Manuel de Falla
en el imaginario de dos músicos exiliados: Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay

CONSUELO CARREDANO
CARLOS VILLANUEVA

Colección Testimonios

EL COLEGIO DE MÉXICO

927.80946
C3143m

Carredano, Consuelo.
Manuel de Falla en el imaginario de dos músicos exiliados : Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay / Consuelo Carredano. Carlos Villanueva. -- 1ª ed. -- Ciudad de México : El Colegio de México, 2017.
256 p. : il. ; 21 cm. -- (Colección Testimonios).

ISBN 978-607-628-164-2
Incluye referencias bibliográficas.

1. Falla, Manuel de, 1876-1946 -- Crítica e interpretación. 2. Salazar, Adolfo, 1890-1958 -- Crítica e interpretación. 3. Bal y Gay, Jesús, 1905-1993 -- Crítica e interpretación. 4. Crítica musical -- España. 5. Crítica musical -- México. 6. Músicos -- España. 7. Musicólogos -- Esapaña. I. Villanueva, Carlos. coaut. II. t. III. Ser.

Este trabajo se elaboró en el marco del proyecto "Músicos y músicas del exilio republicano español en México. Procesos de transculturación, apropiación y re-construcción de identidades" (PAPIIT ID400212), gracias al apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Primera edición, 2017

D.R. © El Colegio de México, A.C.
Carretera Picacho Ajusco núm. 20
Ampliación Fuentes del Pedregal
Delegación Tlalpan
14110, Ciudad de México, México
www.colmex.mx

ISBN 978-607-628-164-2

Impreso en México

ÍNDICE

Nota previa 9

ESTUDIO PRELIMINAR

Carlos Villanueva
La crítica musical en el contexto español:
Manuel de Falla y los equipos orteguianos 15
Orteguismo aplicado 21
Nacionalismo salazariano *desde* Ortega 24
Pensamiento nacionalista en la pluma mexicana de Salazar y de Bal 27

Consuelo Carredano
La crítica musical en México: Carlos Chávez y los músicos del exilio español 33
Precedentes y contexto 33
El problema de las ideologías 38
Acogida y recepción 42
Toma de partido. La crítica combativa 48
El Grupo Nuestra Música 51

ADOLFO SALAZAR Y JESÚS BAL Y GAY

Consuelo Carredano
Adolfo Salazar: duelo (y catarsis) en el exilio mexicano 55
El encuentro de ambos músicos 59
De la formación a las primeras experiencias 66
El ascenso del crítico 72

Comunicación en la distancia 78
Una biografía pendiente 84
Rivalidades con un crítico inglés 90
Una larga amistad en riesgo 96
La recepción de Falla en el discurso de Salazar 105
Falla en la memoria del exiliado 108
A manera de conclusión 124

CARLOS VILLANUEVA
Jesús Bal y Gay: la biografía (¿definitiva?) de don Manuel que nunca llegó a publicarse
Al otro lado del mar 127
La gestación de una biografía sobre Falla "non nata" 134
Falla en La Residencia 138
Rodolfo Halffter y el Grupo de los Ocho 146
Hacia una biografía de Falla 155
Artículos de prensa sobre Falla 163
Tres recensiones sobre Falla 166
Falla en paralelo con otros autores 167
Bal escribiendo sobre Bal 171
La monografía sobre Falla nunca publicada 177
A modo de conclusiones más una "coda" 182
202

APÉNDICES

Algunos puntos en la vida e ideas de Manuel de Falla. ADOLFO SALAZAR 209
Falla en Francia. JESÚS BAL Y GAY 221
En la muerte de Manuel de Falla. ADOLFO SALAZAR 229
Manuel de Falla. JESÚS BAL Y GAY 233

Bibliografía de referencia 239

NOTA PREVIA

La obra que aquí anotamos brevemente adopta una forma triangular con tres personajes de la música española en sus puntas: Adolfo Salazar Roiz de Palacios, Jesús Bal y Gay y Manuel de Falla, este último visto y descrito por los dos primeros.

Salazar y Bal y Gay forman parte de los cimientos de La Casa de España en México, razón suficiente para que la colección "Testimonios" de El Colegio de México abra su catálogo al estudio que los doctores Consuelo Carredano y Carlos Villanueva presentan con el título *Manuel de Falla en el imaginario de dos músicos exiliados: Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay.*

Adolfo Salazar llegó a México en marzo de 1939, apenas cumplidos los 49 años de edad; la ya inminente derrota republicana en la Guerra Civil lo expulsó de su natal Madrid para hacerlo pasar por Valencia, Barcelona, París, La Habana, Puerto Rico y Washington, en un peregrinar que lo llevaría hasta la Ciudad de México; había sido incluido en las listas que Daniel Cosío Villegas había elaborado para acoger a una amplia representación de la intelectualidad republicana y echar a andar La Casa de España, pie de casa, a su vez, de nuestro Colegio de México.

Antes del estallido de la guerra, Salazar ya había cimentado una sólida trayectoria en el ámbito de la música, como compositor, periodista, crítico de arte y musicólogo, desde sus primeras colaboraciones en 1918 en el periódico *El Sol* hasta sus últimas publicaciones desde suelo peninsular, pasando por su breve etapa

como compositor y su participación en los cuerpos directivos de organismos como la Sociedad Nacional de Música y el Consejo Nacional de Música del gobierno de la Segunda República.

Contaba en su haber con su obra como compositor, vocación tempranamente abandonada apenas con un puñado de obras, entre ellas: los *Preludios*, *Rubaiyat* y *Paisajes*. Y tenía también una significativa serie de publicaciones, periodísticas muchas de ellas, pero también de su faceta de musicólogo: *Música y músicos de hoy* (1928), *Sinfonía y ballet* (1929), *La música contemporánea en España* (1930), *La música actual en Europa y sus problemas* (1935) y *El siglo romántico* (1936), entre otras.

El golpe militar franquista detuvo tan prolífica trayectoria y Adolfo Salazar hubo de emprender el exilio como muchos otros músicos de la República. En México, muy pronto reanudaría su polifacética labor. Como periodista y crítico (musical, literario, de cine, artes plásticas y hasta de política), sus textos quedaron plasmados en las páginas de *Excélsior*, *El Universal* y *Novedades*. Y sobre todo destacó su actividad como académico en La Casa de España y luego en El Colegio de México. Como lo señala Consuelo Carredano en su ensayo "Adolfo Salazar y la Casa de España", publicado en 2010, Salazar consiguió en México el "marco académico estable a su actividad profesional" que le permitió "configurar una obra histórica personal y de gran aliento [...] encauzada hacia las labores de historiador de la música", tanto desde las aulas como con su producción editorial.

Esta última se prolongaría hasta el final de sus días y enlista, entre otras obras: con el sello de La Casa de España: *Música y sociedad en el siglo xx. Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social* (1939), *Las grandes estructuras de la música* (1940), *Forma y expresión en la música. Ensayo sobre la formación de los géneros en la música instrumental* (1941); y con el sello de El Colegio de México: *La música en la sociedad europea: I. Desde los primeros tiempos cristianos. II. Hasta fines del siglo xviii. iii. y iv. El siglo xix* (1942), *Juan Sebastián Bach. Un ensayo* (1951), *Teoría y práctica de la música a través de la historia: I. La música en la cultura griega* (1954), *Teoría y práctica de la música a través de la historia: II. La era monódica en oriente y occidente* (1958).

Ese año de 1958, el 28 de septiembre, Adolfo Salazar murió, sin haber podido pisar de nuevo la península ibérica, pero cobijado por la tierra que lo acogió, y en particular por Carlos Prieto y su familia, bajo cuyo techo vivió sus últimos tiempos.

Jesús Bal y Gay llegó a México a edad más temprana que Adolfo Salazar, los 33 años; procedente de Gran Bretaña y habiendo hecho una escala en Nueva York, pisó territorio mexicano en octubre de 1938, atendiendo a la invitación de Daniel Cosío Villegas para que se incorporara a la Casa de España.

En su caso, sus inclinaciones musicales se manifestaron precozmente y emprendieron su andadura casi de manera autodidacta, hasta que a los 14 años ingresó como alumno libre en el Conservatorio de Madrid, en donde aprobaría los primeros tres niveles del aprendizaje de la ejecución del piano.

Tras una interrupción de ese trayecto musical, que lo llevó a matricularse en las carreras de ingeniería, primero, y de medicina, después, Bal y Gay volvió a su interés por la música, y en general por las artes, en 1925, al adentrarse en el enriquecedor mundo de la Residencia de Estudiantes de Madrid. En 1928 se incorporó a la Sección de Música del Centro de Estudios Históricos y dedicó sus primeras investigaciones al estudio de los orígenes del folklor español, labor de investigación y recopilación realizada junto con

Eduardo Martínez Torner entre 1928 y 1932, que años después se plasmaría en el *Cancionero gallego*.

A la investigación sobre el folklor gallego le había antecedido la obra *Hacia el ballet gallego* (1924), y antes del inicio de la guerra Bal y Gay alcanzaría a publicar todavía el *Cancionero de Melide* (1933, también junto con Martínez Torner) y *Treinta canciones de Lope de Vega* (1935).

La conflagración peninsular lo sorprendió en Gran Bretaña, desde donde viajaría a suelo americano y luego a México. Ya integrado en La Casa de España, emprende una de sus principales obras, la edición de *Romances y villancicos del siglo XVI*, que publicaría La Casa en 1939, a la que le seguirá la también principalísima labor de edición del *Cancionero de Upsala*, impreso en 1944, ya en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.

Aunque la estancia en México de Jesús Bal y Gay se extendió hasta 1965, cuando volvió a España, su relación con la Casa de España y con El Colegio de México había terminado con el final del año de 1941, después de una serie de desencuentros entre el musicólogo y compositor y aquellas instituciones educativas.

La relación de Adolfo Salazar y de Jesús Bal y Gay con la tercera punta de este triángulo, Manuel de Falla, fue directa y estrecha, pero esa historia la contarán los autores de este libro en las páginas que siguen a esta nota.

ESTUDIO PRELIMINAR

LA CRÍTICA MUSICAL EN EL CONTEXTO ESPAÑOL: MANUEL DE FALLA Y LOS EQUIPOS ORTEGUIANOS

Carlos Villanueva

No hace muchos años, resultaba novedoso referirse a Ortega y Gasset en su relación con la crítica musical de su tiempo, una plataforma teórica e ideológica, en realidad, muy presente en crónicas, ensayos y discursos de críticos y ensayistas de su época, pero ausente o difuminada en los trabajos académicos más recientes que surgieron con ocasión del interés por la Edad de Plata, en la década de los ochenta, a partir de las aproximaciones de E. Casares sobre Salazar, la generación del 27, o la crítica musical de esa época.[1]

Existía, no obstante, la sólida base de los estudios sobre las empresas periodísticas del filósofo madrileño, su labor en prensa, o las múltiples aproximaciones transversales de Julián Marías y otros sobre el maestro, que tanto nos ayudaron a desbrozar el espeso bosque orteguiano. Sin embargo, creo que hasta los trabajos de J. de Persia,[2] la tesis de C. Carredano y sus posteriores estudios sobre

[1] Emilio Casares, "La música española hasta 1939, o la restauración musical", en Emilio Casares *et al.* (eds.), *España en la música de Occidente,* Madrid, INAEM, 1987, vol. 2, pp. 261-322; Emilio Casares (ed.), *La música en la generación del 27. Homenaje a Federico García Lorca,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

[2] Jorge de Persia, *En torno a lo español en la música del siglo xx,* Granada, Diputación Provincial, 2003.

Salazar,[3] o los trabajos sobre Alejo Carpentier de C. Villanueva,[4] no se normalizó la reflexión filosófica, política y sociológica en torno a Ortega y la música, siendo ahora normal tras las investigaciones de Suárez-Pajares, Martínez del Fresno, L. Sánchez de Andrés, E. Torres, M. Palacios, o G. Gan Quesada, entre otros.[5]

Todas estas postas en el camino permitieron ir poniendo ante el ojo del lector el relevante papel del filósofo madrileño, no solo

[3] Consuelo Carredano, *Adolfo Salazar. Pensamiento estético y acción cultural (1914-1937)*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2006; y *Adolfo Salazar. Epistolario*, Madrid, Residencia de Estudiantes / Fundación Scherzo, 2008.

[4] Carlos Villanueva, "La música española en Alejo Carpentier", en Yolanda Novo y J. A. Baujín (eds.), *Alejo Carpentier y España. Actas de Seminario Internacional*, Santiago, Publicacións da Universidade de Santiago, 2005, pp. 323-376; "El nacionalismo musical en la obra de Alejo Carpentier: variaciones sobre la lira y el bongó", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 15, 2008, pp. 119-131; "El discurso musical como arma política en la obra de Alejo Carpentier", *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, núm. 751, 2011, pp. 905-916.

[5] Javier Suárez-Pajares, "Las dos orillas de la crítica española. Selección de textos", en Javier Suárez-Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 257-307; Beatriz Martínez del Fresno, *Julio Gómez. Una época de la música española*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1999; Leticia Sánchez de Andrés, *Música para un ideal: pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2009; Elena Torres, "El 'Nacionalismo de las esencias': ¿una categoría estética o ética?", en Pilar Ramos (ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2012, pp. 27-51; María Palacios, *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; Germán Gan Quesada, "Crítica musical, conformación estética y orientación política en la labor crítica de Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga (1931-1936)", *Revista de Musicología*, núm. 32, 2009, pp. 553-568.

por sus referencias musicales, directas o indirectas,[6] sino, y sobre todo, por su relevante influjo en el fondo y en el trasfondo de lo que en 2005 denominé "equipos orteguianos".[7] Como el que vamos a referir, creado en Madrid en torno a la figura de Falla, con Salazar como diseñador, aparecido con ocasión de los estrenos de *La vida breve* y de *El amor brujo*, a partir de 1915, pero que tuvo continuidad y desarrollo, en franquicia paralela en La Habana, con Alejo Carpentier como ideólogo y líder de un equipo integrado por Pedro San Juan, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla,[8] y más tarde en México, en torno a la figura y la obra, musical y política, de Carlos Chávez, con el mismo formato y con alguno de los protagonistas de la España republicana, ahora en el exilio: Salazar, Bal y Gay y Rodolfo Halffter.

Los puntos básicos y comunes de los distintos equipos orteguianos (elitismo, antirromanticismo, vanguardia, regeneracionismo, universalismo, etc.), como veremos, fueron transformándose con los correspondientes cambios sociopolíticos en los distintos focos de acción, y como consecuencia de la propia evolución personal y circunstancial de sus protagonistas, según el marco en el que tuvieron que desarrollar su actividad.

De la relevancia del pensamiento orteguiano en sus equipajes dan buena cuenta los propios testimonios presentes en sus memorias

[6] Recomendamos, especialmente, las lecturas de "Meditaciones del Quijote", "Musicalia", "La España invertebrada" o "La deshumanización del Arte", entre otros títulos; cfr. José Ortega y Gasset, *Obras completas*, Madrid, Fundación Ortega y Gasset/Taurus, 2004-2010, 10 vols.

[7] Carlos Villanueva, "Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas", en María Nagore *et al.* (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1938)*, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 221-264.

[8] Cfr. Carlos Villanueva, "La música española en Alejo Carpentier"...

—sin que falten recriminaciones— la inexcusable cita de *Revista de Occidente*, de *El Espectador*, o los contundentes artículos en *El Imparcial, El Sol*, o tantos otros medios que el filósofo madrileño lideró.

> La *Revista de Occidente* fue durante años nuestro faro y guía. Estableció un nuevo orden de relaciones intelectuales entre España y América Latina [...] La influencia de Ortega y Gasset en el pensamiento, las orientaciones artísticas y literarias, de los hombres de mi generación fue inmensa [...].[9]

Ortega contemplaba a través de las revistas y de la prensa el mapa topográfico de la nueva sociedad de masas, entendiendo, como Salazar y todos los demás, que lo que no aparece en los nuevos y poderosos medios de comunicación no existe; que la nueva cultura de masas requiere una presencia constante en los asuntos de cada día; que la opinión pública se forja en aquellos medios y que, por lo tanto, su control se hace inexcusable. Confía Ortega —o al menos lo enuncia— en la redención por la cultura, en la necesidad de la difusión de los productos culturales, en el universalismo y en la democracia, siempre que haya élites preparadas para el liderazgo y sepan hacerse escuchar.

> Ortega entendía que los patrones estéticos e intelectuales de la vida cultural debían fijarlos los grandes artistas y los mejores pensadores, aquellos que habían renovado la tradición y asentado los nuevos modelos y formas, introduciendo una nueva manera de entender la vida y su representación artística [...] El elitismo cultural de Ortega

[9] Alejo Carpentier, *El Nacional*, Caracas, 20 de octubre de 1955.

> es inseparable de su cosmopolitismo, de su convicción de que la verdadera cultura no tiene fronteras regionales y menos nacionales, sino que es un patrimonio universal.[10]

Y un arte "deshumanizado". Una idea en forma de etiqueta que provocó enconadas polémicas por la ambigüedad de su enunciado, que tanto indignaba a Baroja o Azorín. En realidad era una salida hacia el otro extremo del romanticismo, un rechazo del sentimentalismo del XIX. Y no es que al "deshumanizar" se desvincule la obra de arte del ser humano —como muchos malinterpretaron— sino que se trataba de buscar otro ser humano más capaz y cerebral, otra manera de ver el arte: una postura que responde a la nueva sensibilidad de un tiempo de jóvenes, de pulso irónico, inconsciente, intrascendente, metafórico, que tiene "asco por las formas vivas"... un arte de minorías selectas (los que entienden, los que orientan...).[11] Y con la vista puesta en Giner de los Ríos y su Institución Libre de Enseñanza propone el filósofo madrileño una nueva manera de ejercer de intelectual: con dedicación colectiva a la pedagogía social, siempre buscando soluciones aunque no lleguen a encontrarse: "Si el mal de España —dice Ortega— es la ausencia de ciencia, entonces la medicina no puede ser otra que la formación de una minoría selecta, entregada al cultivo de la ciencia".[12]

[10] Mario Vargas Llosa, "Rescate liberal de Ortega y Gasset", en José Lasaga (ed.), *El Madrid de Ortega*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006, pp. 123-141.

[11] José Luis Molinuevo, "El arte de la vida", en José Lasaga (ed.), *El Madrid de Ortega...*, p. 197.

[12] Santos Juliá, "Ortega, intelectual en política", en José Lasaga (ed.), *El Madrid de Ortega...*, p. 221.

Los problemas del sistema orteguiano —si es que podemos hablar de sistema— comienzan en el mismo momento en que asigna a esa minoría, además de una exigencia de organización, la misión ineludible de educar a la masa, influyendo en los destinos políticos del país desde una posición específica, construida de espaldas a la política oficial del Estado... Pero lo peculiar de la situación española, en contraste con las naciones bien organizadas de Europa, es que aquí hay que educar políticamente a un "pueblo inexistente" a la par que la intelectualidad se organizaba como minoría cultural, distante y antipopular. Manuel Azaña expone con claridad las contradicciones del "sistema" cuando ataca a Ortega y su estirado elitismo de gabinete: "Usted es un hombre de gran temperamento literario, sensibilidad retórica, acaso un poeta, pero en sus ensayos orientadores sólo se sacan paradojas, arbitrariedades, antojos y caprichos, que a veces son una maravilla de factura, pero con frecuencia alarmante un galimatías magnífico de frases felices y absurdos históricos y jurídicos".[13]

Curiosamente, si nos paramos a analizar estas frases con detenimiento, vemos reflejada en ellas la misma acusación de muchos de los críticos coetáneos de Salazar o de Bal y Gay: muy competentes con capacidad de desarrollar hermosas ideas y argumentos compactos, pero elaborados con verdades a medias..., en proposiciones de espaldas a la realidad, alejadas de la acción pedagógica, de la lógica del día a día del pueblo que, supuestamente, quieren redimir. Lo realmente paradójico es que aquel rechazo visceral al "sistema" orteguiano trasciende y se prolonga a la

[13] *Apud* Santos Juliá, "Ortega, intelectual en política"..., p. 223.

historiografía actual a la hora de analizar el papel de los equipos orteguianos, y el de Adolfo Salazar en particular.[14]

El radical europeísmo de Ortega le imprime a sus tesis, por otro lado, una excepcional actualidad: el reto europeo de Ortega, como miembro destacado de la élite cosmopolita europea, lo hace consciente de su compromiso y de la necesidad de defender y de salvaguardar la civilización europea. Si Europa quiere sobrevivir, los europeos han de descartar su postración, superando la estrechez estructural de su organización nacional para afrontar los desafíos políticos, económicos y morales de la época.[15] De ahí proceden tantos resquemores regionalistas/ separatistas cuando el localismo se ve como un obstáculo del universalismo, como ya hemos analizado.[16]

Orteguismo aplicado

Dos ideas principales, en clave orteguiana, habían sustentado al inicio de los años veinte el poderoso discurso de Salazar en torno al compositor gaditano, tal como lo señala C. Carredano en este mismo libro:[17]

[14] Cfr. el estado de la cuestión de la historiografía sobre la "crítica salazariana", sus estrategias y sus controversias —en especial las aportaciones de Suárez-Pajares y Martínez del Fresno, en Carlos Villanueva, "Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas"...

[15] Beatrice Fonck, "El reto europeo de Ortega", en José Lasaga (ed.), *El Madrid de Ortega*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006, p. 353.

[16] Carlos Villanueva, "La problemática nacionalista en la Edad de Plata: la traslación del lenguaje identitario español a México". Congreso Centenario de *El amor brujo*. Festival de Música y Danza de Granada-Universidad de Granada, julio, 2015 (en prensa)

[17] Véase en este mismo volumen Consuelo Carredano, "Adolfo Salazar:

- La primera que caracterizaba a Falla como el fundamento absoluto de la música española y paradigma de la modernidad: un modelo a seguir, único e insustituible, según el análisis salazariano. Falla transitaba, de este modo, al impulso de cada obra —como ocurría con Strawinski—, por la vía de un nacionalismo dinámico y evolutivo que iría transformándose con cada nueva aportación, hasta llevarlo, y llevarnos a todos, a sus últimas consecuencias, el "nacionalismo de las esencias", con *El retablo* y el *Concerto*.[18]
- Otra segunda idea de Salazar, también muy orteguiana, presentando a Falla como ejemplo de autorenovación permanente: "Renovarse es el secreto, de tal modo que defina en cada distinta postura el total volumen con que la estatua se traza en el espacio. Unidad de fondo y pluralidad de aspectos. Pocos artistas —nos dice Salazar— han sabido cumplir, como Falla, hasta ahora, este propósito espléndido".[19]

Pero a los planes salazarianos, como comenta y analiza C. Carredano,[20] se incorporaron algunos imprevistos que vinieron a dar al traste con la pretendida eficacia "orteguiana" del discurso del crítico:

- La tesis de la evolución sistemática, que venía a dar la marca de la estética progresiva hacia la perfección, se vino abajo ante la parálisis productiva del gaditano.

duelo (y catarsis) en el exilio mexicano"; y Carlos Villanueva, "Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas"...

[18] Elena Torres, "El 'Nacionalismo de las esencias'...".

[19] Adolfo Salazar, "El *Concerto* de Manuel de Falla", Madrid, *El Sol,* 8 de noviembre de 1927.

[20] Consuelo Carredano, "Adolfo Salazar: duelo (y catarsis) en el exilio mexicano"...

- En paralelo, la alarmante ineficacia del "delfín" —Ernesto Halffter—, que dejó de cumplir las expectativas tan jaleadas por Salazar, dejando en evidencia y al descubierto las tesis de Salazar sobre la hiperbólica valía del "discípulo", tesis tan atacadas por los críticos de la oposición y que tanto debilitaron al crítico de *El Sol*.[21]
- También —como nos dice más adelante C. Carredano en esta monografía— el consiguiente y progresivo deterioro de las relaciones Falla/Salazar, deterioro derivado de la referida improductividad; y de la inevitable sobreexposición de Salazar a todos los golpes que cada vez más fue recibiendo, en público y en privado, como consecuencia de la caída de todo el edificio que él mismo había montado sobre el gaditano y su obra.
- Finalmente, el paso del crítico al sector de la política cultural de la República, con cargos de gestión y de representación, embajadas culturales, viajes, etc., que debilitaron notablemente su tan defendida y autoproclamada libertad de crítico independiente. Se fue quedando sin argumentos y sin amigos; y así se lo reprocharán Rodolfo Halffter, Salas-Viú, José Subirá, Julio Gómez, y tantos otros. Ciertamente, la confluencia de todas las circunstancias, con el silencio de Falla para lograr la "tormenta perfecta", lo dejaron

[21] Analiza *in extenso* este tema María Palacios, "El Grupo de los Ocho bajo el prisma de Adolfo Salazar", en María Nagore *et al.* (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1938)*, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 287-295, que se puede completar con el análisis general sobre la recepción de la crítica de Salazar por Consuelo Carredano, *Adolfo Salazar. Pensamiento estético y acción cultural...* y con el análisis de Salazar como crítico desde la óptica de Julio Gómez, en Martínez del Fresno, *Julio Gómez. Una época de la música española...*

desprotegido y a merced de los francotiradores. Su salida de España en embajadas culturales le permitieron retirarse de la primera línea del frente.

Nacionalismo salazariano *desde* Ortega

Aunque no es lugar, aquí y ahora, de hacer un repaso taxonómico de lo que el término *nacionalismo* supone, ni atender a todas las polémicas y enfrentamientos que su definición y concreción provocó en los medios musicales españoles,[22] sí podemos atenderlo desde el punto de vista de lo que un equipo orteguiano pretende (todos de la otra orilla creen que Salazar y Falla trabajan en equipo).

- Por un lado, el regeneracionismo de la música española, una pariente pobre y exótica dentro del concurso de Europa, si lo comparamos con fórmulas románticas o posrománticas de Italia, o Alemania.
- La búsqueda de modelos a seguir, como lo fueron Bartok, Strawinski o Ravel, de distinta manera, llevaron a buscar a Salazar ese modelo ejemplarizante en un español, hecho técnicamente fuera, europeísta, francófilo, antirromántico, y con todo los componentes orteguianos que se requerían: como fue Manuel de Falla, llamado a marcar el camino a todos los jóvenes renovadores que vendrían detrás. Persona y personaje, como Salazar perfila y diseña, idóneo

[22] Tema, por otro lado, revisado desde muchos puntos de vista por Casares, Pérez Zalduondo, Suárez-Pajares, Martínez del Fresno, Palacios, recientemente Elena Torres, y tantos otros.

para ocupar el papel de líder: desprendido, modesto, claro, esencialista, evolutivo, vanguardista, etcétera.

- Finalmente, podemos comprobar a lo largo de nuestro estudio de qué manera aquellos modelos de "nacionalismo", ligados no solo a la evolución ideológica y estética, sino también a la situación política —como indica C. Carredano, a la hora de encajar los enfrentamientos y las alianzas en México— fueron transformándose según las necesidades, dando cabida a todos los posibles modelos de nacionalismo de perfiles más o menos vanguardistas: materiales criollos hispanos, indígenas, impresionistas o expresionistas, etc.; todos tuvieron un acomodo, a pesar de las polémicas entre *chavistas* y *antichavistas*. Con los ajustes pertinentes, con el traslado y acomodo en México de los teóricos españoles, será Carlos Chávez quien tome el testigo y la batuta de las discusiones.[23]

Obviamente, nuevos perfiles y concepciones de nacionalismo, en Madrid o en el resto de España, habían ido apareciendo, ligados a propuestas separatistas, autonomistas, regionalistas, etc., engarzados a planteamientos políticos; de todos modos, coincidimos con Emilio Casares[24] en que las discusiones sobre el "nacionalismo", terreno

[23] Algunos aspectos de la relación de Carlos Chávez con Salazar, Bal y Halffter han sido abordados en: Consuelo Carredano, *Ediciones mexicanas de música. Historia y catálogo*, México, Cenidim-INBA, 1994; "Crónica de un encuentro musical", en *La llama doble: la música en México y el exilio español*, Madrid, Instituto de México en España, 2001, pp. 9-22; "Carlos Chávez en la obra de Adolfo Salazar", en Yael Bitrán y Ricardo Miranda (eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, CNCA, col. Ríos y Raíces, 2003, pp. 159-173.

[24] Emilio Casares, "La música española hasta 1939"...

donde van a entrar todos los críticos de la capital y de Barcelona o Bilbao, hacen referencia —al menos hasta la II República— no tanto a la desmembración del Estado y la consiguiente ruptura del ideal europeísta, sino al modo y manera de usar los materiales de tradición; al tránsito orteguiano hacia la universalidad; a la búsqueda del verdadero lenguaje teatral español, etcétera.[25]

En efecto, la riqueza regional, como predicaba Pedrell en su lectura esencialista del folclor,[26] resultaba enriquecedora en una fase romántica, estética y como aceptación de una variedad enriquecedora en Galicia, Cataluña, Andalucía o Asturias... Un tema, la grandeza que aporta la variedad y la diversidad de los "cancioneros", que los mismos protagonistas y críticos trasladarán, como elemento positivo, a sus discursos de exiliados a México, Argentina, Chile o Cuba. Pero tampoco se nos escapa la inconveniencia de las reivindicaciones diferenciadoras cuando caminamos hacia un universalismo; de ahí surgen los conceptos del regionalismo como fuerza "depresiva" y todos los desprecios orteguianos que Salazar reinventa o reformula y que Bal transformará y dulcificará para hacerlo viable a la realidad mexicana.[27]

[25] Cfr. Beatriz Martínez del Fresno, "El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas", en Emilio Casares y Carlos Villanueva (eds.), *De música hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J.* Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 351-397; y Elena Torres, "El 'Nacionalismo de las esencias'...".

