orquesta de la SGAE a consecuencia del contrato con su editor Chester), pero Falla conservó entre sus papeles el borrador a lápiz que, tras paciente labor de ensamblaje, reconstruyó el musicólogo Antonio Gallego. El hallazgo de un impreso raro del libreto (Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March) completó la partitura, que en versión de concierto, se volvió a oír en el Teatro La Fenice de Venecia, el 15 de mayo de 1987 (Dossier de Prensa del Centenario del estreno, página sin numeración)

Carmelo pueda intercambiar con Candelas el beso perfecto contra el cual no tiene poder la brujería en contra del amor.

Carmelo persuade a Lucía, una joven gitana encantadoramente bella, amiga de Candelas, que simule aceptar los avances del Espectro. Lucía, por cariño a Candelas y por curiosidad femenina, acepta. La idea de flirtear con un fantasma le resulta atrayente y novedosa. ¡Y además, en vida el muerto había sido tan jovial! Lucía ocupa el puesto del centinela. Carmelo regresa a seducir a Candelas y el Espectro interviene –pero se encuentra con la encantadora gitanilla y no puede ni quiere resistirse a la tentación–, pues él no sabe decir que no a la atracción de una cara bonita. Comienza a seducir a Lucía, engatusándola e implorándole, y la coqueta joven gitana le lleva casi a la desesperación. Mientras tanto, Carmelo logra convencer a Candela de su amor y la vida triunfa sobre la muerte y sobre el pasado. Los amantes por último intercambian el beso que derrota la influencia maligna del Espectro, el cual perece, definitivamente conquistado por el amor (Fundación Manuel de Falla).

7. Los años '30: una vuelta de tuerca. Crisis de valores y desencuentro con sus obras teatrales

En Manuel de Falla se reconoce una extrema curiosidad y sensibilidad por lo humano a la vez que una extraña mezcla de creencias profundamente enraizadas, supersticiones que desembocan a veces en paradojas. Fue un ferviente católico creyente y su fe le acompañó hasta el final de sus días aunque se cuidaba mucho de imponer sus creencias a los demás. Durante la década de 1930, en medio de la Segunda República y de la posterior Guerra civil española, su estado de salud se fue deteriorando y la idea de la muerte se había apoderado más intensamente del él. El clima de agitación social y las tensiones entre religión y política incrementaron sus convicciones religiosas que le ayudaban en buena medida a encontrar en la vida interior atisbos de paz casi ausentes en el mundo exterior. Nunca como hasta entonces Falla extremó su renuncia a los bienes materiales, un ascetismo que conllevaba el consecuente desdén por la gloria terrenal como compositor (Campoamor González, 1976: 181-187).

Fue por esas fechas, en 1932, en que redacta un primer testamento que generó fricciones con su editor londinense J. & W. Chester respecto del reparto de los derechos de autor derivados de sus obras. Los desencuentros se fueron multiplicando. Su manifiesta crisis moral y existencial le condujo a tal malestar que empezó a renegar de parte de su producción musical anterior donde había explorado –y tanto– el mundo plural, democrático y emancipado de *La Belle Époque* parisina, un mundo que parecía ahora tan ajeno al clima que imperaba en España. Es en ese contexto que el compositor decide añadir en 1935 un codicilo a su testamento con la intención de prohibir la representación de sus obras teatrales que percibía entonces como “pecaminosas”, y que de no haberlo hecho inoperante los contratos existentes con los editores, hubiese privado a la posteridad de la escenificación de sus óperas y ballets¹². Reproducimos (Imagen 1) aquí el texto original de ese codicilo de 1935 a su testamento.¹³

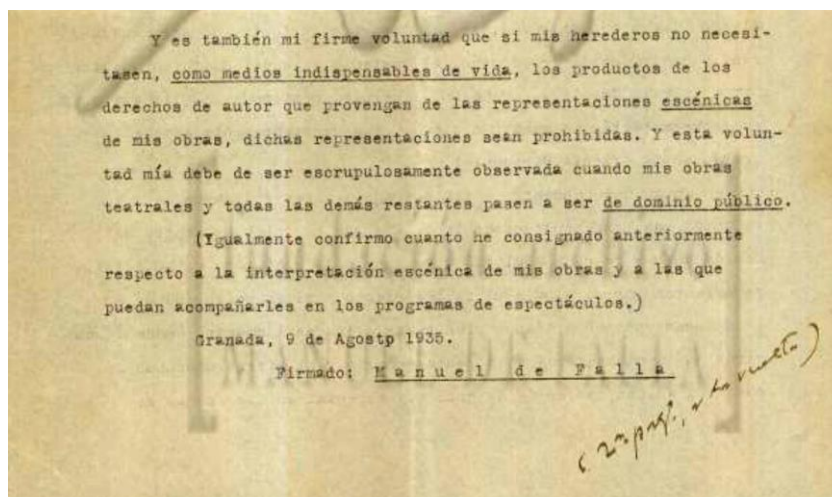
Un codicilo que venía a censurar *a posteriori* las obras de una época en que los senderos del arte invitaban a la emancipación del alma desde la liberación del cuerpo, a través de la brujería, de la danza y cante flamenco, en definitiva desde una suerte de paganismo cuyo modelo de espiritualidad chocaba ahora de una manera directa con el incremento de la espiritualidad cristiana-católica en Manuel de Falla. Esa lucha interna del compositor consigo mismo recuerda de algún modo la lucha ideológica que entabló el cristianismo contra los ritos paganos cuando se impuso como religión oficial a principio de la Edad Media. La doctrina cristiana naciente enseñó a desconfiar de las debilidades de lo terrenal, de las razones del cuerpo para llegar a la verdadera espiritualidad, y por ello erradicó la danza y también el teatro de la faz de Europa durante varios siglos, por participar de una expresión naturalista y pagana de la espiritualidad contraria a los caminos de una espiritualidad ubicada en el “más allá”. Unas visiones contrastantes que se reproducen también a su manera entre la trascendentalidad de la filosofía alemana y

¹² Según informaciones del Archivo Manuel de Falla en Granada, el motivo legal era que Manuel de Falla no era el único detentador de los derechos de autores de sus obras escénicas, sino que los compartía con directores de escena.