[26] Cfr. Frances Bonastre, "Felipe Pedrell Sabaté", en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana"*, vol. 9, Madrid, SGAE, 2011, pp. 548-559; Felipe Pedrell, *Los Pirineus. Ópera en tres actos*, Madrid, ICCMU, Música Hispana, Música lírica 46 (edición crítica de Francesc Cortès y Edmon Colomer), 2004.

[27] Carlos Villanueva, "Jesús Bal y Gay, crítico de *El Universal* (1939-1950): el manual del (casi) perfecto orteguiano", en Consuelo Carredano, Olga Picún y Mª Ángeles Chapa (coords.), *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (en prensa). Se recomienda además el reciente trabajo de Leonora Saavedra, *Carlos Chávez and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2015.

De hecho —con el más puro lenguaje institucionista—

> [...] el regionalismo y el localismo seccionan en unidades menores la particularidad nacional, intentando perpetuar estas divisiones y focalizando su atención en la mínima expresión diferencial, sin ninguna aspiración universal, una postura que los institucionistas no pueden compartir: armonía entre tradición y modernidad; entre lo popular y lo culto; entre lo diferencial y lo sintético; entre lo nacional y lo universal. Lo más próximo —y diría que lo que marca la línea roja— es Felipe Pedrell.[28]

Pensamiento nacionalista en la pluma mexicana de Salazar y de Bal

Dejando siempre claro —tanto Salazar como Jesús Bal— en su nuevo discurso mexicano una visión de conjunto sobre el nacionalismo mexicano, menos excluyente, y sin arrastrar especialmente temas de estilo o de técnicas compositivas más o menos europeas —como cuando escribían en España con la mente puesta en el exclusivismo falliano— el nuevo papel modélico, singular y destacado del maestro Carlos Chávez, dentro del panorama general, fue una constante, lo que, al no ir matizada y al seguir aportando, en "la forma y en el tono", los consabidos epítetos orteguianos

[28] Leticia Sánchez de Andrés, *Música para un ideal..."*

descalificadores (honestidad, autenticidad, pureza, claridad, masa, minorías, etc.), le ocasionaron a ambos escuderos serias polémicas en prensa, mayores, si cabe, que las vividas por Salazar en Madrid, quizá por tratarse de unos "gachupines" desagradecidos, defendiendo a un personaje prepotente, que pensaba que la música mexicana era él; y nada anterior a él. Salazar y Bal acataron sin cuestionar la tesis de Chávez.[29]

Aquel exclusivismo queda reflejado en un polémico artículo publicado en 1950 bajo el título: "50 años de música en México", y al traspasar con sus impertinentes observaciones, los límites de la paciencia de la poderosa burguesía mexicana y de sus gustos musicales. Podemos verlo en otra charla de Jesús Bal de Radio XEQ, de marzo 1949:

> Creo que quienes conozcan debidamente la obra de Ponce, Chávez, Revueltas, Sandi, Galindo, Huízar, Hernández Moncada y Moncayo, estarán de acuerdo conmigo en que México cuenta a estas horas con una producción musical muy importante y dotada de rasgos propios. El proceso seguido para llegar al punto en que hoy se encuentra tiene dos aspectos: uno, el desarrollo de la personalidad de cada compositor; otro, el de la expresión de lo mexicano a través de esas

[29] Numerosos estudios han matizado la tesis de Chávez, rescatando músicos y músicas del "olvidado" siglo XIX. Bal y Salazar minimizaron en sus polémicas el papel de Ponce, Rolón, Carrillo y de otros compositores. Reivindicaciones similares han ocurrido en España, con trabajos como los de Celsa Alonso, Ramón Sobrino, Javier Suárez-Pajares, Francesc Cortés y otros.); cfr. este "partidismo" de Bal y Gay en Carlos Villanueva, "Jesús Bal y Gay, crítico de *El Universal*... y el de Rodolfo Halffter, cuando proclama su defensa incondicional hacia el compositor mexicano: "fui más chavista que Chávez", escribió en sus "Apuntes autobiográficos", *apud.* Xochiquetzal Ruiz Ortiz, *Rodolfo Halffter*, México, DENIDIM, 1990.

> diferentes personalidades de cada compositor. De acuerdo con el primero, podemos decir que México cuenta en este momento con un conjunto de compositores como nunca había tenido. Según el segundo, puede asegurarse que gracias a esos mismos compositores, México se ha encontrado a sí mismo en la Música por primera vez. Esos músicos que hoy hablan con voz propia y mexicana a un tiempo se encontraron al abrir los ojos a la vida musical con la doble tarea de dotar a México por primera vez con una música de altura y de hacer que esa música fuese algo en que palpitase y se exteriorizase lo auténticamente mexicano [...].

¿Y cómo incorporar los elementos populares a la composición genuinamente mexicana?:

> Al proponernos la selección de los elementos populares para incorporarlos a la obra artística, ¿quién puede decir "esto es ya mexicano" o "esto es todavía español" o "es auténticamente indio" o "esto es evidentemente mestizo"? Por eso encontramos que unos compositores —Ponce, por ejemplo— van hacia lo criollo, otros —como Revueltas— a lo mestizo y otros, en fin, —como Huízar o Sandi— tienen preferencia por lo indígena.
>
> No mencioné entre esos ejemplos el nombre de Carlos Chávez, porque es un caso el suyo que merece consideración aparte. Son muy pocas las obras suyas en las que conscientemente haya recurrido a los elementos característicos de la música popular mexicana —indígena, mestiza, criolla—. Al contrario de lo que algunos afirmaron y se viene repitiendo irreflexivamente, Chávez no es un compositor arqueologizante o folklorizante.[30]

[30] "La música mexicana de hoy" [tachado: "El nacionalismo de la

Obviamente, la relación de Bal con Chávez —como antaño le ocurriera a Salazar con Falla—, dentro del papel de portavoz que le tocó desempeñar, fue la que cabía esperar; y en este sentido, recalca y publicita la generosidad del maestro Chávez —como un nuevo Mendelssohn— a la hora de promocionar y programar a sus colegas, en aras del crecimiento de la música mexicana:

> El nacionalismo —dice Bal— es un hecho anterior a la voluntad de los compositores. Irremediablemente, querámoslo o no, está en el aire que respiramos, no sólo en la forma del folklore sino en una peculiar manera de sentir la música, sea ésta popular o culta. [...] México se encuentra hoy en el momento crítico de descubrirse como nación musical. El programa que para el viernes preparó Carlos Chávez responde a una sistemática busca de materiales nacionales —que arrancan de un pasado más o menos precortesiano o colonial— y al mismo tiempo a la necesidad de dar aliento a los compositores actuales en sus ensayos de asimilación de esas materias primas [...] Por una parte viene a decirnos qué están haciendo en este terreno algunos nuevos compositores como Galindo, Contreras, Moncayo y Sandi. Por otra es una exposición del árbol genealógico de la música mexicana, probablemente mal conocido de nuestro público. Lo que logren estos compositores con vocación nacionalista apoyándose en el árbol frondoso dependerá de su más o menos hondo, genuino mexicanismo [...] el compositor entrañablemente mexicano —utilice o no su folklore— imprimirá a su música rasgos raciales inconfundibles. Si éstos van doblados por tópicos melódicos,

escuela mexicana contemporánea"]. Entrevista en Radio XEQ, marzo, 1949. Guiones mecanografiados. Madrid, Residencia de Estudiantes.

> armónicos e instrumentales extraídos de lo popular mexicano, más claros resultarán para el público, pero no más reales y verdaderos.[31]

Dentro de sus numerosas incursiones en la temática nacionalista encontramos en el documentado artículo "El nacionalismo y la música mexicana de hoy",[32] en donde nos habla tenuemente de un conjunto de notables compositores mexicanos, un intento de conexión con el planteamiento nacionalista de Felipe Pedrell llevado a la cima por Manuel de Falla, referente que nunca abandonará entre los modelos a seguir, como no abandonará las referencias a Stravinski o Ravel. De hecho, algunas de las fórmulas del "nuevo" nacionalismo mexicano están sustentadas en anteriores o posteriores ideas sobre Falla y su tratamiento del folclor, como vemos en esta crónica dedicada a Rodolfo Halffter en 1960 en la que Falla sale a relucir:

> El nacionalismo musical preconizado por Falla y derivado por ése de las doctrinas de su maestro Felipe Pedrell trató de utilizar las esencias o rasgos fundamentales de la música tradicional —la que antes denominábamos popular o folklórica— como base del idioma personal de cada compositor. No se trata, según eso, de echar mano de una melodía del pueblo y utilizarla en la obra propia como si fuera un tema original, sino de integrar el lenguaje de cada uno con los giros melódicos, los ritmos, las armonías y las cadencias más característicamente nacionales de la música popular. Y aunque en eso fue más lejos Falla, pues en un cierto momento de su evolución recurrió también a los hechos diferenciales de la música culta antigua

[31] Jesús Bal y Gay, "Un nacionalismo en busca de autor", *El Universal* [Crónicas musicales], 13 de agosto de 1941.

[32] Jesús Bal y Gay, "El nacionalismo y la música mexicana de hoy", *Nuestra Música*, año IV, núm. 14, 1949, p. 107.

de su patria, con lo que anudó aún más su propia creación a la tradición más viva y fecunda de la música española [...] No fue solo la autoridad de Falla lo que, a fin de cuentas, atrajo al grupo de jóvenes entre los que figuran Rodolfo Halffter: fue también la actitud de aquel en la búsqueda de medios de expresión directos, claros, desnudos y de formas equilibradas y austeras en las que pudiera encerrarse su ardiente lirismo. Falla, de vuelta a su inicial impresionismo con ribetes románticos, se revela así como uno de los primeros neoclasicistas europeos y será en ese plano donde los jóvenes que venían detrás lo reconozcan como guía indiscutible.[33]

[33] Jesús Bal y Gay, Fondo Jesús Bal y Gay Residencia de Estudiantes, Guiones y charlas, 23/108.

LA CRÍTICA MUSICAL EN MÉXICO: CARLOS CHÁVEZ Y LOS MÚSICOS DEL EXILIO ESPAÑOL

Consuelo Carredano

Precedentes y contexto

A la llegada de los republicanos españoles a México tras la Guerra Civil, el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas y sus reformas progresistas entraban en la fase final. Durante su mandato (1934-1940), Cárdenas había establecido o consolidado todas las estructuras del Estado y el Gobierno. Aunque aún prevalecía en muchos el recuerdo sombrío de la convulsa etapa posrevolucionaria, puede decirse que el país vivía un proceso de paz y modernización, y que esto alcanzaba a reflejarse en distintos sectores y aspectos de la sociedad. En particular, la Ciudad de México era un auténtico hervidero de ideas, ideologías y tendencias de todo signo político. Éstas, ya fueran de derecha como de izquierda, generaban a su vez innumerables matices dando pie a tensiones y discordias aun entre correligionarios. Tal situación abarcaba distintos ámbitos de la vida nacional; la música y la actividad musical no constituían la excepción.[1]

Al finalizar la década de los veinte, el compositor Carlos Chávez había encabezado un interesante proyecto nacionalista que logró congregar a músicos con afinidades de tipo ideológico,

[1] Consuelo Carredano, *Adolfo Salazar. De la España del resurgimiento musical al México de la modernidad posrevolucionaria* (en preparación).

aunque con programas estéticos no necesariamente concordantes. Chávez, como apunta Gloria Carmona, había ido formulando desde joven "sus preocupaciones de índole estética y didáctica que desarrollará más tarde, así como una forma de posición propositivamente crítica frente a la condición de la música en México, postura que decididamente lo vinculará al desempeño de un rol activo en el proceso de desarrollo".[2] Pero al mediar la cuarta década, el planteamiento ideológico del director de la Orquesta Sinfónica de México había abandonado lo que la citada musicóloga ha definido en Chávez como "juvenil fervor revolucionario de base marxista" que caracterizó sus discursos en los años veinte y treinta, para asumir posiciones menos radicales y, en opinión de algunos analistas, más empáticas con las derechas mexicanas.[3]

Los recuerdos de aquel periodo iniciático —de "caos y desorden" que fue el país de su juventud, como apunta Carmona—, emergerían en una de sus conferencias sustentadas en El Colegio Nacional a fines de los años sesenta cuando refería:

> Los muchachos de mi generación nos sentíamos actores en un gran escenario de empuje y virilidad, precisamente en los momentos en que pasábamos de la adolescencia a la mayoría de edad, y en que nos hacíamos conscientes de un sentido nacional propio dentro de ese gran escenario universal. ¿Cómo podríamos hacer valer la realidad de ese sentido nacional? Había que buscar las tradiciones mexicanas que fueran artísticamente válidas; la música culta no nos las proporcionaba porque había alcanzado niveles mediocres. En cambio, la música indígena y popular de México, aunque elemental, contenía gérmenes y condiciones artísticas propias y válidas que podían señalar un camino a seguir si se desentrañaban sus esencias expresivas.[4]

[2] Gloria Carmona (ed.), *Carlos Chávez. Obras I. Escritos periodísticos (1916-1939)*, México, El Colegio Nacional, 1997, p. XVII.

[3] *Ibidem*.

En la dialéctica de finales de los años veinte y principios de los treinta, la Revolución mexicana se había establecido como la gran inspiradora de una nueva conciencia patria, encargada de proporcionar la base ideológica para el magno proyecto de reconstrucción nacional. En el ámbito de la música esto debía traducirse, entre otros factores, en una renovación de las instituciones y en la creación de nuevas instancias de manera que se garantizara el impulso a la creación, investigación y difusión de la música mexicana.[5] El debate se focalizaba así en una apuesta por la efectividad ética de la música y el papel central que debía jugar el Estado y el artista en la sociedad. La izquierda oficial, liderada en aquellos momentos desde el Conservatorio Nacional por Chávez y su colega Silvestre Revueltas, sería secundada por un número importante de músicos dispuestos a arrasar con el *ancienne régime* y a poner los cimientos de una nueva construcción. La plataforma de lanzamiento de aquellas reformas sería una señera publicación: *Música. Revista Mexicana*, dirigida por el propio Chávez con la colaboración de importantes maestros y compositores conservatorianos pertenecientes a distintas generaciones. Desde aquellas páginas, en una suerte de alianza modernizadora, el tándem Chávez-Revueltas se impondría a la luz de los nuevos tiempos con la esencial misión de despejar el clima enrarecido prevaleciente en

[4] *Ibidem*, p. X.

[5] Olga Picún y Consuelo Carredano, "El nacionalismo musical en México. Una lectura desde los sonidos y los silencios", en *El arte en tiempos de cambio*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2012, pp. 497-529.

los espacios musicales institucionales y reformular los programas de acción. De este modo aquel grupo logró consolidarse como portavoz del discurso revolucionario y el Conservatorio como la instancia capaz de articular un proyecto de ambiciosa dimensión.

Pero la intensa reestructuración llevada a cabo en los planes de estudio en una institución de raigambre decimonónica como era entonces el Conservatorio, produjo un fuerte impacto en la comunidad académica, lo que derivó en el distanciamiento o la escisión con las facciones más conservadores. El enfrentamiento fue total, como lo refrenda la muy conocida "Carta abierta a la juventud" de Chávez, publicada como pórtico al primer número de la citada revista: "¡Pasen a la derecha señores de las generaciones estériles. Nosotros nos quedamos a la izquierda".[6]

Desde aquella tribuna, Chávez señala los dos ejes ideológicos que guiarán su labor nacionalista: 1) la revolución mexicana como promotora y creadora de una conciencia nacional que dialoga con las nuevas generaciones, 2) el establecimiento de una izquierda "oficial", asumida a sí misma como portavoz de ese proyecto nacional y como instancia capaz de consolidarlo. Paralelamente, Chávez y sus seguidores llenarían de contenidos ideológicos un buen número de partituras.[7]

Las pugnas por el liderazgo en la música mexicana producirían alianzas y reacomodos constantes: determinar la orientación estilística del nacionalismo y ocupar los espacios de influencia en las instituciones se convirtió en una aspiración generalizada por las distintas facciones.

[6] *Música. Revista Mexicana*, núms. 1-10, abril de 1930, enero de 1931. Existe una edición facsimilar (México, INBA / Cenidim, 1995).

[7] Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.), *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 93ss.

En plena fiebre del sindicalismo internacional y del compromiso con las causas populares, hubo quienes, como Revueltas, José Pomar o el exiliado ucraniano, Jacobo Kostakowsky, consideraron que su obra podría abonar a la lucha social y a las movilizaciones de izquierda. Revueltas se suma incluso al grupo de artistas de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) que visitaron la España republicana durante la Guerra Civil. El lema "cultura para todos", derivado de los presupuestos revolucionarios, así como la idea de que el mensaje social y político debía acompañar las búsquedas de lo esencial en las culturas originarias, permearon la obra de muchos compositores que vieron en el indigenismo y en la canción o las músicas mestizas, las motivaciones para la creación de su obra individual y una suerte de reivindicación social con los menos favorecidos, que la Revolución había vuelto más visibles.

Independientemente de su gestión política en estos años de ímpetu revolucionario o en los siguientes, cuando las aguas se templaron, Chávez no se encasilló en su larga trayectoria de compositor en una sola corriente musical. Mantuvo siempre viva una agenda dinámica y autocuestionadora que le permitió transitar por rutas cambiantes. Observar su obra desde la perspectiva de su modalidad indigenista o como líder de la llamada Escuela Mexicana de Composición, sería negar la esencia misma de su impulso creador en constante cambio y su proverbial apertura a nuevas corrientes y tendencias, tal como ha sido señalado por sus analistas. La obra de Chávez muestra ante todo un marcado eclecticismo si consideramos que su juventud transcurrió en un momento de clara introspección nacional, por lo demás clave para el país y consecuentemente para la edificación de la cultura y arte mexicanos.

Más adelante, acorde con los imperativos políticos de subsecuentes gobiernos posrevolucionarios, Chávez replantearía su

propuesta política en lo que respecta a la música.[8] Su desplazamiento hacia posiciones más conservadoras unido a la radicalización hacia las izquierdas de Revueltas y otros músicos que permanecían fieles a esta ideología, se explica, de acuerdo con Picún, como una consecuencia de la movilidad política y social que en un momento dado incidió en un campo relativamente autónomo, como lo era el de la música.[9] Los músicos de la LEAR y otros simpatizantes de las luchas sociales asumieron posiciones críticas frente al oficialismo que trataba de afianzarse en los espacios de influencia. A consecuencia de ello sobrevino la ruptura con Chávez y su círculo más fiel.

El problema de las ideologías

La Orquesta Sinfónica de México (OSM) nació en 1928 como una asociación civil fuertemente vinculada no solo al proyecto personal que Chávez había formulado, sino al proceso de reconstrucción del país y al programa cultural posrevolucionario. Bajo su liderazgo, la agrupación asumió objetivos precisos más allá del propósito de elevar su nivel técnico. La llamada puesta al día del repertorio, el impulso a la música contemporánea y a la creación nacional, así como la formación de públicos se contaron entre las acciones prioritarias. En la década de 1930, Chávez revisó en sus escritos diversos

[8] Consuelo Carredano, "Apropiaciones culturales-adhesiones pragmáticas. Dos músicos exiliados en México: Jacobo Kostakowsky y Rodolfo Halffter", en Consuelo Carredano, Olga Picún y Ma. de los Ángeles Chapa (eds.), *Huellas y rostros. Exilios y migraciones...*

[9] Olga Picún, "Jacobo Kostakowsky en México: una aproximación al contexto musical de los años treinta", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 88, primavera de 2006, p. 188.

conceptos en torno a la función social de la música y esas mismas premisas guiarían las políticas implantadas por él en la orquesta; de ello se desprenden en esos años los proyectos de divulgación musical para sectores populares. La organización de festivales sinfónicos para trabajadores en centros sociales y deportivos, parques y locales sindicales, se cuentan entre las acciones más visibles al respecto. Un dato que no se escapa, y que resulta elocuente en este sentido, es que Chávez eligiera precisamente su *Sinfonía proletaria* para la inauguración, en 1934, del Palacio de Bellas Artes, apenas iniciado el periodo sexenal de Cárdenas.

Su gestión al frente de dicha orquesta abarcó más que la organización y el desarrollo de los conciertos. Durante la década de 1930 encargó versiones orquestales de piezas populares mexicanas a jóvenes compositores de su entorno (algunos de ellos provenientes del Taller de Composición a su cargo en el Conservatorio), para ofrecerlas en los programas accesibles. Más tarde programó conferencias, concursos para compositores e intérpretes, comisionó obras y otros trabajos críticos que editaría bajo el sello de la propia orquesta. La OSM, que combinaba recursos públicos y privados, constituyó un medio idóneo para la formación de atrilistas y de algunos jóvenes directores, debido a la amplitud del repertorio interpretado y la frecuencia con que ésta realizaba los conciertos. Ello redundó en la conformación de un público numeroso, permanente, heterogéneo y bastante abierto a todas las tendencias. En este periodo se destacó igualmente la intensa actividad de una crítica periodística de buen nivel, atenta a las expresiones musicales y a través de la cual se encauzaron las distintas concepciones ideológicas y artísticas. Varios diarios capitalinos de distinto signo político llegaron a contratar hasta dos colaboradores para cubrir la oferta musical de la ciudad, lo que incluía las actuaciones de la orquesta bajo la

batuta del músico de hierro. Algunos desempeñaron su tarea con un espíritu crítico y orientador; otros con la sola intención de apoyar el proyecto de Chávez o avivar las polémicas, que menudeaban en la prensa, considerando las tensiones que por entonces prevalecían.

Los españoles llegados con el exilio eran en su mayoría gente de izquierda; no pocos pertenecían a corporaciones sindicales e incluso al Partido Comunista de España, como Rodolfo Halffter, militante hasta la caída de la II República y después en México, al establecerse el Partido Comunista español en el exilio. De haberse producido la derrota republicana pocos años antes, su discurso radical de esos años habría tenido plena vigencia en los círculos culturales en los que se insertó en este país. Todavía hacia el final de su vida solía recordar la entrañable amistad que inició con Revueltas en Valencia, en aquellos días de anhelos compartidos. Pero a la altura de 1940, buena parte de aquel sector había empezado a desplazarse desde una militancia nacionalista combativa, con predominio de la ideología marxista, hasta ubicaciones menos radicales o incluso francamente alineadas a la derecha, dando un giro en lo ideológico y lo artístico hacia interpretaciones conceptuales diferenciadas respecto de lo nacional. Por entonces, el propio Chávez experimentó un desplazamiento hacia posiciones más moderadas. Tal como advierte Leonora Saavedra: "Si bien continuó oponiéndose a las facciones conservadoras de la sociedad, paulatinamente se desinteresó también de las proletarias",[10] sustituyendo su discurso marxista y su momentáneo interés por las expresiones populares. Sin duda, como lo comprendió bien Halffter, el escenario político y cultural mexicano de los años cuarenta exigía la construcción de nuevos paradigmas.

[10] Véanse entre otros trabajos suyos: Leonora Saavedra, "Los escritos periodísticos de Carlos Chávez. Una fuente para la historia de la música en México", *Inter-American Music Review*, vol. 10, núm. 2, 1989, pp. 77-91.

Aunque al bloque de exiliados se les identificaba con las izquierdas, lo cierto es que entre ellos cabían desde las posturas liberales más progresistas hasta la ortodoxia comunista. En este amplio espectro se sitúan varios de los españoles con mayor visibilidad en la historiografía mexicana. Pensemos de nuevo en Rodolfo Halffter y su marcado izquierdismo, con presencia destacada en la política cultural republicana más radical en los años de la Guerra Civil; en Otto Mayer Serra, comunista como Halffter, adscrito al Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Barcelona durante la guerra y editor de cancioneros revolucionarios; en Simón Tapia Colman, fuertemente vinculado a corporaciones anarquistas durante la contienda. Y en contraste, en dos republicanos de vocación liberal y democrática en la línea moderada de Azaña, como serían Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay.

Debido a razones tanto profesionales como políticas, Rodolfo Halffter, como otros miembros del Grupo de los Ocho al que pertenecía, mantuvo con Salazar una relación con altibajos, que haría crisis al radicalizarse sus posiciones en los últimos meses de la Guerra Civil; esta situación se sostendría hasta 1939 con el reencuentro de ambos en México y durante los primeros años de su residencia en este país.[11] Sucedió así que frente a tales diferencias, el programa estético y político desarrollado por Chávez en los años cuarenta pareció establecerse en un punto de convergencia para buena parte de los refugiados. En algún momento, varios de los músicos antes mencionados desplegaron su actividad dentro de los espacios de influencia del director de la OSM y futuro director del INBA, sin duda

[11] Consuelo Carredano, "Acordes electivos: la música en México y el exilio español", en Aurelio Tello (coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 556-568.

la figura dominante de la música cuando sobrevino el éxodo español y en los siguientes años. La polarización del medio en un largo periodo sería producto de la existencia de dos banderías compuestas por simpatizantes y detractores del compositor. Buena parte de aquellos conflictos se dirimieron en la prensa con el concurso de los críticos recién llegados, cuando una vez aclimatados en estas tierras fueron contratados por los grandes diarios nacionales.

El relevo presidencial, efectuado a pocos meses de la recepción masiva de los exiliados, abrió paso a un gobierno conservador que daría un sesgo a las políticas implementadas por el general Cárdenas. La transición política hacia el mandato del presidente Manuel Ávila Camacho y la constitución de un gobierno de unidad nacional con el consecuente distanciamiento del carácter socialista del que le precedía, se vivió en la música como un proceso que debía conducirla a una apertura dinámica hacia corrientes más cosmopolitas y una mayor internacionalización e intercambio con el exterior.[12] De acuerdo con Gloria Carmona, a principios de los cuarenta el mismo Chávez abandonó en su composición la tendencia nacionalista ante la imperiosa urgencia de libertad de acción y búsqueda de consolidar un estilo personal.[13]

Acogida y recepción

En entrevista publicada en 1945, Salazar diría haber consultado con Chávez su venida a México al tener conocimiento de la importante

[12] Consuelo Carredano y Victoria Eli, *La música en Hispanoamérica...*, p. 243.

[13] Gloria Carmona (ed.), *Carlos Chávez. Escritos periodísticos (1940-1949)...*, p. XXII.

posición del músico en el medio. Salazar, el crítico musical madrileño por antonomasia, uno de los brillantes intelectuales de la llamada generación de 1914 que encabezaba Ortega y Gasset, se había marchado a París en marzo de 1937 para hacer propaganda cultural a favor de la República. Su misión consistía en establecer y poner en funcionamiento la oficina denominada *Les Archives Espagnoles*, proyecto de altas expectativas que debía operar como una representación cultural del Gobierno republicano estrechamente vinculado a la embajada española en París.

Por diversas razones, la misión no dio los resultados esperados. A los pocos meses, Valencia ordenó el cierre definitivo de la oficina y el cese fulminante de su director, que intentó sin éxito permanecer en París desempeñando alguna tarea en la embajada. Al final no tuvo otra opción que embarcarse hacia a América y continuar en solitario su campaña de propaganda en La Habana y Puerto Rico.[14] Finalizados sus compromisos y ante la incertidumbre del futuro más inmediato, se entregó a la tarea de solicitar asilo escribiendo a una larga lista de amigos, conocidos y contactos en distintos países hispanoamericanos, uno de los cuales fue Carlos Chávez, a quien solo conocía "de oídas".[15]

[14] Aspectos que han sido abordados en dos trabajos de Consuelo Carredano, "La propaganda republicana en París. Adolfo Salazar, la Guerra Civil y Les Archives Espagnoles", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 24, 2012, pp. 7-44 y "Adolfo Salazar: nuevo camino en tierras lejanas", en María Nagore y Víctor Sánchez (coords.), *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, Madrid, Universidad Complutense, 2014, pp. 491-496.

[15] Recordaba Salazar haber escuchado por vez primera el nombre de Carlos Chávez en París, en un concierto organizado en 1931 por el musicólogo estadounidense Nicolás Slonimsky, en cuyo programa figuraba el estreno mundial de *Energía* (1925), una obra de Chávez.

> El objeto de esta carta [le decía Salazar], es preguntarle a usted: ¿qué perspectiva podría encontrar yo en México? ¿Cree usted que podría realizar estos cursos de conferencias en alguna parte; o mejor, cree usted que podría encontrar ahí alguna situación de cierta fijeza que me permitiera radicarme en México por una temporada cuya duración dependiese de la marcha de los acontecimientos en España?
>
> Esta última parte es lo que más me interesaría, porque aparte de que creo que podría realizar una buena labor en la Historia de la Música de todas las épocas, dentro del periodismo podría aceptar no importa qué clase de trabajo, de cierta importancia, ya que como creo que usted sabe mi vida en España era la de periodista y que dentro de *El Sol* hice todo cuanto puede hacerse en un periódico, desde la confección hasta los editoriales.[16]

Las coordenadas que sitúan el primer encuentro de Salazar con Chávez las ofrecerá posteriormente el compositor mexicano: "Un buen día del año 1939, Daniel Cosío Villegas trajo a mi casa a Adolfo Salazar. Salazar, sin que lo hubiera yo visto jamás, sin que hubiéramos tenido correspondencia alguna, era un amigo de siempre, y ha sido un amigo para siempre".[17] Varios rasgos comunes y filiaciones explican su inmediata empatía. Tanto Salazar como Chávez, habían incorporado a los planteamientos estéticos que impulsaban en los inicios de su carrera, las obras entonces novedosas de Debussy, Ravel, Satie. "Desde 1914 —escribía Chávez—, las hondas conmociones revolucionarias de México habían hecho imposible una actividad cultural de consideración. Antes de 1914,

[16] Carta de Adolfo Salazar a Carlos Chávez, La Habana, 15 de enero de 1938, en Consuelo Carredano (ed.), *Adolfo Salazar. Epistolario...*", p. 331.

[17] Carlos Chávez, "Homenaje a Salazar", *Novedades* (Suplemento México en la Cultura), 8 de julio de 1956.

las únicas informaciones de nuevas corrientes musicales que México había tenido habían sido muy escasas, aunque de todas maneras, significativas".[18] Tal y como recordaría en su madurez, en los primeros años de siglo se habían ofrecido esporádicas ejecuciones de Debussy y Ravel:

> éramos entonces muy pocos los que gozábamos con la música de estos dos franceses, casi nones y no llegábamos a tres; todos, casi todos, maestros y estudiantes de piano [con excepción de unos cuantos], abominaban de la música de Debussy y de Ravel [...] En aquellos años, si la hostilidad de todos los maestros de México [...] era violenta y despiadada contra Debussy, ¿quién iba a pensar en otras nuevas corrientes musicales que estuvieran produciéndose en Europa?[19]

La admiración compartida por los músicos franceses se hacía extensiva a Manuel de Falla, lo que en él, diría Chávez, había surgido en 1923, tras una visita que le hizo en París a Paul Dukas. Aunque el nombre del compositor español se había escuchado en México en 1919, con ocasión de la primera actuación de Arthur Rubinstein en el país, "antes —apunta el músico mexicano — no conocíamos [a Falla] ni de nombre".[20]

En estos términos recordó Chávez aquel encuentro con Dukas.

[18] Consuelo Carredano, "Carlos Chávez en la obra de Adolfo Salazar", en Yael Bitrán y Ricardo Miranda (eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, CNCA, col. Ríos y Raíces, 2003, pp. 159-173.

[19] Carlos Chávez, "Falla en México". Conferencia leída el 23 de julio de 1970 en El Colegio Nacional.

[20] *Ibidem*.

Me presenté en 38, Rue Singer, en un barrio viejo de París, a buscar a Paul Dukas. Me recibió también una guardiana, esta vez un poco seca y algo malhumorada. Le expliqué el objeto de mi visita y me contestó que le entregara yo la música y que informaría al señor Dukas: que volviera yo al día siguiente. Volví, y el maestro me recibió. No voy a relatar aquí la buena y larga conversación que sostuvimos [...] luego me dijo con gran firmeza: "usted viene de un país en el que la música popular es de gran carácter, ¿por qué no inclinarse hacia ella? Vea usted, Manuel de Falla ha hecho cosas admirables, las músicas populares de España y de México son de gran riqueza. ¿Conoce usted las *Siete canciones populares* de Falla? Son un modelo de lo que hay que hacer con la música nacional de un país, véalas usted, y estúdielas, ese puede ser un camino, aunque, claro, usted, de todas maneras, haga lo suyo".

La verdad es que, aún en el principio de mi carrera, tenía yo 23 años de edad, a mí siempre me interesó hacer lo mío. Mis intentos "nacionalistas" y lo que acerca de esto pienso, ya lo he comentado en varias ocasiones y se resume en pocas palabras: la música vale por ser buena música, no por ser española o mexicana.

Pero al terminar mi visita al maestro Dukas, me fui a comprar las *Siete canciones populares* de Falla.[21]

De vuelta en México, Chávez propició el estreno de la obra en los conciertos de música nueva que organizaba y a partir de 1928, con la fundación de la OSM, daría a conocer al público mexicano obras como *El amor brujo*, *Noches en los jardines de España*, *El sombrero de tres picos* y *El retablo de maese Pedro*.

La personalidad de Chávez produjo una fuerte impresión en Salazar. Por un lado, pareció encontrar en el músico mexicano no

[21] *Ibidem*.

solo un paralelismo con el liderazgo estético ejercido por Falla en España —que él se había encargado de secundar con infrecuente fidelidad—, sino con el papel de animador que él mismo se había adjudicado en aquellos años regeneracionistas. Chávez reunía en sí mismo una mezcla de los roles desempeñados tanto por Falla como por el propio Salazar, porque si bien el compositor español siempre se desinteresó de cualquier protagonismo en cuestiones políticas (algo que lo distinguiría de Chávez), Salazar había pasado por una experiencia similar a la que éste había tenido (en el ámbito de la música) y volvería a tener en el futuro.[22]

Así, el compositor mexicano llegará a ocupar en el habitual discurso esencialista de Salazar un sitio similar al que había dado a Falla en España: el "mejor músico de América", diría sin titubeos. Pero había en ello una diferencia. Chávez no requería de defensa alguna para su apuesta estética personal, aunque sí para su proyecto artístico al frente de la OSM, que la prensa le cuestionaba insistentemente. Frente a Chávez, Salazar mantendría una inamovible actitud, mezcla por igual de gratitud, fidelidad y admiración, sentimientos que plasmó en sus cartas al compositor, en sus escritos y en declaraciones de viva voz.

Ciertas circunstancias biográficas también los acercaban. El haberse formado de manera prácticamente autodidacta; el que cada uno de ellos viviera en su juventud un clima cultural y artístico particularmente vigoroso y atractivo o el que los dos se iniciaron en la crítica a una edad muy temprana y con una pluma firme y combativa. Chávez, apunta Gloria Carmona, "escribía desde los 17 años con la convicción y el empeño del autodidacta y el comprensible

[22] Cfr. Consuelo Carredano, *Adolfo Salazar. Pensamiento estético y acción cultural*... y Carlos Villanueva, "Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas"...

desgarbo del adolescente".[23] Salazar comenzó poco después de cumplir los veinte, pero reconocería en plena madurez que aquella "extremada juventud [era] el dato que excusaba [...] los arrebatos, entusiasmos o enconos que justamente le habían reprochado pero de los que no podía arrepentirse".[24] Por último, la pasión con la que Salazar defendía sus postulados haría que, en su momento, la crítica madrileña se polarizara en salazarianos y antisalazarianos. En México, el mismo crítico sería testigo de una situación análoga a la suya esta vez encarnada en un mexicano: la crítica y los músicos divididos en chavistas y antichavistas. Sobra decir que él mismo habría de participar apasionadamente en aquel conflicto.

Toma de partido. La crítica combativa

Desde sus primeras incursiones en la prensa mexicana, Salazar, como Jesús Bal, tomó partido por su nueva apuesta: la obra de Carlos Chávez y su desempeño al frente de la OSM, en primera instancia; más tarde, por su actuación como funcionario en la dirección general del Instituto Nacional de Bellas Artes. Chávez, diría Salazar, es para la música mexicana lo que Falla para la española: el *Concerto* de Falla y el *Concierto* para *piano* del mexicano cerraban, en su opinión, sendos capítulos de la historia musical en sus respectivos países.

Tal como sucedió en España, el crítico madrileño, a la sazón naturalizado mexicano, reservó todo su parque para una nueva figura potente, unitaria: "La mejor música que se escribe en México"

[23] Gloria Carmona (ed.), *Carlos Chávez. Escritos periodísticos...* p. X.
[24] Adolfo Salazar, "Preámbulo", *El Universal*, México, 25 de junio de 1939.

es la de Carlos Chávez, una idea que encontraría eco en los discursos de Rodolfo Halffter y Jesús Bal. Salazar incurría de nuevo en un pertinaz esencialismo. Ya en 1942, declaraba no ser un admirador incondicional de la obra de Revueltas ni comulgar con la defensa que en su nombre hacían los *revueltianos.* Al publicarse en 1944 su libro *La música moderna*,[25] la crítica mexicana ironizó sobre lo que llamó su "pereza" para ocuparse de otros, censurando el escaso aprecio mostrado por la obra del autor de *Sensemayá* y la absoluta negación de los compositores anteriores al binomio Chávez-Revueltas.

En su parcialidad, Salazar se dejó arrastrar por la polarización del medio derivada del enfrentamiento entre los seguidores de los músicos aludidos. El partidismo del que hacía gala al referirse a Manuel de Falla y a su delfín Ernesto Halffter, no era cuestión de estética como de táctica: silenciar lo que podía hacer sombra a la figura elegida. En México esa figura sería desde el primer momento Carlos Chávez.[26]

A diferencia de Salazar, aparentemente Rodolfo Halffter se relacionó de manera simultánea con los dos grupos antagónicos. Su amistad y admiración por Revueltas, a quien trató en Valencia, crecieron, según sostuvo, durante el poco tiempo que alcanzaron a coincidir en la Ciudad de México, antes de que se produjera el deceso del músico mexicano. En sus "Apuntes autobiográficos", el compositor ofrece su propia visión respecto del último año de vida de Revueltas; en ella se reconoce como una de las personas más cercanas al músico de ese momento:

[25] Adolfo Salazar, *La música moderna*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1944.
[26] Carlos Villanueva, "Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas"...

> Simpatizamos desde el instante en que nos conocimos. Me impresionaron profundamente su recia personalidad humana y la extraordinaria fluidez melódica de las composiciones suyas que me mostró y que juntos leímos con la ayuda de un piano desvencijado [...] Más tarde, ya en México, y en contacto estrecho con su obra, pude apreciar enteramente la espontaneidad y la imaginación que acusa el arte de Revueltas. Durante el último año de su vida, Otto [Mayer Serra], el cantinero español Braulio y yo constituimos el núcleo del círculo de sus amigos más cercanos. Revueltas me regaló el primer libro que poseí en México: *La vida inútil de Pito Pérez*, de Rubén Romero, personaje por el cual Silvestre sentía la más viva afinidad.[27]

El fallecimiento de Revueltas en 1940, acercó más a Halffter al grupo de Chávez, al que se habían sumado desde sus trincheras nuestros ilustres Bal y Salazar. Aquel frente bien constituido debería lidiar con los embates sistemáticos que durante el decenio de los cuarenta padecieron la OSM y su director, provenientes en gran medida de sectores de la prensa cultural identificados con la izquierda. Con su reducido grupo de incondicionales, Chávez debió librar una nueva batalla: convertir a la orquesta en una agrupación de carácter nacional.[28]

El director mexicano precisaba contrarrestar los ataques, influir en la opinión pública y sumar simpatías a su proyecto. Bal y Salazar primero, y un poco más tarde Halffter, cerraron filas, reforzando el círculo de sus colaboradores. El prestigio de los críticos exiliados supuso para él una ayuda eficaz, particularmente al orientar sus

[27] Xochiquetzal Ruiz Ortiz, *Rodolfo Halffter...*, p. 29.

[28] Gloria Carmona (ed.), *Carlos Chávez. Obras II. Escritos periodísticos (1940-1949)*, México, El Colegio Nacional, 2000.

acciones hacia la presidencia de Miguel Alemán y diseñar el proyecto de creación del Instituto Nacional de Bellas (INBA), del que sería su primer director.

Halffter empezó a escribir en los diarios precisamente en 1945, cuando Chávez se enfrascaba en las tareas encomendadas por el entonces candidato a la presidencia de la República. Siempre reconoció que su crítica en *El Universal Gráfico* no había tenido otro propósito que el de hacer política musical para defender el proyecto de Chávez; todo ello en momentos en que —diría Halffter— una gran porción de la crítica mexicana estaba en contra.

El Grupo Nuestra Música

Aparentemente, la idea de constituirse en un grupo que considerara prioritaria la publicación de la obra propia, la divulgación de repertorios modernos o poco conocidos y la reflexión escrita de la música y el acontecer musical, surgió entre Halffter y Chávez, sobre todo por el interés que tenía el compositor madrileño en publicar sus obras en México ya que desde hacía tiempo Chávez venía haciéndolo con editoras estadounidenses, encargadas de poner en circulación prácticamente todos sus trabajos. Las primeras conversaciones al respecto se habrían producido a finales de 1944, de acuerdo con Halffter;[29] pero los planes cuajaron algo después, en un momento más que propicio, cuando el futuro director del INBA se disponía a asumir sus responsabilidades políticas.

[29] En una visita a Chávez, Halffter le obsequió la partitura de su *Homenaje a Machado*, encargo y edición de la Editorial Séneca, creada por intelectuales republicanos de la Junta de Cultura Española a la que pertenecía el propio Halffter.

La reunión de ese núcleo de incondicionales en torno a Chávez dio lugar al establecimiento del Grupo Nuestra Música, cuyos fundamentos establecían la necesidad de proyectar la música mexicana o compuesta en México hacia el exterior, derrumbando las "barreras" que impedían su desarrollo fuera de los límites "estrechos o agotados" de las tendencias nacionalistas. Los objetivos de la asociación quedaron plenamente estampados con sus firmas en el acta constitutiva fechada en febrero de 1947. Poco antes habían iniciado labores extraoficialmente con las primeras cuatro entregas de la revista *Nuestra Música*, la primera serie de los llamados *Conciertos de los lunes* y la publicación de la obra que inauguró un largo catálogo que sigue extendiéndose al día de hoy.

ADOLFO SALAZAR Y JESÚS BAL Y GAY

ADOLFO SALAZAR: DUELO (Y CATARSIS) EN EL EXILIO MEXICANO

Consuelo Carredano

Quienes hemos abordado la recepción que tuvo Manuel de Falla en la pluma de Adolfo Salazar, nos hemos detenido generalmente en sus textos publicados en España, preferentemente en *El Sol* (1918-1936), donde a través de un ejercicio tan intenso como controvertido, llegó a posicionarse como un referente ineludible de la crítica musical y el gran adalid de la vanguardia. Durante esta etapa, Salazar elaboró en torno a la música española un discurso encauzado a conectar las modernas tendencias estéticas (especialmente el neoclasicismo) con las corrientes históricas españolas y las del modernismo internacional, esencialmente por la vía francesa. Pero por encima de todo se entregaría con ahínco a una tarea primordial: propagar el ideario estético, las enseñanzas y el camino marcado por Manuel de Falla para la música española.

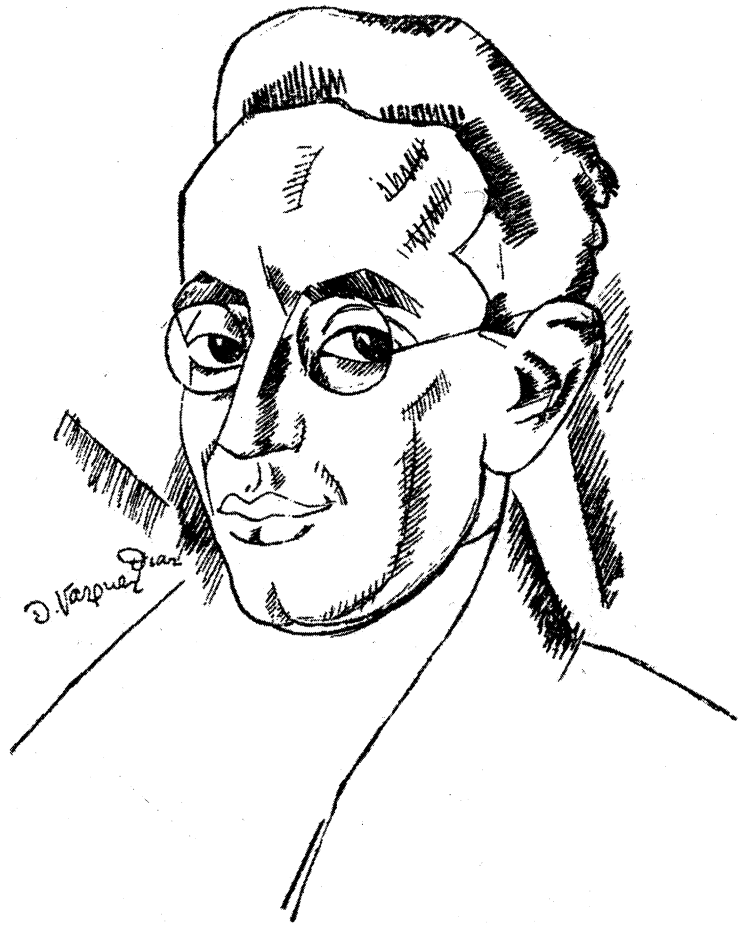
En las siguientes páginas se revisa la presencia del músico gaditano en el discurso de Salazar a lo largo de este periodo de gran ímpetu creador y proximidad entre ellos, cuando integraron un binomio sólido que caminó en pro de intereses y proyectos compartidos. En segunda instancia nos proponemos observar la re-significación que adquirió la imagen de Falla en el discurso de Salazar, a partir de lo escrito por este último durante su exilio en México. A la luz de un conjunto de artículos publicados en fechas posteriores a la muerte del músico, acaecida en 1946 en su chalet Los Espinillos (provincia de Córdoba, Argentina), analizamos no tanto la visión que Salazar

ofreció respecto del legado musical de quien fue su maestro, guía y amigo, sino algunas facetas relativas al posicionamiento ideológico de Falla, en el que, mediante un ejercicio catártico desde su amarga realidad de exiliado, Salazar creyó hallar ciertas contradicciones.

* * *

En el lapso que comprende las dos décadas anteriores a la Guerra Civil, Falla y Salazar caminaron juntos en pos de un interés compartido. Éste consistía a grandes rasgos en lograr la ruptura definitiva con los cánones estéticos decimonónicos, a través de un nacionalismo derivado de la básica teórica de Felipe Pedrell (canto popular y tradición histórica culta), pero moderno y reformador de acuerdo con las nuevas propuestas francesas. Por espacio de veinte años, crítico y compositor establecieron un diálogo fructífero y amable, a través del cual dirimieron asuntos de interés para el devenir de la música española. Solo que al paso de los años aquella comunicación en un principio propositiva y entusiasta perdería la frescura y espontaneidad iniciales. De la misma forma, Salazar iría abandonando gradualmente en su crítica la posición aguerrida que se creyó obligado a asumir en su papel "portavoz" de la estética y las ideas de Falla, consciente de la dificultad con la que el público parecía aceptar sus obras, especialmente aquellas de mayor complejidad.

Luego de la composición de *El retablo de maese Pedro* y el *Concerto* para clavicémbalo, la labor compositiva de Falla empezó a deslizarse lentamente por una pendiente hasta caer en el más absoluto silencio creativo. Como muchos de sus admiradores, Salazar confiaba en que la asombrosa evolución estética del músico sería capaz de volver a sorprender al mundo con una nueva obra maestra. Pero no sucedió así. A partir de entonces solo vendrían unas cuantas partituras de pequeñas dimensiones: *Soneto a Córdoba de*



Retrato de Adolfo Salazar, por Daniel Vázquez Díaz, 1947, Madrid. Archivo de la Residencia de Estudiantes.

Luis de Góngora, *Balada de Mallorca*, *Pour le Tombeau de Paul Dukas*. En realidad, Falla había cerrado con ellas su jornada creadora.

Hacia 1927, el músico se sumergió en la composición de *Atlántida*, obra de gran formato basada en el libreto homónimo del escritor catalán Jacinto Verdaguer, empresa monumental que, vaticinaba Salazar, sería de muy difícil resolución para su autor: "Lo que me pareció imposible, y he guardado esta duda dentro de mí por muchos años —asienta Salazar—, es si esa técnica [de *El retablo* o del *Concerto*], que es una técnica como la de la miniatura, podría servir a Falla para tratar un gran fresco como el que se proponía hacer en *La Atlántida*".[1] Solo el tiempo se encargaría de resolver sus dudas.

Los biógrafos de Falla han explicado esa etapa prolongada de esterilidad como resultado de circunstancias y factores diversos, o bien, por la suma de todos ellos. Pero las razones principales parecieron ser su salud cada vez más deteriorada y la falta del tiempo y el espacio idóneo para componer. Falla ocupaba muchas horas del día en atender personalmente todas la tareas relacionadas con la publicación, interpretación y gestión de sus obras. Esto incluía la abrumadora redacción de cartas (miles de ellas) cursadas a un ingente número de corresponsales: editores, críticos, escritores, libretistas, gestores, etc., etc., sin contar las de numerosos músicos y artistas que acudían a él buscando consejo y orientación. Rara vez, nos recuerdan sus biógrafos, dejaba una carta sin respuesta, aunque en ocasiones le tomara varios años ponerse al corriente. Hallar un refugio adecuado para trabajar en soledad o a su gusto fue todo un problema vital desde su juventud. Además, a su casi obsesiva aversión al ruido de gramófonos y altavoces, se sumaban las

[1] Adolfo Salazar, "La jornada musical de Manuel de Falla. Pasado y futuro", *Novedades* (Artes y letras), 27 de noviembre de 1946.

numerosas visitas que recibía tanto en sus refugios granadinos como en sus últimas moradas en Argentina. Como colofón a todo ello, debe agregarse la crispada situación política y social que finalmente conduciría al país a la Guerra Civil y al compositor a su destierro voluntario en América en condiciones de salud bastante mermadas. Para quien, como Salazar, había apostado todo su capital artístico por el genio de Manuel de Falla ese largo y fatal silencio del músico habría de suponer en cierto modo su propio fracaso.

El encuentro de ambos músicos

La actividad de Salazar como crítico musical en algunas revistas había despegado poco antes de que el compositor regresara a España al estallar la Primera Guerra Mundial. Falla había logrado establecerse en París en 1907, colmando con ello un viejo anhelo. Desde joven se había propuesto buscar los medios para marcharse a ese centro formidable del arte europeo, con objeto de empaparse de las nuevas corrientes y conocer a los grandes exponentes de la música francesa: Dukas, Ravel, Debussy... También tuvo ocasión de trabar amistad con compositores de distintas nacionalidades que allí se daban cita, y con la pequeña colonia de músicos españoles que, como Joaquín Turina o Ricardo Viñes, por entonces residían en París.

Junto a las inmensas satisfacciones que le procuró aquella estancia, Falla conoció una cara menos amable de la ciudad Luz. Durante estos años llevó una existencia marcada por la austeridad y el sacrificio, tal como lo reflejan las listas de gastos diarios recogidos en una agenda de 1908 conocida como *Dietario de París*, "con anotaciones tan exhaustivas que rayan en la neurosis", según nos

cuenta Elena Torres.[2] Fue allí también donde Falla dejó ver por vez primera la irritación que le producían los ruidos y el barullo musical y la primera vez también que tal situación lo llevara a mudarse de domicilio, lo que se repetiría varias veces a lo largo de su vida:

> Los músicos vecinos no me dejan trabajar con tranquilidad: hay un pianista (éste ha aparecido en los últimos días) que toca desde las ocho de la mañana; un violinista que tampoco descansa y su mujer que toca el violoncelo. Sobre esto ha aparecido la otra noche un gramófono, así es que si ya no me he vuelto loco me falta poco.[3]

Ante la inminencia de la Primera Guerra Mundial, Falla precipitó su regreso a Madrid, dispuesto a buscar alguna actividad que le permitiera sostenerse económicamente; además, volvía con la ilusión de participar en los preparativos de la primera representación en España de *La vida breve*, proyecto que se venía fraguando estando aún en París y que le entusiasmaba sobremanera. El estreno de la obra en el Teatro de la Zarzuela tendría lugar pocos meses después de instalarse en Madrid, el 14 de noviembre de 1914, con una puesta en escena y una interpretación musical de muy buen nivel, según dijo la prensa. Cabría suponer que Salazar hubiese asistido a aquella representación que tantas expectativas había creado en los círculos musicales, y que por lo tanto se hubiera encontrado por primera vez con Falla en aquella ocasión. Pero en sus recuerdos Falla y él se habrían conocido un mes después de dicho estreno en un concierto del pianista José Cubiles celebrado el 19 de diciembre en la Sala

[2] Elena Torres Clemente, *Biografía de Manuel de Falla*, Málaga, Arguval, 2009, p. 59.

[3] Federico Sopeña, *Vida y obra de Falla*, Madrid, Turner, 1988, p. 47.



Manuel de Falla, hacia 1924, Madrid.
Archivo de la Residencia de Estudiantes.

Naves, al que había sido invitado el compositor "recién llegado". En palabras de Salazar: "Era la primera vez que Falla acudía a un espectáculo público, y ese día fue cuando la mayor parte de los jóvenes de entonces lo conocimos".[4]

Con anterioridad a su viaje a Francia, Falla se había vinculado con el sólido grupo musical que lideraba Juan Carlos Gortázar, crítico, animador de la Sociedad Filarmónica bilbaína y director de una trascendente publicación regeneracionista: la *Revista Musical*.[5] Es probable que poco después de haber conocido a Salazar el propio Falla lo hubiera introducido con Gortázar. Las cartas cruzadas por los críticos en 1916 ya revelan cierta familiaridad, aunque no permiten deducir si aquella relación se limitaba a la correspondencia o ya se había producido entre ellos un acercamiento personal, lo que no habría sido raro. Salazar solía viajar con alguna frecuencia a Irún, la tierra de su madre, y a San Sebastián, ciudad de veraneo para la aristocracia y la realeza que podía presumir de una muy atractiva oferta cultural.[6]

Al igual que tantos jóvenes que se acercaban a Falla buscando orientación, Salazar empezó a procurarlo con la idea de hacerse compositor, carrera que realizó no sin altibajos, en forma intermitente y frecuentes dudas sobre su capacidad creadora. Aunque es claro que su vocación de crítico acabaría por desbancar la de compositor, lo cierto es que llegó a cosechar algunos éxitos, a juzgar por la buena acogida que le dispensó la crítica y las numerosas interpretaciones

[4] Adolfo Salazar, "Manuel de Falla. Las etapas de su obra", Buenos Aires, *Realidad. Revista de Ideas*, vol. II, núm. 4, julio-agosto, 1947, pp. 39-40.

[5] Reeditada en facsímil en 2003.

[6] En el verano de 1916, Salazar se trasladó allí para escribir, por encargo de *La Voz de Guipúzcoa*, la crítica a las cuatro funciones ofrecidas por los Ballets Russes. Consuelo Carredano, *Adolfo Salazar. Pensamiento estético y acción cultural*...

que alcanzaron sus obras en los años veinte y treinta, incluso en el extranjero. Vale la pena citar aquí la opinión de su contemporáneo, el compositor alicantino Óscar Esplá, quien al referirse a dos de sus trabajos más difundidos en aquellos años, escribía en 1924:

> Puedo asegurar que estudiando detenidamente la obra de Salazar se revela en su música una insospechada complejidad, sobre todo en sus *Arabia* [piano y cuarteto de cuerdas] y *Rubaiyat* [cuarteto de cuerdas]. Ambas composiciones merecen estudio especial [...] he visto una contextura firme, excelente hilván melódico y un sentido de la armonía tan justo en el contraste como en la fusión de tonalidades. Virtudes todas tan harto escasas, pocas veces presentes en la joven música de más acá y de más allá del Pirineo.[7]

Es poco lo que puede decirse acerca de la formación musical de Salazar; siempre pareció vanagloriarse de su autodidactismo y no daba importancia al hecho de carecer de estudios formales de universidad o Conservatorio.[8] Pero lo cierto es que en algún momento le habría interesado hacerse con un título ya que tuvo la intención de matricularse en la Universidad de Madrid, según se lo comunicó a Falla en carta fechada en septiembre de 1921.[9]

[7] Óscar Esplá, "La crítica musical en España. Adolfo Salazar, compositor y crítico", Madrid, *El Sol*, 15 de junio de 1924.

[8] La carencia de estudios formales solían aprovecharla como arma de ataque sus detractores, en especial José Subirá, formado en el Conservatorio con título en piano y composición, y doctor en derecho por la Universidad de Madrid, con quien se enfrascó en arduas polémicas durante su etapa en España. Carlos Villanueva describe con detalle la confrontación que existió entre Salazar y Subirá. Véase su trabajo "Adolfo Salazar y la crítica. Las otras orillas"...

[9] Tarjeta postal manuscrita de Salazar a Falla, Madrid, 3 de septiembre de 1921. Granada, Archivo Manuel de Falla (AMH). Se trata de la única referencia

Además de su vocación musical, desde la adolescencia Salazar mostró clara inclinación por las letras. En los años veinte se reveló como prosista y poeta en revistas literarias: colaboró en *Índice*, donde publicó algunas prosas de vanguardia que la crítica ha considerado como excelentes. Por esos mismos años trató cotidianamente a los ultraístas (Guillermo de Torre le dedicó un poema), y a poetas y escritores del 27 como Gerardo Diego y Federico García Lorca. Se debe precisamente a Salazar la primera crítica dedicada a un trabajo del poeta granadino (*Libro de poemas*, 1921).[10] Fue además colaborador en otras dos iniciativas editoriales de Ortega: *Revista de Occidente* y la revista *España*.

Si atendemos a las escasas referencias biográficas que consignó, parecería que antes de 1910 ya figuraba como socio del Ateneo de Madrid, a cuya biblioteca "saltó", en sus propias palabras, después de las enseñanzas de sus padres. En aquel importante centro tendría oportunidad de alternar con intelectuales de primer orden y adquirir herramientas que le serían por demás útiles en el futuro. Allí forjó su profundo conocimiento humanista, su espíritu crítico abierto al cambio, la disposición al debate y la facilidad de pluma que le caracterizaron, aunque el estilo de su prosa no siempre resultase muy pulido para los gustos más exigentes.

Su paso por la institución coincidió con una etapa de cambios sustanciales que modernizaron, ampliaron y agilizaron su funcionamiento. La biblioteca del Ateneo, generosamente abastecida, se incrementaba en forma constante a solicitud de los propios estudiosos. En aquellos años, las conferencias y cursos dictados por

que he localizado sobre este asunto.