¹³ Mis sinceros agradecimientos al ARCHIVO MANUEL DE FALLA de Granada, especialmente a la Sra. Elena García de Paredes por la autorización legal para publicar esa parte original del testamento de D. Manuel de Falla que contiene la apostilla del 9 de agosto de 1935 que reproducimos aquí.

el naturalismo francés de *La Belle Époque* que asimiló por ello de buen grado la equivalencia entre esas expresiones de “lo primitivo” y de “lo pagano” como “cultas” presentes en los ballets de Stravinski y Falla.

Imagen 1: parte original del testamento de D. Manuel de Falla



Fuente: Archivo Manuel de Falla, Granada.

“Y es también mi firme voluntad que si mis herederos no necesitasen, como medio indispensable de vida, los productos de los derechos de autor que provengan de las representaciones escénicas de mis obras, dichas representaciones sean prohibidas. Y esta voluntad mía debe de ser escrupulosamente observada cuando mis obras teatrales y todas las demás restantes pasen a ser de dominio público.

(Ygualmente confirmo cuanto he consignado anteriormente respecto a la interpretación escénica de mis obras y a las que puedan acompañarles en los programas de espectáculos.)

Granada, 9 de Agosto 1935.

Firmado: Manuel de Falla

Manuel de Falla empezó a renegar y luego quiso prohibir sus obras teatrales por motivos morales similares por los cuales el cristianismo acabó condenando y persiguiendo a los ritos paganos bailados como expresiones contrarias a su idea de la espiritualidad, por ser incompatibles entre sí. Una vuelta de tuerca que puede encontrar explicaciones desde la crisis moral del compositor ante la difícil situación de la España de los años 30, pero que era poco previsible en 1914 cuando volvió a Madrid con el impulso creativo de los ambientes parisinos que le motivaron a escribir *El amor brujo*.

Ese extraño pasaje de la biografía de Manuel de Falla recuerda algo importante de cara a la sociología de la música, y es que el proceso creativo no es solo creación de objetos materiales sino también creación de valores que son frutos de vivencias biográficas e histórico-sociales, y con ellas viaja lo más importante y frágil del arte a través del espacio y el tiempo: su sentido. En las obras musicales siempre se integran consideraciones materiales, tangibles, demostrables, y otras muchas que son inmateriales, intangibles y a menudo solo parcialmente demostrables. Como hemos visto, todas ellas participan de la complejidad del proceso creativo en el cual el análisis solo puede desvelar algunas parcelas ya que muchas otras permanecerán siempre ocultas a la mirada exterior.

Referencias bibliográficas

- Baricco, A. (1999): *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre la música culta y la modernidad*. Madrid: Siruela.
- Batta, A. (1999): *Ópera (compositores. Obras. Intérpretes)*. Barcelona: Könemann.
- Campoamor González, A. (1976): *Manuel de Falla*. Madrid: Sedmay.
- Cansini, C. (1987): *Historia de la música "El siglo XIX" (segunda parte)*. Madrid: Turner.
- Dahlhaus, Carl (1997): *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- Falla, Manuel de (1935): "Testamento de Manuel de Falla", en Archivo Manuel de Falla. Granada. [20-03-2016]. Disponible en web: <http://www.manueldefalla.com/es/la-fundacion>
- (1972): *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe. [3ª edición aumentada].
- Gallego, A. (1990): *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza.
- Martín Bermúdez, S. (2001): *Stravinski. Discografía recomendada. Obra completa comentada*. Barcelona: Península.
- Morgan, R. P. (1999): *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Pérez de Arteaga, J. L. (2011): *Mahler*. Madrid: Antonio Machado y Fundación Scherzo.
- Salveti, G. (1986): *Historia de la música. "El siglo XX", 1ª parte*. Madrid: Turner.
- Routh, F. (1990): *Stravinski*. Argentina: Javier Vergara.
- Wolff, J. (1997): *La producción social del Arte*. Madrid: Istmo.
- Zweig, S. (2002): *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Barcelona: El Acantilado.

Enciclopedias y Dossier de prensa, Archivos

- Archivo Manuel de Falla Granada (testamento de Manuel de Falla).
<http://www.manueldefalla.com/es/la-fundacion> (consulta: 20/03/2016).
- Dossier de prensa del centenario del estreno, Teatro Lara, Madrid, 2015).

Breve CV de la autora

Michèle Dufour Plante es Doctora en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Máster en gestión cultural: música, teatro y danza por el Instituto de Ciencias Musicales (ICCMU) y por la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE). Actualmente es profesora de Estética y Sociología de la música en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM). Miembro fundador del grupo de investigaciones musicales MUSYCA de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Ha dado cursos y conferencias en varios conservatorios y universidades de España. Ha sido profesora invitada en el Conservatorio Superior de Música "Giuseppe Verdi" de Turín (Italia) y en el Conservatorio Superior de Música "Carl María von Weber" de Dresden (Alemania).