[10] Adolfo Salazar, "Un poeta nuevo. Federico García Lorca", *El Sol,* 30 de julio de 1921.



Adolfo Salazar, Madrid, c. a. 1920, León, Guanajuato, Archivo García-López

académicos e intelectuales de prestigio —científicos, escritores, artistas, políticos— constituían una oferta cotidiana que el crítico en ciernes aprovechaba a conciencia. Hasta ahí llegaban los últimos conocimientos, los temas de actualidad política, social, literaria, los adelantos de las investigaciones y cuanto implicara novedad. Pero además, en el Ateneo se impartían cursos gratuitos de inglés, alemán, italiano, latín, griego, árabe, y taquigrafía.[11]

La famosa tertulia informal —la llamada cacharrería— era un lugar abierto al debate sin cortapisas. Todo el mundo podía expresarse libremente, lo que daba pie a las más encendidas discusiones y a que se fraguara alrededor de éstas, y en sus diferentes etapas,

[11] Victoriano García Martí, *El Ateneo de Madrid (1835-1935)*, Madrid, Editorial Dusset, 1948. Véase además, José Luis Abellán, *El Ateneo de Madrid: historia, política, cultura, teosofía*, Madrid, La Librería, 2006.

las anécdotas más pintorescas y sobre todo la célebre leyenda a la que aludía nuestro Alfonso Reyes. El escritor mexicano diría haber conocido la *paideia* en acción junto a los ateneístas de su tiempo gracias a "esa educación que completa al ciudadano fuera de la escuela, en el ágora, en los baños, en la frecuentación de la gente, en la charla que suele sustituir al libro, y a veces con mucha ventaja".[12] De acuerdo con la clasificación propuesta por Manuel Azaña, Salazar perteneció a la tercera generación de ateneístas, aquella que, como señala Mainer, llegaba a la crisis de fin de siglo y suponía la intelectualización de la veterana institución".[13]

De la formación a las primeras experiencias

Este fue, en suma, el entorno en el que se desarrolló intelectualmente Salazar. Veamos ahora algunos datos más sobre sus años de formación, extraídos del expediente "Adolfo Salazar" que resguarda el Archivo Histórico de El Colegio de México. Éste contiene un par de hojas mecanografiadas con algunas anotaciones a lápiz de lo que debió ser un borrador de *curriculum vitae* entregado por el crítico a la institución, cuando en 1939 entró a formar parte de La Casa de España. Allí se describe a sí mismo como un *self-made man*, "hijo de parientes pobres", y de padre "poeta, calígrafo, pintor y oficinista".[14]

[12] Alfonso Reyes, "Saludo para el Ateneo Español de México", en *Marginalia*, primera serie, 1952. *Obras completas*, XXII, pp. 87-90.

[13] José Carlos Mainer, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural,* Madrid, Cátedra, 3a ed., 1983.

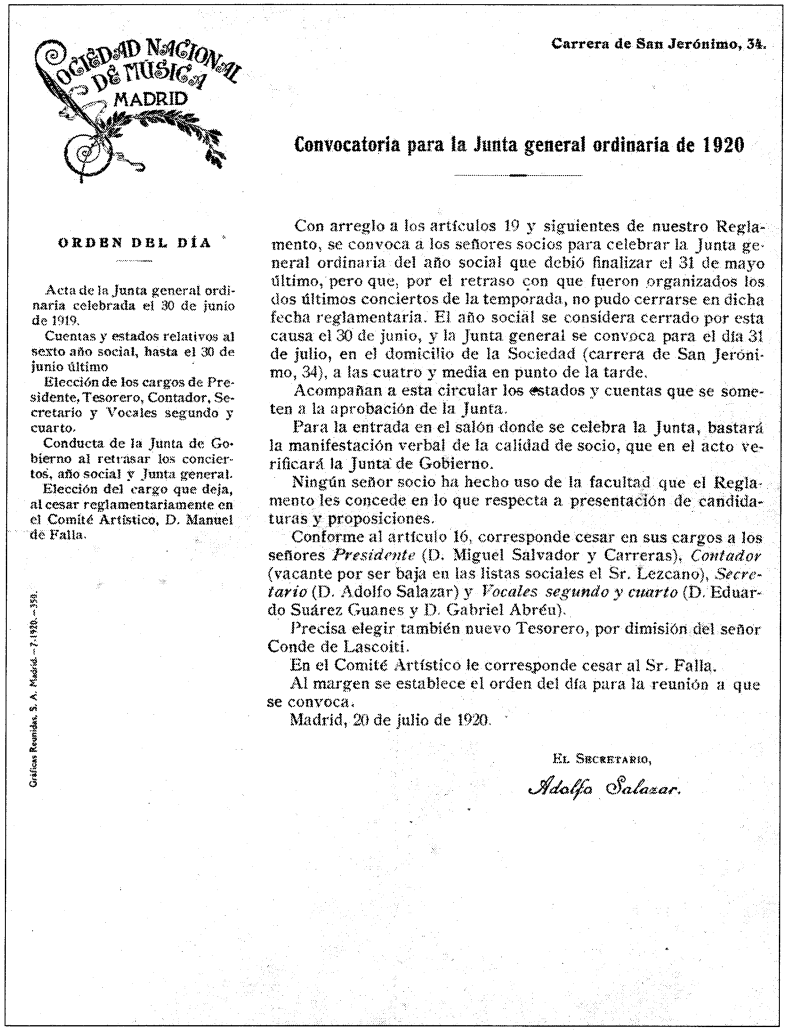
[14] Archivo Histórico de El Colegio de México. Expediente "Adolfo Salazar", caja 22, carpeta 9.

Siguiendo los pasos de su progenitor, con doce años recién cumplidos, Salazar presentó la solicitud para pretender una plaza de aspirante al Cuerpo de Telégrafos. Durante sus años de servicio opositó en distintas oportunidades para obtener ascensos hasta convertirse en oficial segundo y más adelante en encargado de la biblioteca, donde si bien pudo sentirse más a sus anchas, no impidió que siempre quisiese escapar de ese "ambiente y banalidad" que hallaba en una labor que nunca lo satisfizo. Su vocación era la música y sin duda las letras. Se entiende entonces que escribir música y sobre música le permitiera al joven ateneísta conjugar sus conocimientos y habilidades y en cierto modo conciliar esas dos inclinaciones. Seguramente Falla lo intuyó desde el primer momento y bien pudo corroborarlo cuando la convivencia entre ellos se hizo más frecuente.

Aquella oportunidad se dio con motivo de la fundación de la Sociedad Nacional de Música. Falla formó parte del comité artístico y se implicó activamente en la organización y realización de los primeros programas, lo que refrenda su actuación como pianista en el concierto inaugural y la selección de dos de sus obras para el mismo. Lo anterior evidencia además el sitio destacado en el que ya empezaba a colocarse en España al autor de *El amor brujo*.[15] Salazar había sido introducido en dicha sociedad por Miguel Salvador, musicógrafo, doctor en Derecho y buen amigo de Falla de quien ya se decía que no daba paso sin contar con el joven crítico. Durante el tiempo en el que la Sociedad Nacional estuvo activa (1915-1919), Salazar tuvo a su cargo diversas tareas y además la redacción de las notas para los programas de los conciertos.[16]

[15] *Siete canciones populares españolas* y *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos.*

[16] Casares considera trascendental para el cambio la aparición de la SNM, cuyo primer concierto tuvo lugar el 8 de febrero de 1915, en el Hotel Ritz, Emilio Casares,



SOCIEDAD NACIONAL DE MÚSICA
MADRID

Carrera de San Jerónimo, 34.

Convocatoria para la Junta general ordinaria de 1920

ORDEN DEL DÍA

Acta de la Junta general ordinaria celebrada el 30 de junio de 1919.

Cuentas y estados relativos al sexto año social, hasta el 30 de junio último

Elección de los cargos de Presidente, Tesorero, Contador, Secretario y Vocales segundo y cuarto.

Conducta de la Junta de Gobierno al retrasar los conciertos, año social y Junta general.

Elección del cargo que deja, al cesar reglamentariamente en el Comité Artístico, D. Manuel de Falla.

Con arreglo a los artículos 19 y siguientes de nuestro Reglamento, se convoca a los señores socios para celebrar la Junta general ordinaria del año social que debió finalizar el 31 de mayo último, pero que, por el retraso con que fueron organizados los dos últimos conciertos de la temporada, no pudo cerrarse en dicha fecha reglamentaria. El año social se considera cerrado por esta causa el 30 de junio, y la Junta general se convoca para el día 31 de julio, en el domicilio de la Sociedad (carrera de San Jerónimo, 34), a las cuatro y media en punto de la tarde.

Acompañan a esta circular los estados y cuentas que se someten a la aprobación de la Junta.

Para la entrada en el salón donde se celebra la Junta, bastará la manifestación verbal de la calidad de socio, que en el acto verificará la Junta de Gobierno.

Ningún señor socio ha hecho uso de la facultad que el Reglamento les concede en lo que respecta a presentación de candidaturas y proposiciones.

Conforme al artículo 16, corresponde cesar en sus cargos a los señores *Presidente* (D. Miguel Salvador y Carreras), *Contador* (vacante por ser baja en las listas sociales el Sr. Lezcano), *Secretario* (D. Adolfo Salazar) y *Vocales segundo y cuarto* (D. Eduardo Suárez Guanes y D. Gabriel Abréu).

Precisa elegir también nuevo Tesorero, por dimisión del señor Conde de Lascoiti.

En el Comité Artístico le corresponde cesar al Sr. Falla.

Al margen se establece el orden del día para la reunión a que se convoca.

Madrid, 20 de julio de 1920.

El Secretario,
Adolfo Salazar.

Gráficas Reunidas, S. A. Madrid.—7-1920.—359.

Por esas fechas, y tras ser invitado a formar parte del grupo de redactores de la *Revista Musical* —ya transformada en Madrid en *Revista Musical Hispano-Americana*—, el crítico empezó a construirse una cierta fama de vanguardista. En sus primeras colaboraciones se pronunció junto a quienes venían apostando por la modernización de la música española a partir de los modelos franceses.[17] En 1917, un crítico experimentado ya hablaba de la superioridad intelectual de "ese chico también conocido en las sociedades musicales de París, Londres y Roma".[18]

Sin abandonar la idea de la composición, la crítica empezó a ganar terreno en su vida. De la simple publicación de noticias musicales, traducciones y recensión de libros y revistas, pasó a las críticas y artículos de mayor calado, sobre todo tras su contratación como crítico musical en *El Sol*, presumiblemente

"La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 313-322; Consuelo Carredano trata pormenorizadamente el tema desde el enfoque de la participación de Salazar, en su tesis *Adolfo Salazar. Pensamiento estético y acción cultural...*, p. 101; en sus sesgadas memorias, Carlos Bosch relata el nacimiento de la Sociedad y el papel secundario, aunque relevante a la sombra, que juega Salazar: "*No tenía puesto en la Junta* —nos dice—, *pero Salvador no hacía nada sin contar con él*", Carlos Bosch, *Mnème: Anales de música y de la sensibilidad,* Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. 81.

[17] Elena Torres ha precisado que Salazar no fue el primer apologista de la nueva escuela francesa como modelo para la música española, ni el primero en iniciar una campaña de prensa en apoyo a Falla. Cita, entre otros críticos que antes de Salazar anunciaron la "llegada" de Falla, al escritor y crítico canario Ángel Guerra, a Vicente Arregui y a Juan Carlos Gortázar, autor del "primer análisis en profundidad de la obra de Falla". Elena Torres Clemente, "La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar", en María Nagore *et al.* (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata...*, p. 267.

[18] Rogelio Villar, *Músicos españoles*, vol II, p. 147, *apud* Emilio Casares, "Adolfo de Salazar y el Grupo de la Generación de la República", *Cuadernos de Música*, año I, núm. 1, 1982.

gracias a los oficios de Falla, que mantenía buena relación con su propietario, Nicolás de Urgoiti. A partir de su incorporación en dicho diario, Salazar asumió un objetivo preciso: ponerse al servicio del compositor y su propuesta estética. En esencia esto suponía contribuir a la difusión y comprensión de su obra y a secundarlo en los afanes regeneracionistas con los que Falla pretendía reconducir el camino de la música española.

Tal como apunta Elena Torres, pese al reconocimiento que pronto obtuvo Falla y a que sumaba entre sus simpatizantes a un buen número de músicos y críticos, siempre que presentaba al público una nueva obra muchas voces se alzaban para censurarla. Ni *Noches en los jardines de España* ni *El sombrero de tres picos* obtuvieron un aplauso unánime, aunque sea la opinión que ha llegado hasta el presente. La misma autora se refiere al "auténtico conflicto de orden estético" que provocaba el compositor al ofrecer en España sus nuevos repertorios; cuando aún no había transcurrido un tiempo prudencial para que se asimilasen sus nuevas propuestas, volvía a "sorprender" a todos "con un giro de tuerca más", como ocurrió con la presentación de la pantomima *El corregidor y la molinera*, más adelante convertida en el ballet *El sombrero de tres picos*. Después, con *El retablo de maese Pedro*, "la quiebra de los cánones establecidos se hizo más patente y el lenguaje de Falla viró hacia una concepción más intelectualizada, lo que incrementó la incomprensión por parte de la prensa de la época". Todo lo anterior explica en buena medida la postura beligerante de Salazar. [19]

Pero ese tono combativo que adoptó en su crítica, puesta ahora al servicio de un proyecto presidido por Manuel de Falla,

[19] Elena Torres Clemente, "La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar"..., pp. 274-275.

no se había evidenciado en sus trabajos iniciales, como es fácil de comprobar.[20] Pensemos, por ejemplo, en la crítica aparecida en la *Revista Musical Hispano-Americana* con motivo de la presentación en España de *El amor brujo* o bien en un texto posterior sobre el estreno de *El corregidor y la molinera*. Antes de asumir la defensa de los valores fallianos, la imparcialidad era para Salazar una cláusula irrenunciable. Después de su incorporación a *El Sol* en 1918, la línea a seguir quedará plenamente expuesta, como se comprueba al leer su primer "Folletón".[21] Desde entonces, el tono y contenidos de su discurso fueron los de un militante: "La crítica —dirá— ha de servir a fines y metas específicos y es un evangelio a seguir". De esta manera, su declaración de intenciones quedó resumida en dos preguntas esenciales: "¿La labor del crítico puede ser algo abstracto, lejano y sin crédito estético?" [...] "¿O se admitirá sólo que el crítico debe atenerse a un sistema métrico que juzgue, clasifique y decida fría e inexorablemente según le dicten unas tablas?".[22]

Desde su nueva tribuna, Salazar emprende una crítica sin tregua orientada al encumbramiento de la vanguardia representada por Falla y por quienes en su propia concepción de la modernidad española la constituían. Así, no faltan los frecuentes embates al caduco *stablishment* musical, representado tanto por las instituciones académicas de enseñanza musical, como por las academias y todo

[20] Tal como se ha señalado en Consuelo Carredano, *Adolfo Salazar. Pensamiento estético y acción cultural...*

[21] No se contemplan aquí dos artículos de Salazar (bajo el seudónimo de Rolando David) en los que se encuentran referencias a Falla, ambos aparecidos en *Lira Española* en febrero de 1915: "Concierto en el Ateneo. Homenaje a los compositores Falla y Turina" y "Conciertos. Los que se han dado. La Sociedad Nacional de Música".

[22] Adolfo Salazar, "Música", *El Sol* (Folletón), 29 de abril de 1918. Como era de esperarse el mensaje no convenció a todos.

organismo que implica un oficialismo ineficaz. Ejerció la crítica musical con armas intelectuales valiosas, producto de muchas horas de estudio. Fue un voraz lector de literatura y poesía, historia, ciencia, filosofía; un "indagador" interesado en distintas disciplinas artísticas y manifestaciones culturales, y en los hechos históricos y sociales.

El ascenso del crítico

Frente al lector de *El Sol*, Salazar asumió una misión aleccionadora a imagen y semejanza del periodismo probado por Ortega y Gasset. Construyó una discurso estético de corte más literario que técnico, sazonado por elaborados trazos poéticos y metafóricos, pero coherente en sus propios términos y por ello convincente, aunque llegarían a ser muchos y en número creciente los que no comulgaron con sus ideas. No faltó quien en franca inconformidad con su método denunciase la existencia de demasiada literatura: "muchas ideas poéticas y muy pocas de música pura [...] Estamos literatizando y pintando demasiado. ¿No será hora ya de que volvamos a musicalizar"?[23]

Además, renunciando a la supuesta rigurosidad objetiva a la que aspiraba en sus inicios, asumió la defensa a ultranza de sus propias elecciones tanto en lo que respecta a repertorios y autores históricos como a quienes debían colocarse, junto a Falla, en el nuevo canon contemporáneo.[24] Para él todo ello constituía, en esencia, la

[23] Julio Gómez, "Orquesta Filarmónica", *El Liberal*, 26 de noviembre de 1921.

[24] Se ha mencionado ya la difícil relación de Salazar con el medio musical y en especial con el compositor y crítico Julio Gómez, el musicólogo José Subirá y Joaquín Turina. Remitimos de nuevo a los ya citados trabajos de Carlos Villanueva y a las referencias a dicho conflicto en este mismo libro.

verdadera música española. A este respecto, uno de sus detractores le recordaba que "para practicar una escrupulosa norma crítica [era] preciso gozar de absoluta independencia y desdeñar los inevitables reproches de las capillas influyentes, en cuyo seno suele haber vituperadores de conveniencia que llaman parciales y antipatriotas a quienes no están con ellos".[25]

Al abrazar la causa como propia y exigir para Falla el lugar preponderante en la composición española, él mismo se garantizaba un sitio propio en la historia, por situarse junto al máximo exponente de la música española del siglo xx. Tales aspiraciones no parecerían desmesuradas si se considera lo que varias veces se ha señalado: Salazar era en España una de las pocas mentes capacitadas para comprender la vertiginosa transformación que experimentó el lenguaje de Falla en un lapso relativamente breve.[26]

El crítico apostó a caballo ganador y lo apostó todo. Aceptó las reglas del juego, las estrategias del compositor, con quién negociar o reconciliarse, de qué modo orientar la crítica de sus obras y a quién invitar a tan selecto club. Y lo acepó mientras creyó en un proyecto que —vaticinaba— prometía prolongarse hasta el último aliento del artista y perpetuarse en la figura del discípulo. Su encuentro con la persona y la obra de Falla adquirirá así, visto a la distancia de los años, "un significado de trascendencia analizado desde la perspectiva de un equipo orteguiano de élite, con todas las metáforas del

[25] José Subirá, *La música. Su evolución y estado actual*, Madrid, Editorial Páez, 1930, pp. 135-136.

[26] Elena Torres Clemente, "La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar"..., p. 272.

caballero y el escudero", tal como ha sugerido Carlos Villanueva.[27] Si Falla se perfilaba como la representación misma de la música española, no es de extrañar entonces que nuestro crítico aspirase a "pasar a la posteridad pintado con un soplillo en la mano aventando el brasero musical español hasta convertirlo, a ser posible, en una hoguera de entusiasmo", según reza una de sus frases más citadas.[28]

Salazar avaló la supremacía de Falla uniendo a ella las piezas de una cadena sumamente delgada que tan solo requería de tres pilares esenciales: de Felipe Pedrell a Falla y de éste hacia un casi adolescente Ernesto Halffter, en quien vería materializadas las enseñanzas del maestro.[29] Hizo cuanto estuvo a su alcance para convencer a Falla de que ayudando a Halffter aseguraban un futuro brillante para la música española. Aunque Falla no sentó cátedra en conservatorios ni ejerció, salvo excepciones, como maestro *ad usum*,[30] es innegable que para Ernesto Halffter fue mucho más que un maestro; de él recibió

[27] *Idem*. La visión esencialista de Salazar ha sido revisada por distintos autores. Destacamos particularmente el trabajo de Javier Suárez-Pajares, "Adolfo Salazar: luz y sombras", en María Nagore *et al.* (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata...*, pp. 199-219; así como la monografía de Beatriz Martínez del Fresno, *Julio Gómez, una época...*", que trata, precisamente, sobre una postura antagónica a la de Salazar a través de los escritos de Julio Gómez.

[28] Adolfo Salazar, *La música actual en Europa y sus problemas*, Madrid, Yagües, 1935, pp. 157-158.

[29] Falla veneraba la figura del llamado padre del nacionalismo musical español; el mismo Salazar se ocuparía, como su maestro, de recordarlo en escritos y declaraciones.

[30] Se ha discutido recurrentemente en la musicología española reciente el magisterio directo o indirecto del compositor. Véanse, por ejemplo, Ángel Medina, "Manuel de Falla: silencios, herencias, lastres y homenajes", en Julio Andrade Malde, José López Calo y Carlos Villanueva (eds.), *Manuel de Falla a través de su música (1876-1946)*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1996, p. 17.

un gran número de consejos profesionales y, sin duda, el más caro fruto del aprendizaje personal del compositor. Falla mostró por él una generosidad ilimitada, ocupándose de todo lo que le concernía: formación musical, actividad profesional, imagen pública, *modus vivendi*, economía personal e incluso su comportamiento social.[31] En plena madurez, el autor de la célebre *Sinfonietta* diría haber recibido de él no solo "las mejores lecciones musicales sino, incluso, la de su propia ejemplar actitud humana en el cumplimiento de su misión artística".[32]

Pero la sobrevaloración inicial de Salazar a Halffter (y su desdén por otros compositores), produjo nefastas consecuencias, incluso para el propio discípulo. Con motivo de la interpretación de su primera obra sinfónica, apunta Javier Suárez-Pajares, "Salazar echó el órdago y desencadenó una convulsión en la música española al proclamar la superioridad absoluta de un músico de 18 años apenas conocido".[33] Resultaba excesivo que con unas cuantas páginas de juventud lo declarase el sucesor legítimo de Falla y lo situase por encima de todos. El *Cuarteto de cuerdas* de E. Halffter —escribía Salazar en 1923 con motivo de su estreno—

> se coloca de un salto no sólo entre lo más perfecto y considerable de la música española contemporánea sino que esta obra se presenta con unos méritos de tan fuerte pujanza, de tan rara valía, que la acreditan, en mi sentir, como la única obra de su género, en nuestro repertorio

[31] Consuelo Carredano, "Devociones ejemplares: algunas pautas en la relación de Manuel de Falla y Ernesto Halffter", Madrid, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2, 2005, pp. 17-50.

[32] Ernesto Halffter, "Manuel de Falla en el centenario de su nacimiento", Instituto de España, Sesión conmemorativa de su fundación, 1976, p. 17.

[33] Javier Suárez-Pajares, "Adolfo Salazar: luz y sombras"..., p. 217.

actual, como digna de ponerse en parangón con las prominentes entre la producción extranjera.[34]

A nadie le habría sorprendido que Salazar se expresase en estos términos luego de la aparición de una obra como *Sinfonietta*, éxito clamoroso en su estreno y premiada en el Concurso Nacional de Bellas Artes en 1925. Es una partitura "fundamental en la estética neoclásica del Grupo de Madrid, [aunque está] cargada de paradojas: punto culminante de la carrera de un compositor que acaba de iniciarse y punto culminante de una estética musical que comenzaba a dar sus primeros pasos".[35]

En este punto es inevitable preguntarse qué razones llevaron a Salazar con tanta urgencia a proclamar a Ernesto Halffter el "legítimo" sucesor de Falla. Al margen de su reconocido talento y de la visión esencialista de la historia de la música que proponía Salazar —construida a base de grandes figuras que marcaban las estéticas y líneas musicales que debían seguirse y alrededor de las cuales girarían todos los demás—, en su favoritismo se advierte cierta premura por hallar al compositor que diese continuidad a la música fundada por Falla y constatar así la premisa que más obsesionaba al columnista de *El Sol*: la del Falla creador de una escuela, idea

[34] Adolfo Salazar, "Música nueva española y americana por el Quinteto Hispania. El *Cuarteto* de Ernesto Halffter. H. Allende. J. Gil. Otras obras", *El Sol* [La vida musical], 8 de junio de 1923.

[35] Nos remitimos aquí a los estudios de María Palacios, *La renovación musical en Madrid...*; "Nueva música sinfónica: acogida crítica y análisis de *Sinfonietta*", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2, 2a época, 2006, pp. 123-124.

recurrente en sus escritos pero nunca compartida por el compositor, para quien la música era solo obra de individualidades.[36]

Entusiasmado por Salazar, Falla accedió enseguida a revisar los trabajos de Halffter y a encontrarse con él en Madrid; después, suscribió cada una de las opiniones del crítico.[37] A Salazar la aparición de Ernesto Halffter debía permitirle comprobar la existencia de esa hipotética escuela de la que se podría convertir en su gran valedor. Pero la relación con otros jóvenes no se dio propiamente en los mejores términos, aunque faltara con ello al pensamiento de Ortega y al suyo propio, orientado a combatir a quienes supuestamente insistían en mantener vivas las estéticas y técnicas obsoletas y a impulsar con su discurso los intentos de los jóvenes compositores con miras a encontrar una escuela nacional. A la larga, la mayoría de los miembros del Grupo de los Ocho no sintieron un verdadero respaldo de su parte.[38] De acuerdo con Suárez-Pajares, Salazar prácticamente ignoró en la década de los veinte a compositores como Julián Bautista o Fernando Remacha,

[36] De acuerdo con Yolanda Acker, Ernesto Halffter (1905-1989) sigue siendo uno de los grandes desconocidos de la música española. La única publicación de carácter monográfico, en la actualidad aún considerada como la obra de referencia, es el catálogo producto de la exposición organizada conjuntamente por la Fundación Archivo Manuel de Falla de Granada y la Residencia de Estudiantes de Madrid en 1997 para conmemorar el 70 aniversario del estreno de su obra y publicado como *Sinfonietta*: *Ernesto Halffter (1905-1989): músico en dos tiempos*, editado por las instituciones convocantes ese mismo año.

[37] Varios autores se han referido a la actitud comprensiva de Falla hacia los jóvenes compositores desde el papel superior que había adquirido en la música española, y aunque siempre rehusó dar clases nunca renunció a ofrecer consejos. Véase, por ejemplo, Michael Christophoridis, "Falla, Manuel de", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. IV, 1999, pp. 894-919.

[38] Consuelo Carredano, *Adolfo Salazar. Pensamiento...*, p. 286.

y realizó fríos comentarios ante el estreno de obras de Bacarisse o Rodolfo Halffter.[39] Ésta es una de las contradicciones que ha venido señalado la historiografía reciente con respecto a Salazar y su supuesto papel de "mentor intelectual" de este Grupo al que se supondría debía alentar y con el que habría mantenido, como apunta María Palacios, "una relación compleja y heterodoxa", pues si bien el crítico "aplaudió [...] desde sus textos en *El Sol* parte de los estrenos de los miembros del grupo [...] este apoyo tangencial no se vio reflejado en las distintas monografías que escribió".[40]

Comunicación en la distancia

En los textos que abordan la música española en el periodo 1914-1936, el nombre de Salazar aparece frecuentemente unido al de Falla; esa suerte de tándem constituiría por espacio de veinte años la representación de una alianza sólida entre dos personalidades influyentes y complementarias. Salazar se convierte en el mejor apoyo que Falla puede hallar en España para la difusión de su música y la defensa de sus ideas. Tiene una participación directa en proyectos que el compositor impulsa, e indirecta, a través de la sistemática campaña periodística que despliega en su favor a nivel nacional e internacional. Él es quien pone bajo su protección la carrera musical de un discípulo perfecto, capaz de recoger su legado musical y algunos de sus más caros proyectos, sumándose así al creciente núcleo de incondicionales del compositor.[41]

[39] Javier Suárez-Pajares, "Adolfo Salazar: luz y sombras"...

[40] María Palacios, "El Grupo de los Ocho bajo el prisma de Adolfo Salazar"...

[41] Algunos aspectos de la dimensión que adquirió Halffter en la crítica de Salazar son abordados por Javier Suárez-Pajares, *apud* "Adolfo Salazar: luz y sombras"...

Pocos meses después de debutar Salazar como crítico en *El Sol*, Falla se alejó de Madrid para instalarse en su semi-retiro andaluz con objeto, se ha dicho, de concentrarse más en la composición. Todo indica, sin embargo, que los ambientes de Madrid no le resultaban particularmente amables. A la vista de su voluminoso corpus epistolar, uno de sus biógrafos explicaba con sutileza el tan llevado y traído "desafecto" de Falla por Madrid y su cercanía con Salazar: "Muertos sus padres y garantizada la compañía de por vida de Ma. del Carmen, ¿qué le podía ilusionar Madrid?" —se preguntaba Sopeña —. "Lo que sí podemos reprochar al Madrid de estos años es una real indiferencia, cuando no hostilidad, salvo excepciones". No obstante, agrega, "hay un real consuelo, la amistad con Adolfo Salazar, que si al principio lo vemos como discípulo que consulta sus obras, pronto siguiendo una ley ineludible será el crítico volcado sobre la obra de Falla".[42]

En 1919, con la marcha del compositor a Granada, la comunicación entre ambos quedó restringida a la correspondencia y a esporádicos encuentros en aquella ciudad y en Madrid, a donde Falla se desplazaba para realizar alguna gestión o se detenía en su ruta hacia otros destinos. A partir de esta fecha se inicia un intercambio epistolar intenso, que después de 1930 se volverá más espaciado. Aunque Falla había puesto tierra de por medio, lo cierto es que siguió interesándose vivamente por cuanto ocurría en Madrid, lo que incluía el seguimiento puntual de la carrera de Ernesto Halffter, tema recurrente en sus cartas, y el desempeño de Salazar en sus facetas de crítico y compositor, como queda bien reflejado en

[42] Federico Sopeña, *Vida y obra de Falla*..., p. 114.

su correspondencia. Y este último, por su parte, se encargaba de mantenerlo al tanto de todo de manera pormenorizada, lo que necesariamente tuvo un lado positivo y otro negativo.

Muchas de las cartas cruzadas en la década de los veinte reflejan una total sintonía en la relación dual: crítico-compositor / maestro-discípulo. En los siguientes párrafos, tomados de dos cartas de Falla a Salazar, vemos un ejemplo entre los muchos que ilustran el interés de Falla no solo por los comentarios que le dedica en sus críticas sino por el éxito de sus obras: "He leído con emoción y mucha gratitud cuanto me dice usted en su carta (y luego ha escrito en sus artículos del *Sol* sobre las audiciones de mi música), alegrándome mucho también de que se tocaran *Rubaiyat* y *Arabia*, y de que esté usted tan animado para el trabajo. ¿Qué hace usted ahora? ¿Vendrá usted para el otoño como hablamos?"[43] Y algo importante que a veces parecía olvidar Salazar: Falla se preocupa por la buena marcha de sus trabajos de composición que él mismo empieza a relegar pese a que con mucha frecuencia el maestro le anima a seguir escribiendo y a visitarlo en Granada para revisarlos.

> También quiero felicitarle por la orquestación de su "Pastoral", oída en el único concierto al que he podido asistir. Fue una alegría para mí al comprobar sus progresos de orquestador. La música también me gusta, pero creo que puede usted [obtener] mayor "rendimiento" del tema. Tal vez me equivoque, puesto que una sola y simple audición es insuficiente para formar completo juicio; le digo solamente mi impresión. ¡Cuánto deseo que pueda usted venir a Granada por unos días! Por carta o en Madrid, donde siempre andamos con prisas, es imposible hacer nada eficaz, y yo quisiera poderle "encarrilar" en

[43] Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, 5 de agosto de 1925. AMF.

> ciertas cosas indispensables para el completo desarrollo de sus dotes indudables de compositor. Ello, además, le facilitaría mucho el trabajo. De todos modos, ahora, en cuanto me sea posible, haré a usted algunas indicaciones sobre sus *Coros*. Pueden quedar preciosos.[44]

Salazar vela por la imagen artística de Falla. No solo escribe regularmente sobre su música; también se ocupa de que lo haga la prensa internacional. Se mantiene atento a lo que se dice de él y sale al paso cuando infiere que se han malinterpretado sus declaraciones, lo que sucedió en más de una ocasión en que se le atribuyeron al compositor comentarios descalificatorios respecto de la obra de ciertos compositores. La pasión con la que Salazar enfrenta la defensa de la obra de Falla lo lleva a cometer algunos desatinos. El propio músico se vería obligado a matizar sus opiniones e incluso a desvincularse de ellas, como ocurrió cuando en sus encendidos elogios a Falla, no dudó en rebajar la obra de Albéniz. Sobre esto en particular, Falla le dirá a Salazar: "Hoy quiero referirme a sus líneas sobre Albéniz, las que precisamente por hallarse mi nombre mezclado en ellas (y de modo tan generoso y cariñoso para mí), he de lamentar con mayor motivo. Ello me obliga a hacer un artículo sobre Albéniz, que espero terminar durante el verano".[45]

La campaña periodística se intensificó cuando ambos asumieron la dificultad que entrañaba la recepción de las obras del músico, especialmente a raíz de las primeras audiciones de *El retablo* y el *Concerto*. Creció también la preocupación del compositor por hacer que el crítico comprendiera e hiciera comprender a los demás el

[44] Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, 3 de julio de 1928. AMF.
[45] Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, 25 de junio de 1929. AMF.

mensaje implícito en sus obras. Todo esto ha quedado registrado en la correspondencia, a pesar de los ocasionales intentos de Falla por no parecer que es él quien muchas veces le dicta al crítico al oído. Lo que pretende, le asegura, es transmitirle las "intenciones" que ha tenido al componer sus obras, de manera que éstas puedan reflejarse en sus comentarios. "Los reparos" que pudiera hacerle —le aclara— solo tienen ese propósito. Pero independientemente de ello "debe usted decir sus opiniones sobre mis trabajos con la mayor libertad ¡no faltaba más!".[46]

De la correspondencia cruzada, y de manera particular de los escritos de Salazar, se deduce que han sostenido largas conversaciones e intercambiado impresiones al respecto. Falla insiste y hasta le recrimina amablemente cuando juzga que algo no ha sido plenamente comprendido, tal como se aprecia en las siguientes líneas, fechadas en julio de 1927:

> Recordará Ud. lo que hemos hablado sobre las "tres músicas" del *Retablo*: siglo XVII, romancesca y popular. De la primera (que fue con la que comencé el trabajo en los primeros meses del 19) procede el *Concerto* en su mayor parte, uniendo esto al elemento religioso-primitivo. De la "limitación popular" que Arconada pretende hallar en mis trabajos, ya hablamos últimamente... Lo mismo que de lo de haber yo obedecido a "ciertas" sugestiones de "cierta" moda posterior aunque coincidente con mucho del *Retablo* y de sus consecuencias en el *Concerto*. —Perdóneme Ud., Adolfo, esta pequeña lata; si le hablo de ello no es más que para evitar posibles errores perjudiciales para todos —en la interpretación de lo que Ud. diga. Me entiende Ud. ¿no es verdad?[47]

[46] Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, 15 de enero de 1927. AMF.
[47] Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, 18 de julio de 1927. AMF.

Salazar acata sin cuestionar las sugerencias de Falla: "Me pondré a terminar el artículo procurando seguir lo más fielmente posible sus indicaciones".[48]En correspondencia, son abundantes las expresiones de agradecimiento en las cartas que el compositor envía al crítico. La relación, sin embargo, no se desarrolló siempre con fluidez. Falla solía cuidar el peso y significado de cada una de sus palabras para evitar malinterpretaciones, pero no siempre lo consiguió, tratándose de Salazar. Una lectura atenta de la correspondencia revela que los desencuentros del crítico de *El Sol* con músicos de Madrid y Barcelona y con los de otros diarios madrileños y de la prensa inglesa y parisina, varias veces obligaron a Falla a erigirse en árbitro para procurar acercamientos, reconciliaciones o deshacer malosentendidos. "Exige usted a los demás, querido Adolfo, que tengan piel de elefante; sólo usted se cree con derecho a ser susceptible", llegaría a decirle Falla en momentos en los que parecía rebasar su nivel de tolerancia.[49] Muchas veces le rogará prudencia y serenidad; otras, vigilar sus nervios o beber "tónicos para relajarse"...

Sus personalidades y la forma de encarar los problemas eran opuestas. En sus relaciones Falla siempre se condujo con amabilidad; no se le conocen enemistades ni tropiezos serios a nivel personal o profesional. Tenía una especial habilidad para solucionarlo todo diplomáticamente o cuando menos lo intentaba, rehuyendo la confrontación. Salazar, en cambio —en palabras de Falla que tan bien lo conocía—, tenía la "mecha corta" y le costaba mantener relaciones cordiales con su propio medio; solía ver enemigos por todas partes.

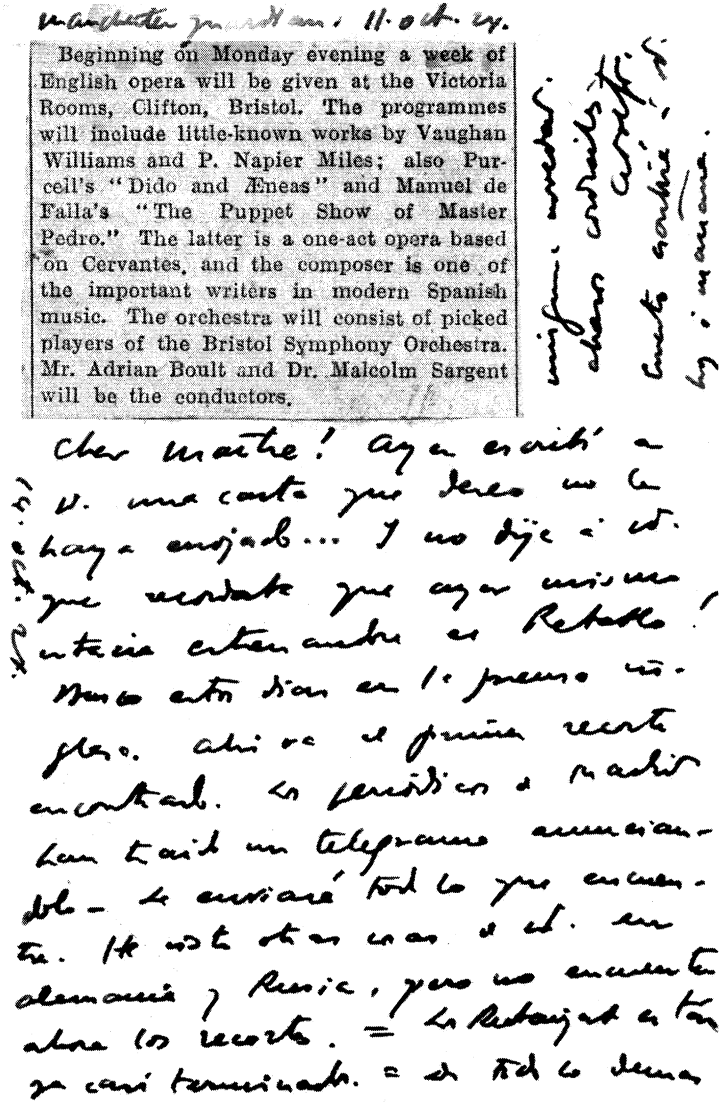
[48] Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, 21 [de agosto de 1927]. AMF.
[49] Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, 7 de abril de 1926. AMF.

La complejidad de algunos asuntos tratados en las cartas, el abrumador relato de las intriguillas y las grandes intrigas de la vida musical madrileña en las que Salazar se ve envuelto, y los múltiples actores que entran en juego, por momentos hacen del intercambio un ejercicio complicado y hasta frustrante para los dos corresponsales. Dar seguimiento y contestación a cada uno de aquellos asuntos y deshacer los entuertos se convertiría en una labor titánica para ambas partes. Los objetivos seguirían siendo los mismos, pero no la forma de alcanzarlos. El crítico busca en Falla una complicidad que no siempre acierta a encontrar. Falla se conduce con cautela y lucha con otras armas. La beligerancia del crítico y su innecesario exclusivismo (ya Falla lamentaba que fuera por ahí dando "alfilerazos" a todos por defender su causa),[50] provocarían en el compositor un creciente desasosiego. Por momentos Salazar duda de la sinceridad de Falla y éste llega casi a la certeza de que el crítico jamás se convencería de que también en su diplomático modo de proceder, había una estrategia bien calculada contra los supuestos adversarios.

Una biografía pendiente

La idea de escribir un libro sobre Falla apareció por primera vez en la correspondencia en 1920, fecha relativamente temprana si consideramos que el compositor aún no había compuesto las obras cimeras de su producción. Solo que ese proyecto siempre se

[50] Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, 5 de abril de 1923. AMF. Esta faceta de su comportamiento ha sido comentada por varios musicólogos. Véanse, entre otros trabajos, Beatriz Martínez del Fresno, *Julio Gómez: una época…*; María Palacios, *La renovación musical en Madrid…*; y Javier Suárez-Pajares, "Adolfo Salazar: luz y sombras"…



Beginning on Monday evening a week of English opera will be given at the Victoria Rooms, Clifton, Bristol. The programmes will include little-known works by Vaughan Williams and P. Napier Miles; also Purcell's "Dido and Æneas" and Manuel de Falla's "The Puppet Show of Master Pedro." The latter is a one-act opera based on Cervantes, and the composer is one of the important writers in modern Spanish music. The orchestra will consist of picked players of the Bristol Symphony Orchestra. Mr. Adrian Boult and Dr. Malcolm Sargent will be the conductors.

Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, [Madrid], 11 de octubre de 1924, Granada. Archivo Manuel de Falla.

mantendría como una asignatura pendiente en la vida de Salazar y no llegó a materializarse a pesar del interés mostrado, inicialmente —y años después—, por él y por su biografiado. En 1920, la casa J & W Chester de Londres le encargó al crítico una monografía sobre el compositor para una colección con la que pretendía dar a conocer a los entonces jóvenes compositores europeos de su catálogo. Los pequeños volúmenes de la colección, publicados en inglés y en francés, incluían fotografías, ilustraciones y una lista de obras del autor. Por entonces ya circulaban los números de Stravinski, Eugène Goossens y Arnold Bax, según nos entera el propio crítico.[51] A juzgar por lo que le comentará en una carta posterior, Salazar habría puesto manos a la obra al finalizar el verano pues el 23 de octubre le comunicaba: "Me dedico ahora a escribir el librito de Manuel de Falla y a poner orden en mis apuntes de música para trabajar en serio. Escríbame usted contando *cosas* que me puedan servir para el libro: aprendizaje, dónde, cuándo y cómo; vida en Madrid antes de ir a Francia; primeras obras, etc.".[52]

Se deduce que Falla envió a Salazar a vuelta de correo la información biográfica solicitada pero después los objetivos editoriales parecieron diluirse. Nada hace suponer que en los siguientes cuatro años el crítico trabajara en el libro. La siguiente mención en su correspondencia con Falla ocurrirá en 1924, cuando vuelva a insistirle sobre el envío de nueva información que precisa para continuar. Aunque se deduce que el trabajo se encuentra bastante adelantado, da la impresión, a juzgar por los comentarios de Salazar, de que es Falla quien no termina de contarle de una

[51] Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, 2 de febrero de 1920. AMF.

[52] Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, 23 de octubre de 1920. AMF.

vez por todas ese "algo (que pueda serle de alguna utilidad para lo de Chester) sobre mis intenciones al escribir *El retablo*", según le prometía el 17 de junio, cuando estaba por cumplirse el primer aniversario del estreno de la obra en Londres.

Podría suponerse que la demora de Falla respondía a la sobrecarga de trabajo, de lo que solía quejarse a menudo con Salazar y otros corresponsales. De acuerdo con sus biógrafos, el año anterior (1923), había emprendido una de sus giras más largas e intensas que lo mantuvo en el extranjero durante varios meses.[53] Pero hasta donde ha podido averiguarse, Falla no viajó demasiado en el siguiente año, aunque es posible que se hubiera mantenido ocupado en otros asuntos: en febrero fue nombrado académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de Granada y, en abril, académico de honor de la Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes de Cádiz. Si observamos las fechas de las cartas anteriores, podrá constatarse además que éstas coinciden con las de los preparativos y fundación en Sevilla de la Orquesta Bética, proyecto que acaparó toda su atención y lo obligó a escribir numerosas cartas no solo para tratar asuntos relativos a la organización y coordinación de los conciertos, sino para solucionar los conflictos derivados de ello, que no fueron pocos.

Falla era el soporte moral de la agrupación y cuidaba el repertorio, preparaba las adaptaciones y reducciones necesarias de las obras de acuerdo con la restringida dotación instrumental de la orquesta; en aquellos días se ocupó de la revisión orquestal del *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy. También en los primeros meses de 1924 trabajó sigilosamente en la orquestación del primero de los *Tres preludios* para piano de Salazar, que tocaría la

[53] Elena Torres Clemente, *Biografía de Manuel de Falla*..., p. 119.

Bética bajo la batuta del joven Halffter —orquestador de los otros dos preludios— en junio del mismo año. Falla puso gran interés en ese trabajo y una porción importante de su escaso tiempo disponible; fue aquello el secreto mejor guardado de Salazar, a petición expresa del músico a quien le interesaba especialmente que no se conociese su intervención en dicha obra.

Agradecido por la ayuda prestada, Salazar escribe a Falla después del concierto:

> El programa era espléndido. Lo único que siento es que con mis *Preludios* se quitase sitio a otra cosa que hubiese sido preferible. ¡Cuánto trabajo se han tomado ustedes! Mucho se lo agradecía, pero cuando vi el borrador del primero de puño y letra de usted, me dio una pena inmensa haberle quitado tanto tiempo que usted ha debido consagrar *a lo suyo*, por *egoísmo de todos*. No le perdonaré ni a usted ni a Ernesto que se hayan dado semejante trabajo, ¡¡y yo no me perdonaré el no haber sabido evitarlo a tiempo!![54]

En 1923, Falla inició la composición de su siguiente obra: el *Concerto* para clavicémbalo; por ello insta a Salazar a retrasar un poco la entrega del libro, seguramente el tiempo necesario hasta concluir el nuevo trabajo. Seguramente ninguno de ellos pensó que esta partitura (de quince minutos de duración) supondría un largo e intenso proceso creativo que demandaría de su autor tres años de trabajo. Salazar le diría estar "muy conforme con lo de esperar al *Concierto de clave* para enviar el original de su libro pero *conviene* que lo sepa Kling por usted. En cuanto volvamos [Salazar y Ernesto Halffter de un viaje al extranjero] le iré enviando a usted

[54] Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, 7 de julio de 1924. AMF.

los capítulos en limpio", le escribe en carta fechada el 12 de agosto. Pocos días después, Falla vuelve sobre *El retablo*:

> Voy a hacerle algunas indicaciones referentes al *R* con el fin de facilitarle su trabajo para Chester, puesto que estoy seguro de que una buena parte de los que lo leerán, han de suponer —conociendo nuestra amistad— que usted ha de conocer mis intenciones musicales. (Recordará usted lo ocurrido con el artículo de Turina en el *Ch*[*esterian*] contra el que tuve que protestar prudentemente en el mismo periódico). Pero conste ante todo, querido Adolfo, que nada de cuanto voy a decirle supone la más leve censura para su artículo, pues me parece bellísimo y por el que tan profundamente agradecido le estoy.[55]

Las cosas no parecieron avanzar mucho. A finales de julio de 1925, Salazar promete al editor enviarle capítulos sucesivos conforme su biografiado los fuese revisando y la entrega del trabajo completo para el final del verano. Pero la fecha nuevamente se aplaza hasta después del otoño. "Kling lo reclama ya casi rabioso y tiene muchísima razón. Pero ahora va de veras" —le dice Salazar a Falla el 16 de septiembre.

En meses subsecuentes la correspondencia no aporta más datos al respecto. A principios de 1928, Salazar preparaba la publicación de su polémico trabajo *La música contemporánea en España* y escribe a Falla indicándole que uno de los capítulos de esa obra sería "un verdadero resumen del librito de marras". Debe observarse que a estas alturas el sello editorial ya no es Chester, con quien la

[55] Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, [primeros de septiembre] de 1924. AMF.

relación se había enfriado, sino una editorial madrileña: La Nave.[56] Con fecha 12 de mayo, Falla sugiere a Salazar que se traslade a Granada para trabajar en el "librito" y en las obras que el crítico está componiendo. Nada indica que lo hiciera, pero más tarde le asegura estar cerrando en el trabajo; "Me gustaría tomar la delantera a Roland Manuel!! Si termino mi labor a fines de verano procuraría ir unos días a Granada para leerle a usted lo hecho, corregirlo y añadirle una porción de cosas biográficas que voy apuntando en un papel conforme surgen dudas" (9 de agosto). A partir de entonces las noticias que Salazar da a Falla no aluden a la monografía sino al capítulo dedicado al compositor en el citado libro. Un año después saldría publicado este último trabajo.

Rivalidades con un crítico inglés

Aunque Falla era poco afecto a homenajes y a exaltaciones ostentosas de su obra, es claro que le interesaba la publicación de ese monográfico cuyos capítulos aparentemente venía revisando. Y le interesaba ante todo porque encontraba demasiados defectos en lo que otros publicaban sobre él, según confesó a nuestro crítico en más de una ocasión. Varias veces le diría estar esperando "con ganas" la aparición de aquel trabajo que, paradójicamente, tan pronto lo alentaba como lo retenía. Tampoco se dio demasiada prisa el compositor para revisar el capítulo "Falla" de *La música contemporánea en España*, pues a mediados de enero de 1929, Salazar le advierte que sus observaciones han llegado tarde, aunque seguramente se podría arreglar lo necesario en la corrección de

[56] Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, 1 de febrero de 1928. AMF.

pruebas "y el resto servirá para el [otro] librito". Días después, Falla le comunica su intención de corregir nuevos detalles en las pruebas de imprenta y añadir dos o tres rectificaciones que considera indispensables por ser Salazar el autor, "pues de tratarse de un desconocido le aseguro que poco me importaría lo que, más o menos exactamente, dijera de este su servidor".[57] Todavía en 1930 La Nave anunciaba entre las obras "en preparación" de Salazar un *Manuel de Falla*. ¿Cuáles fueron entonces las razones por las que ese proyecto no llegó a buen puerto?

Repasemos algunos hechos que quizás ayuden a clarificar las cosas. Por ejemplo, la aparición por estas mismas fechas de los libros: *Manuel de Falla and Spanish Music* (1929) de John B. Trend y el ya citado *Manuel de Falla* de Roland Manuel (1930).[58] Salazar no fue el único crítico en quien Falla depositó su confianza, ni el único con quien mantuvo una relación tan estrecha y continuada, como tampoco al único a quien dictó al oído las intenciones artísticas de sus obras, a lo que tanta importancia daba el compositor. Aunque Falla no era dado a hablar de su música, sí acostumbraba, con mucha discreción, poner en la pluma de sus críticos "de cabecera" los conceptos que más le interesaba llegasen al conocimiento del público o de los intérpretes; y esto último podía incluso hacerlo con toda meticulosidad. Si observamos el patrón de relación que Falla estableció con Salazar y lo comparamos con el que siguió con el hispanista inglés John Brande Trend (1888-1958), a quien conoció poco después de fijar su residencia en Granada, podremos constatar que se trata de un modelo de amistad muy similar. Solo

[57] Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, 15 de enero de 1929. AMF.

[58] A esas fechas, tampoco Salazar tenía mucha simpatía por Roland Manuel. En carta a Falla el 11 de agosto de 1929 se quejaba con Falla de algunas descortesías del crítico francés.

que en el caso de Trend, es preciso decirlo, la relación estuvo exenta de los conflictos que abiertamente ventilaba el crítico madrileño con Falla.

La lectura de la sustanciosa correspondencia Falla-Trend (cerca de doscientas cartas cruzadas entre 1919 y 1935), resulta por demás reveladora. En un caso similar al de Salazar, Falla recibió de él numerosas muestras de aprecio y fidelidad, ante todo por la labor divulgadora de su obra en Gran Bretaña. Autor de un buen número de textos en torno al compositor español, Trend publicó el primero de ellos en 1919, cuando acababa de entrar en contacto con su música (*Noches en los jardines de España*), aunque aún no con el autor. Tras el primer acercamiento, y en la medida en que la relación fue consolidándose a partir de sus numerosas conversaciones, sugiere Nigel Dennis, Trend llegaría a comprender "mejor que nadie" las aspiraciones de Falla "y, por consiguiente, llegará a definir con más precisión su propio papel de comentarista de su obra".[59]

La amistad entre el compositor y el crítico se remonta al año de 1919, cuando el futuro catedrático de la Universidad de Cambridge pasa un año entero en España como corresponsal de la revista *The Athenaeum* y coincide con el músico en Granada. El encuentro resultaría esencial para el investigador inglés, profundamente interesado en la cultura española y especialmente en el teatro y la música, sobre la que llegaría a publicar varios trabajos que Falla apreció. Como ocurrió con Salazar, a Falla le interesó impartir a Trend su "lección", convencerlo de la importancia de asimilar bien

[59] Nigel Dennis (ed.), *Manuel de Falla - J. B. Trend. Epistolario (1919-1935)*, Granada, Universidad de Granada/Archivo Manuel de Falla, 2007.

sus intenciones para que las pudiera hacer llegar al público o a los intérpretes. Falla rechaza que citen una a una sus palabras; le importa que las hagan suyas. Esta es la clave para entender la forma en que ambos cumplieron con su misión. Los dos capitalizaron al máximo su cercanía —presencial o epistolar— con el compositor. Trend, como nos advierte Dennis, "aprende bien todas estas lecciones, sabiendo que le permitirán asumir la responsabilidad de explicar con conocimiento de causa las 'intenciones' del músico y de ser, en definitiva, su representante o portavoz más fiel".[60]

Al igual que Salazar, Trend evita la cita literal "probablemente para no dar la impresión de que cada conversación con él ha sido una especie de entrevista", como advierte Dennis. "Lo que sí hace Trend, en cambio, es referirse a menudo a las ideas o puntualizaciones de su amigo, glosándolas, guiado siempre por el deseo de dejar bien claras las intenciones que hay detrás de ellas". Tampoco el crítico inglés, como Salazar, muestra inconveniente alguno en corregirse a sí mismo cuando Falla le llama la atención sobre algún error o descuido. No obstante, como sugiere el mismo Dennis:

> Siendo el músico tan implacablemente exigente en todo lo que se refiere a la ejecución de sus obras, es notable la confianza que tiene en el buen criterio de Trend. Cuando no puede acudir personalmente al estreno de algunas de sus obras, le diría el 7 de junio de 1928: "En cuanto a los movimientos musicales, acentos rítmicos, etc., excuso hacer a usted ninguna indicación por confiar sobradamente en lo muy bien que conoce mis intenciones".[61]

[60] *Ibidem*, p. 17.
[61] *Ibidem*, p. 19.

Algunas pistas nos llevan a conjeturar que entre Salazar y Trend acabó por existir una cierta rivalidad, que sin duda llegó a conocer Falla. En los primeros años veinte ambos críticos se habían carteado larga y amistosamente, compartido lecturas, comentarios, opiniones sobre los trabajos de Ortega y Unamuno, incluso sobre la obra de compositores contemporáneos europeos afines. Salazar lo visita en Londres y Trend le ofrece pasar unos días en su casa y presentarlo al influyente musicólogo británico Edward B. Dent, mentor suyo y futuro presidente de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), donde Salazar tendría una larga aunque controvertida participación. En aquel entonces el crítico madrileño elogiaba los trabajos de ese "hombre extremadamente inteligente [que] disimula al erudito bajo un aspecto de viajero curioso de lo característico y buscador de lo pintoresco".[62] Sin embargo, con el tiempo la amistad se estropeó. Quizás recelosos de su respectiva cercanía con Falla, la comunicación se interrumpió. Aprovechando una de las visitas, Falla llegó a sugerir a Salazar acercarse al insigne hispanista con objeto de limar asperezas, a lo que finalmente accedió poco convencido.

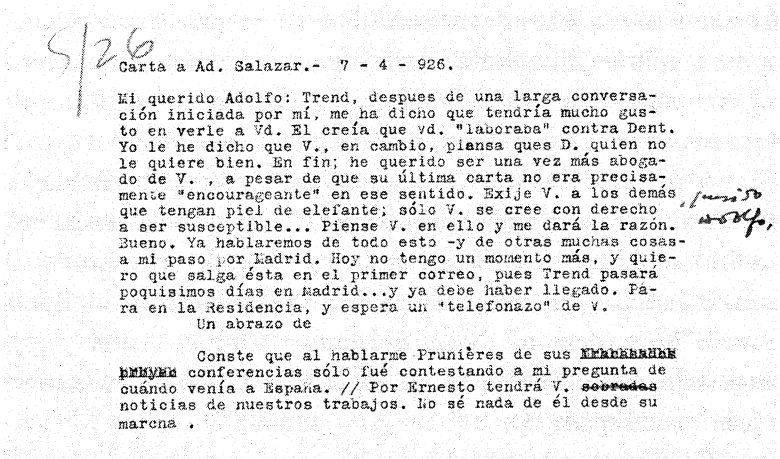
Las antipatías debieron crecer con la aparición del mencionado libro de Trend sobre Falla, que venía a sumarse al de Roland Manuel. Es probable que a Salazar le disgustara perder el mérito de haber sido quien diera a luz el primer trabajo sobre el músico español. Además —nobleza obliga (o Falla lo sugirió)—, debió agradecer públicamente a Roland Manuel la dedicatoria con que éste lo obsequió en la primera página de la edición y reseñar ambas publicaciones en su columna del diario. Salazar saldó su compromiso

[62] Reseña de Salazar a su libro *España después de la guerra*.

acreditando la utilidad de estos dos libros "complementarios" que tanto ayudarían a "orientar especialmente a lectores franceses, ingleses y estadounidenses", con lo que debemos asumir que se reservaba a futuro la autoridad ante el lector español. Mientras que el "librito" de Trend le parecía un trabajo "mediano, falto de verdadera reflexión", un libro simplemente informativo, con el Roland Manuel prefirió enredarse con enigmáticos comentarios, acordes con el estilo resbaladizo que solía adoptar cuando prefería rehuir la crítica frontal: "lírico comento" del escritor francés —diría— "entre [cuya] sensibilidad y el arte de Falla se [interponía] toda una visión literaria y plástica de España".[63]

Al parecer, la gota que colmó el vaso en este conflicto, y que acabó por desalentar la conclusión del esperado monográfico, fueron ciertos desafortunados comentarios de la prensa extranjera que incomodaron a Salazar. Al saludar la publicación (el libro de Trend se publicó simultáneamente en Londres y en Nueva York), un periodista estadounidense sugirió una lamentable "desatención" de los críticos españoles respecto de la obra de Falla. Salazar se sintió injustamente aludido; en su fuero interno responsabilizaba al compositor de haber provocado la demora en la aparición de su trabajo. A esto se sumaba otra molestia: Salazar había esperado que ante tales comentarios Falla saltara en su defensa, como tantas otras veces. Pero no sucedió. Hay que observar, por otro lado, que coincidiendo con la publicación de dichos trabajos, la relación Falla-Salazar no pasaba por su mejor momento y esto también pudo contribuir a que una vez más el proyecto se atascara.

[63] Adolfo Salazar, "Dos libros sobre Manuel de Falla. El arte español en el extranjero", *El Sol* (Revista de libros), 29 de marzo de 1930.



Carta a Ad. Salazar.- 7 - 4 - 926.

Mi querido Adolfo: Trend, despues de una larga conversación iniciada por mí, me ha dicho que tendría mucho gusto en verle a Vd. El creía que vd. "laboraba" contra Dent. Yo le he dicho que V., en cambio, piensa ques D. quien no le quiere bien. En fin; he querido ser una vez más abogado de V. , a pesar de que su última carta no era precisamente "encourageante" en ese sentido. Exije V. a los demás que tengan piel de elefante; sólo V. se cree con derecho a ser susceptible... Piense V. en ello y me dará la razón. Bueno. Ya hablaremos de todo esto -y de otras muchas cosas- a mi paso por Madrid. Hoy no tengo un momento más, y quiero que salga ésta en el primer correo, pues Trend pasará poquisimos días en Madrid...y ya debe haber llegado. Para en la Residencia, y espera un "telefonazo" de V.

Un abrazo de

Conste que al hablarme Prunières de sus ~~[illegible]~~ conferencias sólo fué contestando a mi pregunta de cuándo venía a España. // Por Ernesto tendrá V. ~~sobradas~~ noticias de nuestros trabajos. No sé nada de él desde su marcha .

Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, [Granada], 7 de octubre de 1926. Granada. Archivo Manuel de Falla.

Una larga amistad en riesgo

Al margen de biografías o desmentidos, durante el primer semestre de 1929 sucedieron cosas que lastimaron seriamente la amistad Falla-Salazar. Al crítico le contrarió sobremanera que el compositor declinara en primera instancia la invitación formulada por miembros de la Academia de Bellas Artes de San Fernando para cubrir una vacante. Un año antes, Salazar había aspirado sin éxito alguno a ocupar otra silla de la misma Academia —la de Antonio Garrido Villazán—, para lo que había contado con los avales de Miguel Salvador y de Falla. Aparentemente el apoyo público que dio este último a Salazar molestó a quien resultó finalmente favorecido por la Academia: el crítico del *ABC*, Ángel María Castell. De ello derivó en que éste, lejos de impulsar ahora la candidatura de Falla, hubiese dado su apoyo a la de Conrado del Campo, al grado de tomar la

precaución de escribir él mismo a Falla para convencerlo de que retirara la suya, a lo que Falla accedió.

"Usted sabe bien —le diría Salazar a Falla — quién ha sido el anatagonista mío: Castell":

> La entrada de Castell en la Academia significó desde el primer momento un planteamiento de ofensiva a nuestro sector y hay que reconocer que la táctica que siguen es excelente puesto que han sabido utilizarle a usted como el más favorable aliado [...] Por sorpresa, traición o malicia nos han tomado Verdún; mejor dicho, las cosas han venido de tal manera que usted les ha regalado Verdún.[64]

La declinación de Falla en favor de Conrado le pareció a Salazar un error táctico que "habría de influir muy directamente sobre el porvenir de nuestro pequeño grupo", le advertía en una cáustica carta en la que más allá del incidente aprovechaba a pasarle factura por sus años "de servicio", fidelidad, a su juicio, no siempre plenamente correspondidos. Escribía a ese respecto:

> Como usted sabe, desde hace casi quince años su suerte de compositor ha ido unida a la mía de crítico y esta suerte que, por ventura, no ha podido ser más feliz, ha tenido un capítulo final con la aparición de Ernesto. Como usted vive en París y en Granada y ha conseguido el ideal de ver del mundo lo que sólo quiere usted que llegue hasta su retiro, quizá no vea con la claridad con que aquí se ve esa vinculación, conmigo, sobre todo, y cómo, por ser yo el último de todos, cae sobre mí como reproche saturado de odio toda una

[64] Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, 31 de marzo de 1929.

serie de éxitos que van desde usted hasta Ernesto y desde Debussy hasta Strawinsky.[65]

El enfado que provocó a Falla el comentario de Salazar se advierte claramente en su respuesta contundente —transcrita casi en su totalidad en la siguiente página—, ante todo, porque se convence de que el crítico nunca llegaría a comprender que los recursos por él empleados no concuerdan con los suyos. Falla se ha cansado de repetir constantemente los mismos consejos. Pero la paciencia aún le alcanza para adivinar en las palabras de Salazar una crisis producto de la cola interminable de conflictos con los que casi a diario lidiaba el crítico en Madrid. Pero aquí parece ventilarse específicamente una de sus polémicas más famosas: la que sostuvo con José Subirá — hoy reconocido entre los grandes de la musicología española del siglo xx, con trabajos monográficos importantes sobre la música en el teatro barroco, la Casa de Alba, el Teatro Real o la Academia de Bellas Artes de San Fernando...[66] La rivalidad entre ellos probablemente existió desde el nacimiento de la *Revista Musical Hispano-Americana* donde Subirá colaboró. Desde entonces marcaron posiciones antagónicas. Si uno se movía en un círculo elitista (Salazar), el otro creía más en la participación del pueblo y, claro, esto suponía además un interés por géneros populares, como la tonadilla, que Salazar despreciaba ruidosamente.[67] En cualquier caso, siempre se tuvieron en la mira pues aunque los dos pisaban los

[65] *Ibidem.*

[66] Una lectura por demás interesante al respecto la proporciona Carlos Villanueva en la tercera parte de su varias veces citado "Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas"..., donde reconstruye las polémicas sostenidas entre los dos críticos.

[67] *Ibidem.*

mismos terrenos, su base ideológica era irreconciliable. A la falta de acreditación universitaria que le echaba en cara Subirá a Salazar, éste le correspondía con creces reseñando tendenciosamente sus trabajos con calificativos inaceptables. Para comprender mejor el cuadro al que Falla se refiere en las siguientes líneas, baste añadir que una de las grandes confrontaciones entre los dos se dio con motivo de la publicación del trabajo de Subirá sobre *La tonadilla escénica*, género al que Salazar calificó de "inmenso montón de basura filarmónica" y a su autor como un cándido poseedor de "sabiduría de fichero de segunda mano".

Pero volvamos a la respuesta que Falla dio a los comentarios de Salazar en la carta antes citada donde, como no podía ser de otra forma, se refiere al conflicto con el musicólogo catalán:

Mi querido Adolfo:
No debo ocultarle la triste sorpresa que me produjo la última parte de su carta contestando a la mía urgente. Usted me habla de "batallas"; de un "frente" contra otro, etc., etc., o sea, precisamente lo más opuesto a mis sentimientos y a mis convicciones. Yo, en cambio, quiero un "frente" único en el que todos, cordialmente, sin egoísmos ni caprichos, y sean cuales fuesen sus gustos y tendencias en el oficio, laboren en provecho del bien común y contra el común enemigo. Y ésta no es una ilusión irrealizable ni mucho menos. Ya sé que no podremos nunca contar con "todos" para conseguirlo. Peor para ellos; y a los que se separen... que buen provecho les haga. Pero éste será siempre el único camino, y yo nunca podré "marchar" por otro. Además, esta ha sido siempre mi mayor "fuerza". Sin ella jamás hubiese podido hacer nada eficaz en beneficio de Ernesto, por ejemplo. Usted ignora (porque yo me guardo bien de decirlo, a no verme obligado por las circunstancias) las ventajas (bien pequeñas

para las que yo desearía en beneficio suyo) que usted mismo ha obtenido como consecuencia de este modo de ser mío. Precisamente, muy pocos días antes de recibir su carta, me había ocupado de usted y de Subirá con el fin de evitarle a usted un nuevo disgusto. Usted me dice que "hasta Granada no llegan ciertas 'salpicaduras' ". ¡Ya lo creo que llegan! ¡No sabe usted hasta qué punto! No sabe usted tampoco lo que es mi vida; sin tiempo para nada, teniendo que trabajar "como de contrabando". Pero volviendo a Subirá (y sin que lo que voy a decirle suponga la menor disculpa para su feo proceder): ¿recuerda usted que el año pasado le indiqué la conveniencia de una *aproximación*? Yo estaba previniendo lo que iba a ocurrir y quería evitarlo. Él, como todos los "amargados", concibe deseos de venganza en cuanto se ve *siquiera* olvidado. Si le hubiese llevado usted al Comité de Madrid, dándole un "*rôle*" inofensivo, nada de esto hubiera probablemente pasado. Tengo motivos para pensar que esto del Comité no le es nada indiferente... Además, ya sabe usted las otras razones que aconsejaban la conveniencia de una "aproximación". Y, además, también, y dicho sea entre nosotros: él quiere "sacarse la espina" que usted le clavó con sus juicios más o menos públicos sobre ese libro con el que tanta "lata" nos están dando.[68]

En lo que respecta al *affaire* de la Academia que tanto molestó a Salazar, aparentemente se encontró una solución que dejó casi a todos satisfechos, de tal suerte que las cosas parecieron arreglarse, cuando menos momentáneamente. Pero tensa la cuerda como estaba, cualquier incidente provocaba una nueva explosión. A pesar de todo, Falla le diría en su acostumbrado tono conciliatorio: "Yo

[68] Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, 5 de abril de 1929. AMF.

tengo la firme esperanza de que un día llegará en que me conozca usted 'de veras', y entonces todo marchará serenamente".[69]

Como es lógico, los efectos de esa guerrilla sin tregua salpicaban frecuentemente a Falla en su retiro granadino. Joaquín Turina, compañero y amigo de Falla durante sus años en París, llegó a pedirle, en clara alusión a los conflictos, que hiciese algo por acortar la tirantez existente entre "vuestro grupo y el resto del mundo musical madrileño [...] Creo que para ensalzar a sus protegidos, no es necesario insultar a nadie, y si, por ejemplo, [Salazar] quiere hacer creer que en España no hay más que Halffter y tú, es natural que yo, con nueve personas en mi casa que mantener, me ponga en guardia".[70]

En un momento dado, Salazar insinuó sentirse abandonado por Falla, teniendo que librar todas las batallas en solitario:

Ya comprendo las latas que le han de dar a usted acerca de mis artículos. Sobre este punto, no puedo hacer el menor comentario.

Sabe usted que no me extraño de nada, porque, a pesar de lo que *usted y todos puedan creer*, preveo todo lo que ha de ocurrir cuando me decido a hacer algo. Pero como hago las cosas por un sentimiento del deber, las hago franca, directamente, *sin sinuosidades* ni precauciones, (*que no creo que sean sino eufemismos*). Es decir, que voy a la guerra como a la guerra. Lo único que me duele es ver que *NADIE* absolutamente me acompaña. Todo lo más, me siguen con catalejo a prudente distancia. Bueno. No sé si tiene razón Nietzsche cuando dice que "el solo es el fuerte". Sé que todavía tienen muchos gases asfixiantes que venir. Sé

[69] Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, 25 de junio de 1929. AMF.

[70] Mariano Pérez Gutiérrez, *Falla y Turina a través de su epistolario*, Madrid, Alpuerto, 1982, p. 78.

también que estoy muy harto, muy maltrecho, muy desilusionado y muy dolido, pero tengo que resistir, a lo menos, hasta que dejen de ladrar los perros, porque otra cosa sería rendirse. Y ojalá fuera pronto, porque me corre ya prisa abandonar este ruin menester de la crítica y me hacen falta todos mis nervios para no tirarlo todo por la ventana y no marcharme de telegrafista a un pueblo.[71]

En el punto más álgido de su descontrol no se detuvo al sentenciar que los amigos granadinos de Falla "(¡esos amigos de provincia!)", eran una suerte de enemigos disfrazados. O al calificar de "agua de rosas" la política llevada por el músico en todos estos años, lo que no había conducido a ningún buen resultado. En el fondo también hacía responsable a Falla de no haber logrado consolidar una carrera de compositor propia.

Aunque no era la primera vez que Salazar mostraba en su correspondencia tanta dureza, esta vez sus palabras harían estallar la paciencia de Falla. La contundencia de la respuesta no deja lugar a equivocación. Escribe Falla a vuelta de correo:

Querido Adolfo:
A pesar de los largos años de amistad en que tanta carta "difícil" se ha cruzado entre nosotros, esta última recibida de usted sobrepasa a todo, llenándome de asombro y de amargura. Ahora soy yo quien se retira por el foro... Usted quiere llevarme precisamente por el camino del que yo siempre he deseado apartarle..., y en cuanto al "agua de rosas", mal he podido recomendársela a usted cuando pocas cosas son más contrarias a mi carácter. Lo que hay es que para usted no

[71] Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, 21 de julio de 1929. AMF.

existen más que los procedimientos extremos: o "el agua de rosas" o la bomba de dinamita. Usted interpreta mal mis palabras; lo que yo siempre le he recomendado (guiado por mi afecto y, sobre todo, en beneficio suyo) es serenidad, discreción y buena voluntad. Jamás he creído posible que esta vida fuese un paraíso; eso a que usted alude no era más que la repetición de lo que siempre —y a todos— vengo diciendo: la necesidad de unirse en beneficio del interés común "cuando con toda dignidad pueda hacerse", y esto no por "política de agua de rosas". [...]

Otra cosa: usted, más o menos secretamente, piensa que yo soy la causa de que no sea compositor. Bueno, pues reflexione sobre el caso y verá que nadie más que usted es el causante de ello. Digo esto porque si no tiene usted fe en lo que pueda servirle mi experiencia del oficio, ¿por qué entonces me somete usted su música?; y si, por el contra rio, cree usted en la eficacia de mis consejos, ¿por qué no los sigue? Lo que pasa es que usted vuelve ahora a sufrir (tal vez inconscientemente y aun a pesar suyo) sentimientos que me son contrarios y que, por consiguiente, destruyen cuanto nuestra vieja amistad pudiera valer para beneficio de todos.

Sería divertido —de no tratarse de cosas tan serias— ver el juicio que se ha formado usted de mi vida en Granada y de las amistades que aquí tengo. ¿Qué amigos fantásticos serán esos que me tienen bloqueado? Me interesaría muchísimo saberlo.[72]

En su contrarespuesta, Salazar daría marcha atrás, rechazando la idea de abrigar sentimientos mezquinos hacia él y matizando sus argumentos.

[72] Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, 25 de julio de 1929. AMF.

Muy querido Manuel:
De su carta, que tan doloroso efecto me ha producido, quiero recoger, sobre todo, lo que usted dice acerca de que vuelva a sufrir sentimientos que le son contrarios, destructores de nuestra vieja amistad. No creo haber pasado nunca por sentimientos de esa clase ni menos ahora tampoco en que me doy perfecta cuenta de todo lo que usted hace por nosotros, por Ernesto sobre todo, y creo que se comprende bien que, de ser como usted piensa, me sería más fácil callar en lugar de pasar por el mal rato de contarle a usted mis amargas impresiones aun a riesgo de abrumarle [...] Encuentro en usted la confianza y afecto que me faltan por todas partes y ello me lleva a expresarme sin disimulos ni rodeos, sino con toda la franqueza y espontaneidad que siempre he tenido con usted y que más que nunca he creído necesaria ahora [...] Usted ha podido ver cada día cómo he procurado, con la *mejor voluntad*, seguir esa conducta conciliatoria, aunque cada día también compruebe cómo, sin faltar uno, todos siguen el sistema de sonreír por delante y dar la puñalada por la espalda. A pesar de todo, creo, querido Manuel, que si viera usted las cosas más de cerca y desde aquí no me reprocharía usted tanto mi conducta, sino que quizá mediría usted toda mi paciencia y serenidad y tendría para mí alguna palabra que no fuese de reproche, [las] que, créa[lo] usted, son tan necesarias en la vida como el descanso, porque no hay ánimo que resista un estado permanente y continuo de esfuerzo y tirantez. Por eso busco algún consuelo en los viajes, olvidando unos días la lucha diaria, pero precisamente voy a caer en los focos de mayor infección, o me encuentro a mi vuelta todo un collar de disgustos que estaban, sentaditos en el umbral, esperando mi llegada.

En fin, espero que todo se irá acabando poco a poco o que yo me acabaré primero.[73]

[73] Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, 27 de julio de 1929. AMF.

La relación no volvió a ser como antes. Aunque en apariencia llegó a normalizarse, el trato a partir de entonces se volvió más formal y la frecuencia de la correspondencia disminuyó. En años subsecuentes también iría menguando en sus escritos el entusiasmo con el que el crítico acostumbraba abordar la obra de Falla. Después de todo, tampoco era mucho lo que podría agregar a lo dicho en ese aspecto, dadas las escasas noticias sobre nuevas producciones del compositor.

La recepción de Falla en el discurso de Salazar

Dos ideas principales sustentaron al inicio de los años veinte el discurso de Salazar en torno al compositor. La primera lo caracterizaba como el cimentador absoluto de la música española y paradigma de la modernidad. En su análisis Falla transitaría así por una vía única para la música española: la de un nacionalismo dinámico que iría estirando con cada nueva aportación hasta llevarlo a sus últimas consecuencias, es decir, hasta lo que Salazar denominó el "nacionalismo de las esencias", con *El retablo* y el *Concerto*.

Una segunda idea de Salazar lo presentaba como modelo por antonomasia de auto-renovación. Insistía en la propia prevención de Falla respecto del peligro de repetirse, de caer en el academicismo, en una intolerable vejez artística: "Renovarse es el secreto, de tal modo, que defina en cada distinta postura el total volumen con que la estatua se traza en el espacio. Unidad de fondo y pluralidad de aspectos. Pocos artistas han sabido cumplir, como Falla, hasta ahora, este propósito espléndido", escribía Salazar con motivo del estreno del *Concerto*.[74]

[74] Adolfo Salazar, "El *Concerto* de Manuel de Falla"...

Desde una perspectiva evolucionista, veía en Falla un camino imparable hacia la perfección artística y humana: un primer nacionalismo en "fase teatral" con *La vida breve* y, en su aspecto pintoresco con *Tres melodías de Teófilo Gautier*.[75] "Para mí, asentó posteriormente, [las *Tres melodías*] son como un esfuerzo penoso de un músico que quiere desembarazarse del tópico españolista [romántico]".[76] Conforme a la lógica del crítico, Falla, en cuanto músico (y ser humano), iniciaría a partir de entonces un camino de evolución (de perfección), depuración técnica y estilística (su ascetismo) hasta alcanzar la cima. Después de *El sombrero de tres picos*, *El retablo* y el *Concerto*, se impondría para Falla, en palabras dictadas al crítico por el compositor, el momento en que la notación actual tendría que ser abandonada por otra más capaz de responder a las nuevas necesidades. ¿Alguien podría asegurar que Falla llegaría a enfrentarse a ese dilema?

Que el músico se hubiera detenido en su imparable camino de ofrecer al mundo una revolución estética o nuevas sorpresas musicales y la falta de resultados de peso del discípulo en quien había depositado sus esperanzas para el futuro, dejó a Salazar sin sus mejores argumentos. Después de aquellas obras, lo poco que se conoció de Falla no ayudó mucho a seguir construyéndolos. Persuadido por las circunstancias iría abandonando la idea de la evolución sistemática de la obra falliana a la que aludía en trabajos anteriores.

La sensación de haberse quedado solo en la "batalla" empezó a manifestarse en Salazar a partir de los años treinta, a través de ciertos comentarios menos entusiastas hacia el compositor. Se advierte entre

[75] Adolfo Salazar, *La música actual en Europa y sus problemas...*, p. 21.
[76] *Ibidem*.

líneas la desazón que le produce la lentitud con la que Falla asume su trabajo de composición; incluso parece lamentar la cortedad de su catálogo.

Es claro que la relación se había enfriado especialmente como resultado de la tediosa cadena de problemas que Salazar venía presentándole con insistencia. Además, la situación se había visto empeorada por unos desafortunados comentarios del crítico que hirieron la sensibilidad religiosa de Falla. Este último, que por entonces pasaba por una mala racha de salud, se vio obligado a reducir al máximo el tiempo que dedicaba a escribir cartas, cuando no a delegar temporalmente aquella ocupación en su hermana María del Carmen. Así ocurrió incluso con otros intercambios epistolares tan entrañables para Falla como el de su buen amigo Leopoldo Matos o como el de Trend y, desde luego, con el propio Salazar,[77] en su caso además por justificadas razones más allá de cualquier recomendación médica.

Es poco probable que Salazar visitase a Falla en Granada en los años previos a la Guerra Civil, o durante la misma; no hemos podido documentar un solo encuentro entre ellos en fecha posterior a 1929. De haberse producido, es seguro que Falla habría mostrado a Salazar algún boceto de *Atlántida*, como solía hacerlo con obras en curso. En sus últimos textos sobre el músico, Salazar confirmaba no haber conocido una sola nota de esa obra en la que Falla trabajó durante tantos años y dejaría inconclusa. De hecho, tampoco se tiene constancia de que hubieran mantenido otro tipo de comunicación desde el triunfo de la República (1931) hasta el momento en que

[77] Manuel Titos Martínez, "Las actitudes políticas de Manuel de Falla", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 33, 2011, pp. 203-234.

Salazar se marcha a París para después exiliarse en América y jamás volver a España.[78]

Por lo anterior, podría decirse que Salazar dio por finalizada su campaña pro Falla alrededor de 1929; no obstante, en futuros trabajos conservaría intacto el reconocimiento a la obra producida. Desde su desalentadora situación de exiliado, al recordar los inicios de su carrera al lado de Falla, se percibe en sus palabras un matiz nostálgico, quizás también un poco amargo. Tenía la sensación de haber dejado a un lado su carrera de compositor para defender los intereses de "otros" y haberse resignado a no hablar de su propia música. Además, en lo sucesivo, y especialmente durante el destierro, seguiría alimentando la obsesiva idea de haberse enemistado con todos y contra todo por defender causas ajenas. "Desde el estreno de *El amor brujo*, en 1915, yo comencé una campaña en su defensa y en la de los músicos nuevos, que me valió los primeros insultos en la más rica colección que pueda haber reunido crítico alguno hasta este instante mismo, aunque, menester es decirlo, menos indecentes que los actuales: los tiempos eran otros; las personas también", escribía Salazar en 1940, poco después de llegado a México.[79]

Falla en la memoria del exiliado

En muchos republicanos españoles la experiencia del exilio encontró en el testimonio personal no solo una forma de fijar el pasado sino

[78] Consuelo Carredano, "La propaganda republicana en París…".

[79] Adolfo Salazar, "Verdades y mentiras sobre Manuel de Falla". Una fotocopia de este documento me fue generosamente proporcionada por el crítico Enrique Franco. Lleva la siguiente inscripción. "Es copia mecanografiada de una fotocopia del original, escrito a mano, en el que no consta el nombre completo del remitente ni el título del diario en cuestión".

una herramienta catártica para liberarse de recuerdos dolorosos de la guerra o de la ingrata realidad del destierro. Pero el discurso narrativo no siempre se mantiene fiel a los recuerdos. "El acto autobiográfico es un proceso en sí, pero además constituye el producto de asignar significado a una serie de experiencias mediante la yuxtaposición, el comentario y la omisión, de manera que las palabras e historias escogidas sugieran o se aproximen, aunque nunca sea posible recapturar totalmente el pasado".[80] De acuerdo con Paul Ricoeur la memoria, un atributo que lejos de permanecer estable varía a lo largo de la vida de las personas, cumple una función esencial en el sustento de las identidades, tanto a nivel individual como colectivo. El uso de la memoria se encuentra siempre condicionado por un requisito: construir una identidad que se muestre congruente a lo largo del tiempo. De ello surge la necesidad de pensar que hay una continuidad vital entre lo que se fue en un tiempo pasado y lo que se es en el presente. Es por esto que, en general, resulta fácil incurrir en manipulaciones, esto es, en la elección selectiva de aquello que nos refleja mejor la imagen de nosotros mismos que deseamos en el presente.[81]

El fallecimiento de Falla, en noviembre de 1946, sorprendió a Salazar en un momento anímico difícil. Meses antes, debido al giro que dio la política internacional luego del triunfo de los aliados, se habían esfumado para él, como para muchos republicanos españoles en el mundo, las esperanzas de un próximo retorno a España y, desde

[80] Sidonie Smith, "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres", en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental* (Suplementos, núm. 29), Barcelona, Antrophos, pp. 93-105.

[81] Paul Ricoeur, "Vulnérabilité de la mémoire", en Jacques Le Goff (dir.), *Patrimonie et passions identitaires-Actes des Entretiens du Patrimoine*, París, Fayard, 1988, pp. 17-31.

luego, la posibilidad en su caso de recuperar la posición destacada que había disfrutado antes de la guerra. La noticia removió sus recuerdos y dio lugar a una serie de consideraciones inmediatas sobre la vida, música y estética de Falla, que plasmó en un par de artículos aparecidos en diarios de la Ciudad de México. Varios meses después volvería sobre lo mismo como una forma de exorcismo. En un texto literario conmovedor —que por su interés reproducimos casi íntegramente—, Salazar imagina los sentimientos que Falla pudo abrigar frente al desastre de la guerra, el dolor por el asesinato de su amado Federico García Lorca (que no pudo evitar),[82] así como el drama personal que supuso el abandono de España y el viaje trasatlántico hacia un destino en el que habría de encontrar su propia muerte unos años después.[83]

> Manuel de Falla, en su carmen granadino, recogido como en una celda de cartujo, junto a su piano y entre sus libros, debió escuchar en sus flacas carnes el zumbido asesino de los aviones. Los motores alemanes e italianos rezongan lejos, pero llevaban la muerte hasta Granada en las manos de los españoles. Falla vio caer cerca de su tapia a quienes quería, y vio cómo al atardecer, se ensangrentaba la Torre de la Vela; esta vez, después de tantos crepúsculos de paz, con sangre de veras. La Alhambra manaba sangre. La boca de sus leones escupía sangre y la alberca, que en otro tiempo estuvo rodeada de mirtos, parecía ahora negra de sangre. Desde la plazoleta de doña Elvira la sangre

[82] Las horas que precedieron a la muerte de Lorca, con Falla como testigo, pueden seguirse en Ian Gibson, *Federico García Lorca*, Barcelona, Grijalbo, 1987, vol. II, pp. 456ss.

[83] Ian Gibson dedica un emocionante capítulo del citado libro *Federico García Lorca...*, pp. 487-489 a narrar las desesperadas gestiones de Falla por salvar al poeta.

> caía en cascadas hasta el Albaicín; por la cuesta de los muertos no pasaban ahora asnillos, con su carga de leña, sino automóviles con ametralladoras. No lejos, las cucharillas movían el té de los señoritos. Las damas fumaban cigarrillos ingleses, extendidas en sus sillas largas. Se vertía jerez en las copas y los capitanes de los Tercios les juraban por su honor que no habría de amanecer sin que tuviesen a sus plantas la cabeza del poeta.
>
> Hasta que era noche, Manuel de Falla se hincaba en la iglesuca de la ciudad alta, humillado el cuello, extendidos en cruz los brazos. Ladraban perros lejanos, los jazmines derramaban su perfume violento. Falla, que conocía el camino, evitaba los guijos afilados, y, con andar claudicante, llegaba a la puertecita de su jardín, en la Antequeruela. Chirriaba la llave en el silencio. Una luz se encendía en una ventana. El maestro corría una cortina a listas, de Coín, y se detenía un instante ante el pliego pautado, erguido en el pupitre del piano. Notas esparcidas. Palabras en lengua lemosín. Sobre la mesilla, al lado, el magno poema de Mosén Jacinto, abierto en cruz. Falla cerraba el libro, metiendo entre sus páginas el pliego de papel. Una larga mirada. Mañana volvería a meditar ante las páginas impresas y ante el papel donde bailaban, sueltas, algunas notas musicales.
>
> Muy de mañana se enteró. La voz corrió por toda la ciudad. Llegó en seguida a la Antequeruela y golpeó en el pecho a Manuel de Falla. El día antes había visitado al señor Gobernador, que no comprendió aquella razón del músico que intercedía por el poeta cautivo. ¿Que estaba bautizado? ¡Bah!, también él. ¿Quién no está bautizado en España, si lo están hasta los gitanos?
>
> Treinta meses de silencio amargo. Granada estaba sumida en un silencio de plomo. Silencio negro que no se atrevía a salpicar las cucharillas del té. Los aristócratas habían huido a Sevilla y bebían coñac con Queipo de Llano. Granada hundida en el rencor. En su

silla de anea, Falla, cruzadas las piernas, cruzadas las manos, cruzado el pensamiento, apretaba los labios. A lo lejos, tras del mar azul entreveía el sol de otros continentes. Los guijos de la cuestecilla le quemaban los pies. Le envenenaba el perfume varonil de los jazmines. El sol de ocaso en los muros de la Alhambra le daba vértigo. La puerta de la Justicia, impenetrable. Pesados portones. Cerraduras medievales. El Albaicín, mudo. La Vega, sombría. Sin escape. Falla recordó a un prócer, amigo de los galgos y de los artistas. Lo había conocido un día en el taller de Zuloaga. Dicen que media Andalucía era suya. Los campos, las casonas, con sus labriegos en el surco o bajo la parra cortando el pan, cuando había un pan de paz. ¿Dónde estaban ahora? Falla quería huir de una España en fiestas que le había pedido un himno triunfal. Unos meses antes, la negativa le hubiera costado cara, mientras que al mentecato que había compuesto el otro himno de la traición nadie, en la España auténtica, le había buscado querella. Telegramas van. Telegramas vienen. Un pasaporte. Falla inclina su cabeza calva. Mira la cerradura por última vez. Bajo el brazo, una carpeta con papeles y un libro. Va con él una mujer, envuelto el pelo blanquecino en una toquilla. Pesa un poco la maleta de cartón, que lleva unas mudas y una alfombra de la Alpujarra. Abajo está esperando una vieja calesa. Le han quitado las campanillas a las mulas. Nadie. El cochero hace sonar la tralla…

El mar. Buenos Aires. Un acento raro. Mejor el campo. Lejos. La soledad. Los llanos inmensos comienzan a ondular cerca de Córdoba, la andina. ¡Jardines en la sierra de Córdoba! Falla siente dolor en sus flancos. La soledad pampera se refleja en un estanque, tan fría, que Falla y su hermana cambiarán poco después de residencia. Antes fue la alta Antequeruela. Ahora se llama Alta Gracia. "Los Espinillos" le recuerdan las zarzamoras, llenas de polvo, en las veredas andaluzas. El "chalet" es más bien una ermita. Otro piano sin timbre familiar,

vuelve a mostrar las hojas de papel, abiertas como un misal. Silencio. Cuando Falla quiere hablar, mueve una campanita que suena a misa de madrugada. Se cala un pocho pampero como si fuera una casulla, la de los humildes. Sentado en un sillón de madera, duro y erguido, tiene los pies sobre la alfombrilla de la Alpujarra. Cuando recibe visitas le chispean los ojos. Habla con gusto y aun con alegría. Pero que nadie sea indiscreto. Que nadie hable de las Hespérides que tuvieron un jardín con manzanas de oro. Esa había sido, de verdad, la Atlántida, y por eso, ahora, el poema de Mosén Jacinto iba a resonar con músicas de aquellos climas. Ya se deshizo el espejismo en las almas enjutas. Cayeron las torres de Itálica. El jaramago crece entre las ruinas. Todo el circo está lleno de lagartos. Yugos y flechas, abrojos, y el estiércol ya seco. Cesó la algarabía. Los alemanes y los italianos no acucian ya a los moros ni los moros pecan empinando el codo con vinos caros. Ya no ronflan los motores en el aire. Los lagartos, grandes, gordos, miles de lagartos, salen de entre las piedras y sacan la lengua, mirando a la luna.[84]

De manera más pragmática y fiel a su vieja costumbre de salir al paso ante cualquier comentario que a su juicio supusiese incomprensión hacia la persona o la obra de Falla, Salazar reclamaba en una serie de cinco artículos su derecho a hacer valer la autoridad que le conferían tantos años de intimidad con Falla, casi tantos como duró el periodo creativo del compositor: "Apenas muerto Manuel de Falla comienza a tratarse en torno suyo una especie de leyenda, muy lejos de su verdadera personalidad. Sus últimos años fueron de enfermedad, de penas, de exaltación mística, y de una

[84] Adolfo Salazar, "Manuel de Falla o el mar de por medio", México, *Ultramar*, 1 de junio de 1947, pp. 9 y 31.

incapacidad casi letal para lo que había sido su gloria: su trabajo que siempre fue pulcro y cuidado en extremo, nunca muy abundante".[85]

> Desde que Falla regresó a Madrid en 1914, comencé a revisar con él mis estudios de composición. Por ello, y por un mutuo afecto no desmentido en treinta años, aunque amargado en los últimos, conviví con él día por día durante mucho tiempo; más tarde hubo entre nosotros una correspondencia frecuentísima; tampoco interrumpida, sino necesariamente espaciada, en nuestro años de destierro. De ser alguien que "se sepa de memoria" al maestro, en sus dichos y hechos, tengo que decir que soy yo.[86]

En clara alusión a quienes creían conocer al compositor mejor que nadie por haberlo acompañado en sus últimos años durante el retiro argentino, diría:

> [Ellos] han conocido su periodo de postrera decadencia; los años de enfermedad; el fin, tantas veces triste, de quien, en sus años de plétora produjo obras de alto pensamiento o de belleza. Son, en cambio, los compañeros de su etapa de creación, cuando su vitalidad y su fecundidad corrían parejas, quienes pudieron conocerlo mejor; en sus momentos de noble exaltación, en la plenitud de sus fuerzas e incluso, quizá, de sus flaquezas; porque, entonces, no se ponía gran cuidado en disimularlas y, ciertas de ellas, podían pasar como rasgos originales de un carácter, lo cual, eran ciertamente, menos que debilidades reales.[87]

[85] Adolfo Salazar, "Algunos puntos en la vida e ideas de Manuel de Falla" I, *Novedades* [Artes y letras], 17 de marzo de 1947.

[86] Adolfo Salazar, "Verdades y mentiras sobre Manuel de Falla"...

[87] Adolfo Salazar, "Algunos puntos en la vida e ideas de Manuel de Falla" I...

Se excusaba Salazar aduciendo que sus reflexiones respondían a la expresa solicitud de algunos amigos en México que, conociendo su gran intimidad con el músico, le habían instigado a compartir con sus lectores "algunas de las peculiaridades del carácter de Falla y de sus ideas que ya desde hace años le habían granjeado una reputación de hombre raro y curioso". A este respecto escribía:

> Conviví día por día con Falla en sus años de gran vitalidad. Con él, y en gran parte por él y por su arte, desvié mi carrera de compositor hacia la de crítico, ante la necesidad de exaltar los nuevos valores de la Europa musical y, en ella, los de España. Trabajé y rehice con él mis estudios de composición, y cuando Falla se ausentó de Madrid para radicarse en Granada, una correspondencia frecuentísima mantenía vivo nuestro contacto, a más de los frecuentes viajes.[88]

El interés de aquellos artículos aparecidos en la columna "Artes y letras" del periódico *Novedades*, donde Salazar era colaborador permanente, radica en el análisis que hace no de la obra y el legado de Falla, aspectos que abordó en otros artículos publicados por esas mismas fechas, sino en las contradicciones que observa en la actitud, conducta, posicionamiento político y religiosidad del compositor.[89] Aunque no evita referirse a algunas de esas "peculiaridades y rarezas de carácter", habla de su falta de sistema —fuera de lo artístico — y de las contradicciones en las que a veces podía incurrir, pero que, a decir de Salazar, el músico solía defender ardorosamente.

[88] *Ibidem.*

[89] Remitimos aquí al trabajo antes citado "Las actitudes políticas de Manuel de Falla"... en el que Manuel Titos Martínez analiza extensamente el posicionamiento político de Falla.

Pero la memoria le juega al crítico una mala pasada. Atribuye al exilio suyo y al de Falla la razón por la cual la correspondencia se espació entre ellos, lo que resulta impreciso por cuanto parece olvidar el gradual alejamiento que había experimentado la relación, a lo que nos referimos páginas atrás. La correspondencia fue en verdad intensa hasta diciembre de 1930 y menos frecuente hasta 1932. Pero en los catorce años transcurridos desde entonces hasta la muerte de Falla el intercambio se limitó a una decena de cartas breves, formales y de escaso interés. [90] ¿Cómo explicarlo?

Si bien es cierto que el intercambio epistolar de Falla en estos mismos años disminuyó notablemente incluso con otros corresponsales, hay varias interrogantes que surgen en el caso de Salazar. Hasta qué punto no incidió en aquel espaciamiento la inexistencia de nuevos proyectos en común; o la lentitud con la que Falla componía que hizo innecesario que la pluma del crítico se pusiese de nuevo a su servicio; o el hartazgo del compositor frente al desatinado proceder de Salazar especialmente en la Junta Nacional de Música en los inicios de la República; o incluso un posible choque ideológico, que ya se anunciaba en algunas cartas dada la situación política imperante...

Desde su retorno a España —sostenía Salazar en 1947— la posición de Falla era inequívocamente francófila, en lo estético y en lo político. No obstante, "esa filia era solidaria de multitud de fobias: la más señalada de todas, la germanofobia, y, estrechamente unida a ella, el antimilitarismo", y continúa:

> Es cosa vieja que los germanófilos españoles se reclutaban en su mayor parte en el sector católico, anti-francés a causa del anticlericalismo de este país; antirrepublicano, además, aquel sector, y vehementemente militarista. Falla, que fue siempre un católico profundo, no fue nunca (o por lo menos antes de 1936) lo que se entendía en España por un clerical. Con ello se complicaban un poco las cosas, dando origen a algunos puntos de vista en las ideas de Falla, que parecían inconexos, o, como se dijo alguna vez, que Falla pensaba en "compartimientos estancos". Es decir, que al lado de una idea determinada, convivía otra que le era radicalmente extraña.
>
> Por ejemplo, su actitud ante la política del Vaticano, que desde 1914 a la fecha estará bien grabada en la memoria de todos. Aunque el grupo de los amigos más íntimos de Falla pertenecíamos, en gran parte, a lo que los clericales denominaban como "la cáscara amarga", nos asombrábamos de que, en aquel punto concreto, Falla extremase sus discrepancias aún más acentuadamente que nosotros. Al preguntarle si su actitud era rigurosamente ortodoxa, él respondía, con aquel gesto suyo tan característico de apretar los labios y los puños y hablar a medias palabras (o solamente en sonidos inarticulados), que los católicos deben seguir ciegamente las opiniones papales tan sólo cuando el Pontífice se produce ex cáthedra [*sic*]. Y como no era ése el caso, él se reservaba su libertad de opinión.[91]

Desmiente Salazar las leyendas creadas en torno al supuesto posicionamiento político de Falla, como fue su supuesta negativa a aceptar un homenaje que aparentemente le habría preparado la República y que, a su juicio, no constituía sino "una extendida invención sin fundamento". A este respecto señala:

[90] El epistolario Manuel de Falla-Adolfo Salazar se encuentra actualmente en proceso de edición por quien esto escribe.

[91] Adolfo Salazar, "Algunos puntos en la vida e ideas de Manuel de Falla" II, *Novedades* [Artes y letras], 27 de marzo de 1947.

> Jamás se atacó a Falla en la zona republicana y siempre se siguió tocando su música [...] La historia de su negativa a aceptar un homenaje que la República le habría preparado, porque, al no reconocer religión oficial habían desaparecido los crucifijos de las escuelas es otra ficción, no sé si decir pintoresca o ridícula. En Francia ocurre otro tanto y Falla no dejó de aceptar su nombramiento en la Legión de Honor. Y otro tanto, también, ocurría en Alemania y en Italia, colaboradores en el "glorioso movimiento"; y en México, adonde quería venir, ya en Buenos Aires adonde fue tan pronto pudo salir de España para dirigir unos conciertos... que duraron siete años. La República no pensó en ofrecer ningún homenaje a Falla, porque no había pensado en hacer homenajes a nadie. Todos los asuntos musicales estaban encomendados a la Junta Nacional de Música, que presidían Óscar Esplá y Miguel Salvador, de la cual era yo el secretario general y de la que el propio Falla era presidente honorario.[92]

En su opinión, aunque Falla tenía un concepto cristiano de la vida y practicaba una fervorosa religiosidad, le horrorizaban quienes pretendían aprovecharse de la religión con fines oscuros pues "su catolicismo era en él un sentimiento honrado, sin matiz político". El crítico ofrece su propia versión acerca de las razones que llevaron a Falla a enfrentar la muerte lejos de su patria:

> ¿Por qué Falla abandonó a España una vez que la Guerra Civil dio la victoria a los militares españoles, aliados del fascismo italiano y el fascismo alemán? La respuesta está clara: "Porque estoy bautizado", respondió él a quien se la hizo. ¡Gran respuesta, que tanto cómplice

[92] Adolfo Salazar, "Algunos puntos en la vida e ideas de Manuel de Falla" V y último, *Novedades* [Artes y letras], 8 de mayo de 1947.

> bautizado de aquellos pescuezos de cordel debería escuchar! Falla era un hombre profundamente católico, pero detestaba la injerencia de la política en la religión. O de la religión en la política, que tanto da. Sabía que detrás de la cruz está el diablo, y no podía sufrir que la religión amparase las fechorías de los traidores de su patria. Ni menos, que los traidores tomen a la cruz por defensora de sus infamias. Se fue de España por eso. Y porque, católico ferviente, pero puro, era antimilitarista puro y fervoroso. Antialemán hasta la médula, regresó a España al comenzar la guerra de 1914 desde París, donde había vivido sus mejores años de juventud, y a cuyo arte musical, por entonces adolescente, tanto debe el suyo propio. El asesinato de Federico García Lorca, en la misma Granada que Falla había elegido como domicilio, le produjo una crisis decisiva. Abandonó a España, y, desde entonces, apenas volvió a escribir nada importante. Volvía, cuando su salud enferma se lo permitía, a su obra incompleta y quizá irremediablemente inacabada: el poema con voces y orquesta basado en el de Mosén Jacinto Verdaguer "La Atlántida". Quizá los que ahora gobiernan a España van a reclamar su cadáver. Van a hacerle exequias y homenajes. Van a levantarle un mausoleo, que habrá de erigirse frente al que no dejarán tampoco de construir en memoria y desagravio de García Lorca. En el de Falla no faltará un letrero que diga. "Aquí yace un hombre que POR DECENCIA murió fuera de su patria".[93]

Como es bien sabido, Salazar "militaba" ideológicamente con las izquierdas. Al parecer Falla también había mostrado simpatías por el triunfo de la República, aunque después su posición política se prestara a ciertas ambigüedades, sobre todo a raíz del sesgo

[93] Adolfo Salazar, "Adiós al maestro Falla", *Novedades* [Las artes en México de semana a semana], 17 de noviembre de 1946.

radical que adquirieron los acontecimientos. Pero a diferencia de su maestro, que profesaba la fe católica y aspiraba a vivir en congruencia con sus preceptos, el crítico siempre mantuvo una postura de claro anticlericalismo, lo que en determinado momento llegó a ser motivo de disconformidad entre ellos. Reconocía Salazar que había temas como el amor o la religión que no había forma de discutir con Falla, pues "cuando se intentaba, se hacía de piedra".[94] Otro tanto ocurría cuando alguien trataba de polemizar en torno a Debussy o Pedrell, a quienes profesaba auténtica devoción. En una opinión que resulta cuando menos sorprendente por lo que al propio crítico le toca en este asunto, Falla habría exagerado siempre la influencia que el músico catalán tuvo en su obra: "Siempre sospechábamos que en eso de las enseñanzas de Pedrell había cierta inflación por parte de Falla".[95]

Más adelante, se refiere Salazar, en un tono un tanto fastidiado, al supuesto desafecto de Falla hacia Madrid, idea varias veces expresada por el propio músico y bastante extendida entre algunos de sus biógrafos. Consideraba que el autor de *La vida breve* había sido injusto y hasta cierto punto "ingrato" con aquella capital, pues primero él, y después sus estudiosos, solían insistir en la idea de que Madrid no había sabido apreciar lo suficiente el arte del compositor. Tampoco deja de sorprender que el crítico reprochase a Falla aquella ingratitud cuando durante tantos años él mismo se había encargado de atizar el fuego y la animadversión del compositor hacia esa ciudad llena de enemigos que combatir e intrigas que desenmascarar:

[94] Adolfo Salazar, "Algunos puntos en la vida e ideas de Manuel de Falla" III, *Novedades* [Artes y letras], 9 de abril de 1947.

[95] *Ibidem*.

> Manuel de Falla nunca mostró simpatía hacia Madrid. Mejor dicho, si la ingratitud es achaque perdonable en los genios, puede decirse que fue ingrato hacia la ciudad que le dio sus primeros éxitos; que luchó por su triunfo y que nunca desmintió su afecto hacia la persona y su admiración por la obra [...] El Conservatorio dio a Falla su primer premio de piano. La Academia de Bellas Artes su premio a *La vida breve*. Al no conseguir estrenarla, comenzaron las amarguras madrileñas, pero eso era pan comido para todos los compositores jóvenes, y sigue siéndolo todavía, allí y en muchas partes. Con su ópera bajo el brazo, Falla se fue a París y todos su amores fueron para la capital francesa. Reformó la orquestación de la obra, la transformó en dos actos, se estrenó en Niza, luego en la Opera Comique, y llegó la guerra. Falla regresó a Madrid con varias obras a medio hacer. Las terminó en Madrid. Escribió otras bajo el influjo de los Martínez Sierra. Aquéllas y éstas, desde los *Nocturnos* a *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos* y varias piezas cortas, integran la producción central de Falla: su obra más cuajada, la que le dio su fama. Por defenderla, hubo en Madrid y no en otra parte quienes decidieron arrostrar la animadversión general; que pospusieron su carrera incipiente como compositores a fin de intensificar su papel de críticos en honor de esa "música nueva" de España y de otras naciones. Crítico alemán hubo que escribió en una revista norteamericana, en 1926, que Falla debía su reputación a la crítica extranjera y no a la nacional. El interesado no se molestó en desmentir la ligera afirmación (ligera y alemana) por no inquietar a sus futuros biógrafos ingleses y franceses, con lo cual alguna biografía que se estaba redactando en España se quedó en el tintero.[96]

[96] Adolfo Salazar, "Algunos puntos en la vida e ideas de Manuel de Falla" V y último, *Novedades* [Artes y letras], 8 de mayo, 1947.



Manuel de Falla, París 1928, Granada. Archivo Manuel de Falla.



Adolfo Salazar, c. a. 1950, León, Guanajuato. Archivo García-López.

También se refiere al gran misterio que rodeó la vida de Falla después del *Concerto*, a su empeño —a su juicio inexplicable—, en crear una obra magna en intención y proporciones. Él, diría Salazar, que había dado al mundo dos obras maestras enjutas y lacónicas. Para sorpresa de todos, Falla se lanza a la edificación de "una especie de cantata al modo romántico más que al clásico, aunque le buscase para su obra aquella cima de serena clasicidad que había alcanzado". El lenguaje que hablaban sus obras cimeras

> era demasiado diferente de lo acostumbrado, aún en las zonas de mayor modernidad, y fue menester que pasaran varios años antes de que se comprendiese lo que Falla había logrado en esas obras, que era nada menos que reanudar la auténtica tradición de la música española, de una manera viva y no por vía arqueológica —que es una vía artificiosa y falta de sentimiento, vacía y petulante— sino con un estremecimiento tan de cosa viva que, siendo profundamente españolas esas obras, comunicaron su palpitación a toda la música del mundo.

Falla —agrega Salazar— había sabido dar solución a los problemas técnicos que planteaba ese reto autoimpuesto de renovación de lenguaje, pero, tal como señalábamos al principio de este trabajo, no estaba muy seguro de que aquella técnica de miniatura que habría empleado en sus obras inmediatamente anteriores le serviría para ese gran fresco que suponía la portentosa *Atlántida*.[97]

[97] Adolfo Salazar, "La jornada musical de Manuel de Falla…".

A manera de conclusión

Como otros seguidores de Manuel de Falla, Salazar había esperado entusiasmado sus nuevas producciones; con ellas, pensaba, se anunciarían tiempos nuevos para la música española. Pero aquella esperanza se iría alejando conforme transcurrían los años. En diciembre de 1939, meses después de su arribo a México procedente de Washington, donde había desempeñado labores de agregado cultural en la embajada de la República Española, se refirió a la larga espera de esa obra monumental, cuya culminación no acababa de conseguirse: "Nada lo impide, pero yo no lo espero", diría entonces. Sus palabras resultaron proféticas.[98]

Las dos ideas que vertebraban el discurso de Salazar sobre Falla se irían desmoronando por el peso de la realidad. La evolución constante de la que se admiraba en los años veinte, se tornaría para él en un "mutismo desesperante". A tales fechas, y con toda una pléyade de músicos esparcidos fuera o dentro de España, tampoco sostenía la noción de una nueva escuela surgida del arte de Falla. Aceptaba, en cambio, la idea de su influjo sobre la obra de la joven generación, la que había seguido al maestro, no solo dentro de España sino "en todas partes donde late la sangre latina"; y, naturalmente, en América.

> Empleo el verbo seguir, y no sé, a la altura de hoy, si no se trata en realidad, más que de una continuación cronológica. Falla dejó pocos discípulos, y aun algunos de ellos apenas fueron sino tímidas juventudes que se acercaron episódicamente al maestro, imitando o copiando alguno de los rasgos más fácilmente perceptibles de su técnica o manera de hacer, aunque, creo, a la fecha de hoy, que sin avanzar en aquel camino a redropelo por el cual Falla se remontaba en la historia para buscar el espíritu más arraigadamente tradicional.

[98] Adolfo Salazar, "En el aniversario de Maurice Ravel.- Ravel y sus coetáneos.- El clasicismo de Ravel, *Excélsior* [La vida musical], 25 de diciembre de 1939.

"A fuerza de leer, pensar, contemplar las viejas músicas reunidas en el *Cancionero* de Barbieri", Falla —escribía Salazar— "llegó a sentir aquella música como sustancia propia. Pero "el problema se le vino encima en forma de una gran interrogación técnica", no obstante haber acertado con las herramientas técnicas que empleó en sus últimas dos obras. "Lo que Falla haya alcanzado en este sentido es todavía una interrogación —escribía en esos años—; pero, de cualquier modo, cabe pensar que si lo que obtuvo fue un logro, lo habría sido tras la renovación profunda de la técnica propia de esas dos obras."[99]

Hacia 1955, en el último texto que Salazar dedicó a Falla, ya no reconoce el ascendiente del maestro en aquellos jóvenes continuadores de su obra, a los que aludía en sus críticas de los años veinte. A la luz de los resultados no ve en ellos otra cosa que una continuación cronológica: "continuadores en el tiempo y no en el espíritu", diría a tales fechas, pues "esa anomalía consiste en no haberse percatado de esta necesidad de renovación. Así ocurrirá que se queden retrasados después de él. Que la obra de Falla, y no tanto la de sus llamados discípulos, sea la que lleve dentro de sí su propio futuro".[100]

Si Falla no logró concluir *La Atlántida*, tampoco Salazar se decidió a poner el punto final a su *Manuel de Falla*. El 22 de diciembre de 1942, desde su pequeño apartamento en la colonia

[99] Adolfo Salazar, "La jornada musical de Manuel de Falla…".

[100] Adolfo Salazar, "La Jornada musical de Manuel de Falla…".

Juárez, donde residió desde su llegada a la Ciudad de México en marzo de 1939, le diría de nueva cuenta al compositor: "Ricardo Baeza me escribió hace poco hablándome de la posibilidad de que me encargasen un libro sobre usted para una colección que va a publicar su editorial. En caso de que se arregle, ya le escribiría detenidamente. Esto sería realizar, por fin, viejos proyectos...".[101]

Una vez más la idea quedó en el aire. Entre 1946 y 1958, fechas que señalan el fallecimiento de uno y otro músico en el mismo Continente solo que a miles de kilómetros de distancia, Salazar alcanzó a publicar al menos una decena de libros más; algunos ciertamente voluminosos. No estuvo entre ellos el inútilmente esperado *Manuel de Falla*.

[101] Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, 22 de diciembre de 1942. AMF. Federico Sopeña, *Correspondencia Gerardo-Diego-Manuel de Falla*, Santander, Fundación Emilio Botín, 1988.

JESÚS BAL Y GAY: LA BIOGRAFÍA (¿DEFINITIVA?) DE DON MANUEL QUE NUNCA LLEGÓ A PUBLICARSE

Carlos Villanueva

Jesús Bay y Gay[1] fue un gregario de lujo en el equipo orteguiano gestado en torno a Falla y Salazar durante su primera etapa española, los treinta años —de 1905 a 1935— que pasó entre Lugo, su ciudad natal, y Madrid, en donde sería admitido, de la mano de Don Alberto Jiménez Fraud, a la prestigiosa Residencia de Estudiantes, llegando a ejercer allí puestos directivos de gestión hasta su marcha a Cambridge, como lector de español, invitado por el "residente" y prestigioso hispanista y estudioso de Falla, John B. Trend.[2]

Jesus Bal y Gay (Suso para la familia y amigos) nació en 1905 en Lugo, en la casa familiar de la Ronda de Castilla, próxima a la "Puerta de la Estación", en cuyos bajos su padre regentaba el almacén de coloniales (vinos y cereales), siendo el menor de tres hermanos.

[1] La estructura de esta biografía introductoria la hemos tomado de nuestro artículo "Jesús Bal y Gay (1905-1993): abriendo la ventana ignorada", en Carlos Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios...*, p. 35.

[2] Consuelo Carredano estudia en el presente volumen la relación siempre inestable de Trend y Salazar, con Falla siempre de por medio; el interesante epistolario de J. B. Trend con cerca de doscientas cartas con el maestro gaditano lo ha editado Nigel Dennis, *Manuel de Falla/ John Brande Trend...*; Jesús Bal se referirá al hispanista inglés en numerosas ocasiones, cfr. referencias en Carlos Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios...*

Tal como nos cuenta en sus memorias,[3] sin una tradición musical familiar que lo respaldase, su entrada en la profesión fue meramente casual: escuchando —nos dice— las lecciones de piano de su hermana, de mano de la profesora Mercedes Cornide; y siguiendo estudios no reglados de armonía y contrapunto con el miembro de la banda del Regimiento "Zamora nº 8", Cándido Sanz, y con el maestro de capilla de la catedral Antonio Tapies.

Sin llegar a completar la carrera de piano, rematado su bachillerato, Jesús Bal se trasladó a Madrid para estudiar medicina o ingeniería, carreras en las que se matriculó pero que nunca avanzaría, ocupado como se hallaba en temas humanísticos, y orientando sus pasos hacia la poesía y el periodismo, así como escribiendo ensayos de música, como el notable *Hacia el ballet gallego*,[4] o colaborando en la creación de la prestigiosa revista *Ronsel*,[5] uno de aquellos notables modelos de regeneracionismo y vanguardia, como lo fue la revista coruñesa *Alfar*, con la que el lucense también colaboró. Con estos avales, y el muy prestigioso papel al frente de las actividades y conferencias de la Residencia de Estudiantes, Bal fue invitado a colaborar, en 1925, con crónicas y noticias desde Madrid, por el diario liberal *El Pueblo Gallego*, de Vigo, propiedad del político gallego Manuel Portela Valladares. Su tira semanal, titulada "Marginales", fue todo un modelo de

[3] Jesús Bal y Gay y Rosa García Ascot, *Nuestros trabajos y nuestros días*, Antonio F. Buxán (ed.), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.

[4] Jesús Bal y Gay, *Hacia el ballet gallego*, Lugo, Ronsel, 1925; cfr. el estudio de Luis Costa, "Del folklorismo a la vanguardia: Jesús Bal o 'Simón del desierto' ", en Carlos Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios...*, pp. 223-255.

[5] *Ronsel* (reed., Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro), 2010; también cfr. Javier Garbayo, "Jesús Bal y Gay, *Ronsel* musical de la Galicia moderna", en Carlos Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios...*, p. 177.



Retrato de Jesús Bal y Gay, por José Moreno Villa, 1946, Madrid. Archivo de la Residencia de Estudiantes.

periodismo orteguiano (elitista, regeneracionista y de vanguardia) en la línea de su admirado Adolfo Salazar. La colaboración duró 7 años, y solo los nuevos aires republicanos y regionalistas lograron desgastar a Jesús Bal, que se centró más, ya a partir de 1930, en sus tareas para el Centro de Estudios Históricos, bien bajo la tutela de Eduardo Martínez Torner, recopilando folclore en Galicia para el "Cancionero", o directamente de Ramón Menéndez Pidal, dedicado más tarde, y hasta su viaje a Cambridge, a estudios sobre música renacentista y barroca española.[6]

En el paréntesis de su servicio militar en Santiago de Compostela —1927-1928— Bal y Gay pudo entrar en contacto con la flor y nata de la intelectualidad galleguista, incorporándose en su primer año de estancia en Santiago al Seminario de Estudios Gallegos, con una lección magistral sobre Beethoven, de quien se conmemoraba en 1927 el centenario de su fallecimiento. Precisamente esos años, por mediación del médico gallego Juan López Suárez, se incorporará al Centro de Estudios Históricos, emprendiendo, desde 1928 a 1933, la búsqueda de repertorio popular en diversas campañas veraniegas por Galicia, en compañía y a las órdenes de Martínez Torner, materiales que años más tarde serían publicados por el propio Bal en su *Cancionero gallego*.

La vertiente galleguista, que el propio autor impulsó a través de sus crónicas desde el *Pueblo gallego*, se vio incrementada, en los primeros años de la década de los treinta, con sus comentarios sobre poesía y la composición de las *Seis pezas para piano encol das*

[6] Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero gallego,* Carlos Villanueva (coord.), La Coruña, Fundación Barrié, 2007; cfr. sobre los pormenores de la edición en Carlos Villanueva, "El cancionero que fue y el que pudo haber sido", en Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero gallego...*, pp. 11-81.



Jesús Bal y Gay, 1930, Madrid. Residencia de Estudiantes. Fondo Bal.

verbas de Amado Carballo, con sus explícitos comentarios sobre Galicia y su necesaria regeneración cultural. O su participación en movimientos regionalistas, como el *Compromiso de Barrantes,* una declaración reivindicativa sobre el autonomismo gallego firmada por las más relevantes plumas del pensamiento local: Armando Cotarelo, Rodríguez Castelao, Basilio Álvarez o Ramón Cabanillas, entre otros; Bal era, por aquellas alturas, un joven musicólogo muy prestigioso, y atendido y observado desde su púlpito en la prensa viguesa, elogiado por su relevante papel en la Residencia de Estudiantes. Esta orientación galleguista iría diluyéndose de su ideario, precisamente cuando la riqueza de las tradiciones y su posterior universalización esencialista, según el modelo pedrelliano, se va transformando en reinvindicación separatista que Jesús Bal siempre rechazó desde el más puro modelo orteguiano.[7]

El compromiso matrimonial, en 1932, con Rosita García Ascot, discípula de Manuel de Falla y miembro activo del Grupo madrileño de los Ocho, acercó más, si cabe, a Bal al maestro gaditano, a quien dedicará elogiosos comentarios en el prólogo sus *Treinta canciones de Lope de Vega*[8] y de quien irá sintiéndose, más y más, discípulo por la vía de las lecturas de Salazar y de la propia relación de su esposa; herencias y devociones que trasladará a México, como veremos. La invitación de Falla al matrimonio, preparados ya para viajar a Inglaterra, a fin de dar en Granada la última clase a Rosita, la manda en septiembre de 1935:

[7] Rosa Ma. Fernández, *Bal y Gay. O seu pensamento antes de 1933,* Sada, Ediciós do Castro, 2005.

[8] Jesús Bal y Gay, *Treinta canciones de Lope de Vega*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1935.

Muy queridos Rosita y Jesús:
¡Feliz coincidencia! Vuestra carta me llega cuando precisamente me disponía a escribirles, y no tengo que asegurar a ustedes cuánta es la alegría por este magnífico anuncio de próxima llegada, de la que, hasta hoy, solo teníamos algún "leve conato" de noticia [...] En fin, aquí, Dios mediante, podremos charlar de cuanto nos interese, que para mí es lo que a ustedes se refiera, y entre otras muchas cosas (entre las primeras) de su "edición" de las "Canciones de Lope de Vega", recibidas doblemente por Alberto Jiménez [Fraud] y por las que tantas felicitaciones envío a usted, querido Jesús, agradeciéndole, además, por lo mucho que para mí significa, la cariñosa alusión que en su estudio me dedica, y sintiendo muy de veras que las consabidas circunstancias de tiempo y de trabajo me hayan imposibilitado en absoluto colaborar en su publicación. Espero de estas canciones magníficas consecuencias, y ojalá no me equivoque. Mis felicitaciones también a Blandino por su trabajo, increíble en quien ignora la música, como es su caso. ¡Lo que habrá penado el pobre! Pero el resultado es precioso.

En cuanto a usted, —y por más altas razones— ¡cuánto tenemos todos que agradecérselo! Deseando vivamente estoy de ver los otros trabajos que me anuncian ustedes, y en cuanto a verles, por mucho que supongan se quedarán cortos [...] Les quiere muy de verdad, Manuel/ Mil felicitaciones por lo de Cambridge.[9]

Los tres años pasados por el matrimonio en Cambridge, mientras se desataba una cruenta guerra fratricida en España, fueron de auténtica calma y, en cualquier caso, determinantes para el asentamiento de la

[9] Carta de Manuel de Falla a Rosa García Ascot, 8 de septiembre de 1935. AMF.



Manuel de Falla con Jesús Bal y Gay y Rosa García Ascot al piano, Granada, septiembre de 1935. Madrid, Residencia de Estudiantes. Fondo Bal.

tan conocida anglofilia de Bal, que reflejarán las crónicas mexicanas de los primeros años: tanto en las lecturas recomendadas, en el mundo del ballet, en la orientación pedagógica de sus escritos (¡tan british!) y en su notable avance en el terreno de la musicología; como por las actuaciones de Rosita, experta en Falla y muy admirada pianista en los círculos universitarios ingleses, lo que, sin duda, constituyó una parte importante del éxito de la notable estancia de los Bal-García Ascot en la prestigiosa y elitista universidad.

Al otro lado del mar

Finalizado en otoño de 1938 su contrato como lector en Cambridge, y mientras Rosita se trasladaba a París para estudiar con Nadia

Boulanger, Jesús viajó directamente a México para incorporarse al programa de captación de intelectuales republicanos, invitados a la recién creada Casa de España por el presidente Lázaro Cárdenas.[10] En esta espera por Rosita, que se le hace eterna, Jesús Bal se incorpora de inmediato al programa de actividades de La Casa: conferencias y lecciones sobre música popular y renacimiento español, así como el alumbramiento de *Romances y villancicos españoles del siglo XVI*,[11] editado por la Casa de España, con prólogo de su protector y amigo Carlos Chávez, obra que ya tenía preparada en Cambridge y que consistía en una antología de vihuelistas y polifonistas españoles del XVI en transcripción para voz y piano, repertorio que Bal movió por diferentes ciudades de la República acompañando al piano a la soprano Irma González, una fiel colaboradora de Jesús en aventuras musicales posteriores. Mientras, inicia la preparación de *El cancionero de Uppsala*, cuya peripecia (no vio la luz hasta 1944) ya hemos tratado y que, a la postre, supondría su salida de El Colegio de México (etiqueta nueva que sustituyó a la de La Casa de España).[12]

Las labores del matrimonio se multiplicaron aquellos años, ante la necesidad de acoger a toda la familia García-Ascot. Así, mientras ella impartía clases de piano, Jesús se incorporará a la crítica musical

[10] Cfr. Consuelo Carredano, "Donde las olas los llevaron. Una reflexión sobre la obra de Jesús Bal y Gay en México", en Carlos Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios...*, pp. 381ss; cfr. también en Carlos Villanueva, "Jesús Bal y Gay y sus actividades en El Colegio de México o la pérdida del "espíritu de la casa", México, El Colegio de México (en prensa).

[11] Jesús Bal y Gay, *Romances y villancicos españoles del siglo XVI*, México, La Casa de España, 1939.

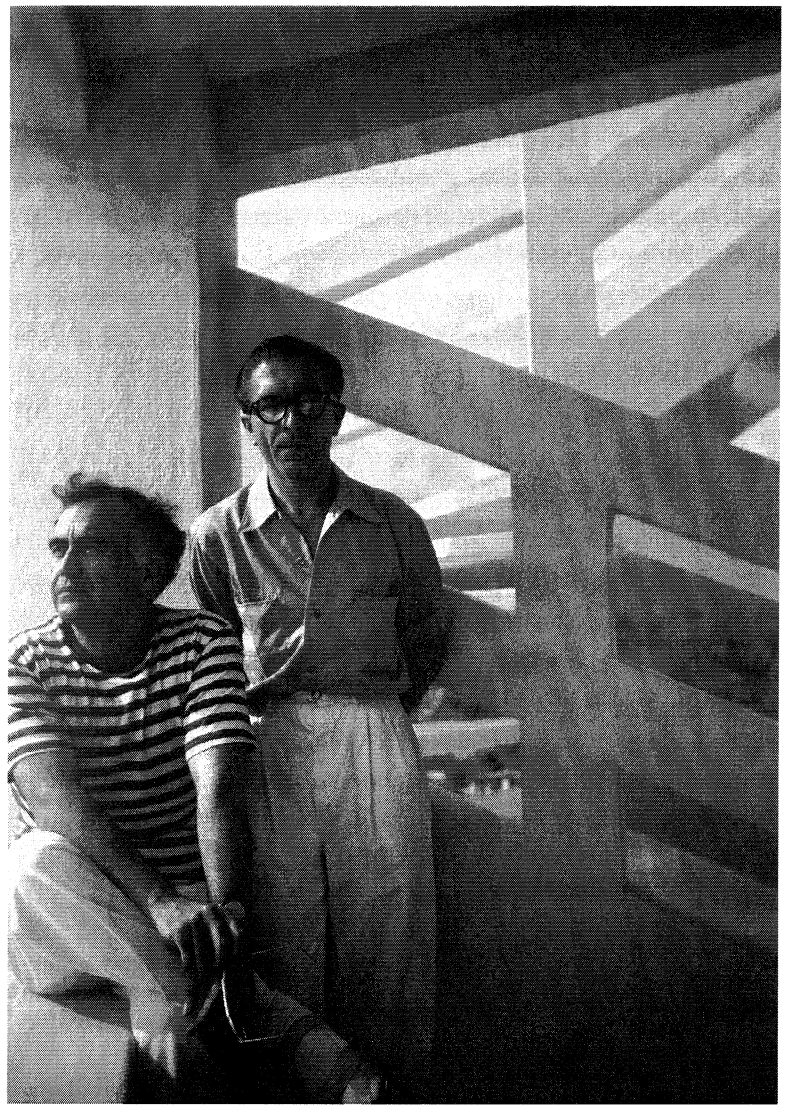
[12] Cfr. Carlos Villanueva, "El cancionero que fue y el que pudo haber sido"..., en Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero gallego*, La Coruña, Fundación Barrié, pp. 11-81.

de *El Universal*, trabajará para la British Propaganda Office, e irá dando salida a su vocación como compositor, con encargos de Carlos Chávez para su orquesta (*Serenata para cuerdas*, de 1942, o *Tres piezas para orquesta*, de 1945) que tuvieron gran acogida, y de las que Adolfo Salazar se hizo eco en elogiosas críticas para *Novedades*,[13] destacando la brillante labor musical de Bal en todos los frentes.

De aquel momento de intensa actividad para el equipo orteguiano de Chávez es la creación, en 1946, del equipo *Nuestra Música*, órgano de expresión y difusión del colectivo de compositores españoles y mexicanos entre los que se hallaban Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, José Pablo Moncayo, Adolfo Salazar, Luis Sandi y Jesús Bal, que acabará siendo el portavoz del grupo, colectivo que conllevará la edición de la prestigiosa revista *Nuestra Música*, los Conciertos de los Lunes (ciclo para la difusión de la música de vanguardia y, por supuesto, de los músicos asociados) y Ediciones Mexicanas de Música, creada para la protección y difusión de los asociados, en donde Bal publicó varios números.

De la intensa actividad de Jesús Bal a finales de la década de los cuarenta dan buena cuenta las diversas composiciones escritas por encargo de Chávez o para los Conciertos de los Lunes; sus intensas polémicas desde *El Universal*, que acabarán precipitando su salida del periódico en 1950; su participación como comentarista en la Radio de la UNAM; o su incorporación al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), creado por iniciativa de Carlos Chávez durante la presidencia de Miguel Alemán, en donde dirigiría el Departamento

[13] Cfr., por ejemplo, Adolfo Salazar, *Novedades*, 5 de agosto, 1945, con un elogioso artículo, comentando las *Tres piezas para orquesta*, en el que resalta el valor incontestable del crítico de *El Universal*.



Carlos Chávez y Jesús Bal y Gay en México, Madrid.
Archivo de la Residencia de Estudiantes.

de Investigaciones Musicales; en este marco publica, en 1952, *Tesoros de la música polifónica en México*.

Con la vista puesta en un posible regreso a España, y con una nostalgia infinita, Jesús y Rosita apagaron su vida laboral en el país que los adoptó, no sin antes moverse en los mejores ambientes intelectuales, creando una prestigiosa galería de arte (Diana), relacionándose estrechamente con Igor Stravinsky, prosiguiendo sus colaboraciones en prensa y radio, o publicando monografías de enorme proyección e interés, como las de *Chopin* (Fondo de Cultura Económica, 1959); la colección de ensayos *Tientos* (UNAM, 1960) o una preciosa monografía sobre *Debussy* (UNAM, 1962). Y, sin que nos quepa la menor duda, decide entonces escribir la biografía —siempre escondida— sobre Manuel de Falla. Proyecto que, iniciado en México a la muerte de Salazar, trasladará a España entre los pertrechos de viaje, emprendido ya sin retorno en 1965.

La gestación de una biografía sobre Falla "non nata"

No hemos hallado documento alguno, anterior a abril de 1924, que nos permita asegurar una aproximación de Jesús Bal a la obra Manuel de Falla: concretamente, en el segundo número de *Ronsel* Jesús publica "Música. Trilátero",[14] —los lados del perfecto triángulo de la música presente (o sea, Stravinsky, Falla y Ravel)—. Aunque es razonable pensar que antes de su llegada a Madrid, en 1922, con Adolfo Salazar en plena ebullición desde el diario *El Sol,* además de algunos recortes

[14] Jesús Bal y Gay, "Música. Trilátero", *Ronsel,* 2 de junio de 1924, pp. 21-22; cfr. J. Garbayo, "Jesús Bal y Gay, *Ronsel* musical...", en Carlos Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios...*, p. 177.

de prensa firmados por don Manuel que figuran en la "papelería" de Bal de la Residencia, y teniendo en cuenta la soltura demostrada en su primer ensayo musical serio —*Hacia el ballet gallego*[15]— se postula Jesús Bal como un buen conocedor de la obra del gaditano y un prometedor crítico "orteguiano" en el sendero de Salazar.[16] De hecho, "Trilátero" está dedicado a *El retablo de Maese Pedro,* y a otros ballets de Stravinsky (*Petrushka* y *Pulcinella*) y de Ravel (*Dafnis y Clöe*), sus tres autores fetiche, hormas de la música actual y modelos que más tarde trasladará —literalmente— a sus críticas y ensayos en prensa y crónicas de radio en el Distrito Federal a partir de 1939.[17]

En diversas ocasiones nos hemos planteado el "milagro" de *Ronsel,* una revista insólita por lo avanzada y hermosa en su estética, que solo en clave orteguiana podemos imaginarla en un Lugo provinciano que giraba en torno al Círculo de las Artes y a las tertulias del café Méndez Núñez. Bal en su relato "Perihelio" nos cuenta aquellos primeros pasos de un entusiasta e inquieto grupo de estudiantes universitarios:

> Sin darme cuenta ni recibir guía de nadie y sólo gracias al azar de mis lecturas fui entrando en el campo gravitatorio de aquella minoría. Al mismo tiempo se inició, inesperadamente, mi vida profesional. En una de mis vacaciones veraniegas Evaristo Correa-Calderón y Luis

[15] Cfr. recensión de Adolfo Salazar [firma S.], "Hacia el ballet gallego. Por Jesús Bal", *El Sol* [La vida musical], Madrid, 18 de enero de 1925.

[16] Cfr. Carlos Villanueva, "Adolfo Salazar y la crítica musical...", p. 221.

[17] Cfr. Carlos Villanueva, "Jesús Bal y Gay en México: actividad periodística", en James Valender *et al., Los refugiados españoles y la cultura mexicana,* Madrid y México, Residencia de Estudiantes y El Colegio de México, 2010, pp. 331-358; y Carlos Villanueva, "Jesús Bal y Gay crítico de *El Universal* (1939-1950)...".

> Pimentel me asociaron con ellos para la publicación en Lugo de una revista literaria: *Ronsel*. En ella aparecieron mis primeros trabajos y a su sombra editorial nació mi primer libro [*Hacia el ballet gallego*]. Y por ella conocí en Madrid a Adolfo Salazar, a José Gutiérrez Solana, a Ramón Gómez de la Serna, a Carlos Arniches, el arquitecto, y también por ella supieron de mi existencia Julio J. Casal —que me pidió colaboración para *Alfar*, la revista que él hacía en La Coruña, donde estaba de cónsul de Uruguay—; y don Manuel Portela [Valladares] —que me invitó a colaborar con regularidad en *El Pueblo Gallego*— colaboración que habría de durar hasta 1932.[18]

Ronsel fue —como podemos comprobar— la tarjeta de presentación en su aproximación a Adolfo Salazar y, de manera especial —por la trascendencia laboral—, a la crítica de *El Pueblo Gallego* de Vigo; e indirectamente de su aceptación en la Residencia de Estudiantes, impulsado por el misterioso influjo de don Manuel de Falla:

> En la residencia había estado yo varias veces invitado a comer o a alguna conferencia o concierto por amigos que allí vivían, y una noche ya no como oyente sino como acompañante al piano del residente Alberto Anabitarte, que tenía, y ojalá la conserve, una bella voz de tenor y un gusto musical muy fino. Aquella noche cantó, si mal no recuerdo, las *Canciones hebreas* y las *Canciones griegas* de Ravel, y las *Siete canciones* de Falla. Sospecho que aquella actuación mía en el estrado del salón y la brevísima charla que al final tuve con Don

[18] Jesús Bal y Gay, "Perihelio", en Carlos Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios...*, pp. 589-590.

> Alberto Jiménez Fraud, Presidente de la Residencia, aceleraron mi ingreso en la casa.[19]

Las lecciones ético-musicales recibidas en la Residencia, que nos refiere en *Perihelio,* saltan inmediatamente a "Marginales", en *El Pueblo Gallego,* trascendiendo, como queda dicho, a sus primeras crónicas musicales enviadas al diario vigués desde Madrid:

(a) Con un declarado antirromanticismo y con la necesidad de controlar la emotividad: "Pero —nos dice Bal— Ravel no huye de la propia emoción, sino que, sencillamente, la doma. Lo que sí repugna francamente es la embriaguez, y ello por no defraudar al mundo. Todo artista embriagado por la pasión, en ese grado de embriaguez en que es impotente la cabeza para enderezar los movimientos, lo que nos da, en realidad, es su alma, sus gozos o sus dolores, cuando precisamente su obligación era su arte".[20]

(b) A ser posible, con el sello de la inteligencia: "Todo —nos dice— ha de llevar el noble sello de la inteligencia. Este momento que estamos viviendo de la historia del Arte, merece nuestro más entero sacrificio intelectual para construir armoniosos vasos en que encerrar el eterno fervor humano".[21]

(c) Previendo los peligros del regionalismo musical y los localismos provincianos; y, siempre, Manuel de Falla como modelo a seguir: "En Galicia —escribe Bal— resulta peligrosísima toda benévola alusión a los actuales valores españoles. Hay una especie de Santo

[19] *Ibidem*, p. 591.

[20] Jesús Bal y Gay, "Lecciones de corrección", *El Pueblo Gallego* [Marginales], 5 de mayo de 1925.

[21] Jesús Bal y Gay, "El vaso que hierve", *El Pueblo Gallego* [Marginales], 10 de mayo de 1925.

> Oficio, a cargo de ciertos sacerdotes del galleguismo, que tiene por única misión repartir excomuniones y destierros contra todos aquellos que confiesen aceptable la más inofensiva frase salida de la mente no gallega. Hay quienes ven constantemente y en todas partes, creo que hasta durante la vigilia, el fantasma de Eugenio D'Ors. Para otros, la única profesión notable es lanzar todo género de proyectiles contra la figura de Ortega y Gasset. Es de suponer que se hable también muy mal de la música de Manuel de Falla".[22]

En todo caso, y con la vista puesta en lo que sucederá en México diez años más tarde, resulta relevante la concepción del tratamiento folclórico desarrollado por Jesús Bal: así, desde 1928, se encargará, ya como nueva tarea profesional, de la recogida de materiales populares, en Galicia y Extremadura, a las órdenes de Eduardo Martínez Torner, siguiendo las directrices generales marcadas desde el Centro de Estudios Históricos por Ramón Menéndez Pidal.[23] Su experiencia como recolector y sus innumerables lecturas le darán una base teórica muy solvente que en el futuro le ayudarán en sus estudios comparados del folclore español y mexicano.

Tuvo ocasión, en aquellos primeros años de plasmarlo en pequeños ensayos teóricos —que en México repetirá literalmente— en los que transitan, además de la búsqueda de la esencia de lo popular, el tratamiento de aquellos materiales en la línea de Pedrell y de Falla. Como sugiere Rosa Fernández,[24] esas orientaciones *pedrelianas* se plasman en un artículo de *El Correo de Galicia* titulado "La tierra,

[22] Jesús Bal y Gay, "Nuestra música posible", *El Pueblo Gallego* [Marginales], 1 de enero de 1926.

[23] Carlos Villanueva, "El cancionero que fue y el que pudo haber sido"...

[24] Rosa Mª. Fernández, *Bal y Gay. O seu pensamento...*".

sal de la música", publicado en septiembre de 1928; en él destaca la originalidad argumentativa sobre las fuerzas seculares del más puro folclore y las líneas cultas de trabajo "manipulado" sobre las fuentes populares que sustenta el nuevo concepto de "lo nacional" en las artes:

> La eficacia de esa música tradicional es lo que desde hace tiempo me esfuerzo en predicar a los futuros músicos gallegos y a nuestros actuales jóvenes artistas plásticos [...] El folklore puede dar origen a inéditas formas artísticas, allí donde sea innegable la carencia o pobreza de un previo arte culto. Buen ejemplo, Mussorgski en Rusia. Y en España el gran animador Pedrell y la soberbia realidad que es hoy Manuel de Falla.
>
> La vitalidad de esa tendencia está bien patente. En pocos años la línea Mussorgski ha florecido, como nadie ignora, en hombres como Stravinsky. La línea Pedrell-Falla ha logrado, en menor tiempo todavía, la rotunda confirmación que está constituyendo Ernesto Halffter [...] La materia natural, lo puramente folklórico, irá sufriendo una cada día más estricta elaboración en el seno de la nueva música culta. Desde hoy mismo podemos ver qué profunda diferencia de elaboración de los elementos naturales separa la música actual de la de hace veinticinco años. Y al mismo tiempo que así se acrisolan las nuevas formas, se va abriendo paso un claro concepto de lo nacional en arte.[25]

Bal se ocupará también en otros artículos del folclore gallego, y siempre con la misma orientación pedreliana en la búsqueda de las fuentes y de las "verdaderas" raíces del folclore.[26]

[25] Jesús Bal y Gay, "La tierra, sal de la música". *El Correo de Galicia: Órgano de la Colectividad Gallega en la República Argentina* [Comentarios de arte], 2 de septiembre de 1928.

[26] Jesús Bal y Gay, "Vida y transfiguración", *El Pueblo Gallego,* 25 de julio de 1929.

En esta misma línea podemos mostrar un manuscrito del fondo Bal de la Residencia, anterior a 1936, para alguna de sus conferencias (¿en la Residencia o en el Seminario de Estudios Gallegos, tal vez?); por lo que se desprende de la redacción, hace referencia en él a la simpatía y atracción del público por la música [clásica] de corte descriptivista en la que se reconoce el material utilizado, precisamente por la facilidad y el atractivo de la línea melódica nacida del pueblo; la necesidad de rescatar la tradición que se pierde irremisiblemente; y Falla siempre como faro y guía:

> Durante el año, el asiduo concurrente a los conciertos puede observar la simpatía existente entre el público y las obras de carácter popularista. Ese milagro no se debe a los más o menos sabios tratamientos armónicos y orquestales de tales obras, sino a la melodía arrebatadora verdaderamente, que, como ha nacido entre el pueblo, halla en él la más paternal acogida. Es ésta la causa de algo que me hizo meditar más de una vez: la simpatía con que todo el mundo oye la música de Manuel de Falla. Es imposible que un espíritu no cultivado admire la obra verdaderamente exquisita, aristocrática, del compositor andaluz. En lo que es su totalidad. Refinamientos armónicos, matices orquestales que informan la obra de Falla, son cosas ignoradas para el público romo de los conciertos. Sin embargo, el hecho se repite una y otra vez. Pero es que Falla trabaja casi siempre sobre música natural y lo que al público llega de sus obras es la melodía fresca, sincera, emotiva.[27]

[27] Jesús Bal y Gay, "La música popular" (manuscrito, ca. 1930, Fondo Jesús Bal y Gay, 17/1).

Una fuerza consustancial a la música popular, lo que nos une y nos distingue: *Una canción une más que una bandera*, idea ésta reiterada en su discurso y en muchos de sus ensayos:

> Yo no me atreveré a deciros cómo os debéis emocionar al contacto de las canciones que ahora vais a oír. El elemento humano os hará coincidir a todos en la misma emoción. Es algo inevitable. Su influencia política también es cosa inevitable. Una canción une más que una bandera, así como también separa tanto como una frontera natural. Tal vez un cancionero ibérico convencería a los antirregionalistas más que el mismo mapa de la Península. Pero, al propio tiempo, es una asamblea de hombres de todos los rincones de España, en la misma que constituimos los que aquí estamos en este momento, ese cancionero, esquematizado en el programa que ahora oiréis, lograría la concordia, la federación de todos los diferenciados rincones.[28]

Hemos de considerar como fuente importante para Jesús Bal, de tales ideas fronterizas sobre el folclore y su tratamiento sobre el papel, las propias aportaciones teóricas de Falla en los escasos, aunque influyentes, artículos sobre la utilización debida del material popular como fuente primera del nacionalismo vivo, auténtico y universal: en una línea plenamente pedreliana en lo teórico, pero más stravinskiana en los resultados sobre la partitura. Se barajaban aquí conceptos como "pureza", "sinceridad" y "autenticidad", tan usados por Bal en el futuro, tanto en su permanente referencia

[28] Jesús Bal y Gay, "Vida y transfiguración"...; quizá se esté refiriendo al llamado "Cancionero de la Residencia", recopilado, entre otros, por Martínez Torner, cuyas piezas se interpretaban con frecuencia en la casa y posteriormente en las Misiones Pedagógicas; ha sido recientemente editado por Víctor Pliego (2012).

regeneracionista a Falla, como aplicados a los nuevos valores mexicanos que de algún modo resultan ser sus herederos:

> Sé perfectamente —escribía Falla— que para cuantos se ocupan en Madrid del movimiento artístico europeo ese nombre es conocido y, hasta para muchos, admirado. Pero la masa anónima que forma lo que llamaríamos el gran público ¿sabe hasta qué punto tiene importancia para nosotros que un artista de la altura eminente de Stravinsky venga a renovar nuestra viciada atmósfera musical con el aire recio o sutil, pero siempre fresco y limpio, de su arte? ¿Sabe Madrid que tiene como huésped a uno de los más grandes artistas de Europa? ¿Sabe, en fin, desentenderse de los que le digan que el arte de este compositor sirve más para desorientar que para conducir por el camino de la verdad?... Porque la obra de Stravinsky está impregnada de sinceridad, de 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 (Falla, 1916).

Falla en La Residencia

De entre los primeros nombres de músicos que circulaban por la Residencia y que hacían tertulia en torno al piano aparecen miembros del Grupo de los Ocho,[29] ligados a la estética falliana y alguno de ellos, como Rodolfo Halffter, futuro compañero de Bal en el exilio mexicano:

> Alternando con la música culta, solíamos ponernos a recordar canciones populares —tradición residencial de Federico García

[29] María Palacios, *La renovación musical en Madrid...*

> Lorca— y también una tarde —con gran regocijo de Don Ricardo— cuplés que ya empezaban a tener sabor de época. De vez en cuando aparecían por allí Federico, Alberti, Rodolfo Halffter, Vicente Salas Víu, Gerardo Diego, G[ustavo] Durán. Con ellos se dilataba de pronto el repertorio de aquellas sesiones. Halffter nos hacía oír algo que estaba componiendo [....] Algunos domingos dejábamos la residencia para pasar la tarde en casa de José Cubiles [...][30].

Dentro de la coordinación de actividades de conciertos y conferencias en la Residencia, imprescindibles y determinantes para su formación futura, encargo de don Alberto Jiménez Fraud, Bal refiere la trascendente presentación en la Residencia, en 1930, del Grupo de los Ocho con obras propias en programa y con la participación, como compositora y pianista, de Rosita García Ascot; un encuentro de "almas afines" que acabaría en boda, que posibilitaría a Jesús el poder aproximarse de manera directa, estrecha y personalizada a Manuel de Falla:

> Y además los músicos Poulenc, Milhaud, Ernesto Halffter [...] y, en fin, Pittaluga —en una conferencia-concierto— con obras del Grupo de los Ocho que tuvo importantes consecuencias para mí, ya que en aquella ocasión conocí a la que había de ser mi mujer, Rosita García Ascot, miembro del Grupo, y a cuyo cargo estuvo la ejecución de las obras presentadas.[31]

El matrimonio de Jesús y Rosa fue anunciado a don Manuel por su discípula interpretando el papel del "Trujamán":

[30] Jesús Bal y Gay, "Perihelio"..., p. 598.
[31] *Ibidem*, p. 607.

"Venga, vengan a ver vuesas mercedes". Lo que acaba V. de leer Maestro se traduce en puro castellano así: "hallazgo de la media naranja de Rosita".

Se lo voy a presentar, Maestro. Se llama Jesús Bal y Gay, es músico de un gran talento, está dedicado especialmente al folklore y a la musicología. Es un chico cultísimo de una sensibilidad extraordinaria y de una bondad y delicadeza enormes. Creo inútil decirle que V. ha tenido la mayor parte de culpa en ello pues dado su rabioso fallismo tenía que interesarme forzosamente (aparte de su valer) ¡¡¡Asómbrese maestro!!! [...] Ya se lo dirá a V. Mister Trend que le conoce y sabe lo que vale.[32]

Resultaba oportuna la referencia a J. B. Trend —huésped en la Residencia en aquellas alturas— porque no solo le facilitará materiales y partituras de Falla al neófito Jesús Bal, sino que, desde la proximidad y amistad con el matrimonio, trasladará a don Manuel pormenores de Jesús y de Rosita. Vemos en esta ocasión a Trend refiriéndole al gaditano los ruidos de las "nuevas tecnologías" y sus indeseables consecuencias, tema sobradamente conocido por el Maestro, capaz de dejar la Antequeruela Vieja y trasladarse a Mallorca huyendo de un gramófono:

También aquí, en la misma Residencia, mi vecino hace ruidos espantosos con un aparato semejante [un gramófono] ¿se acuerda usted de lo que decía Ariosto de la artillería?: "abbominoso ordigno". El "ordigno" solo deja de ser "abddominoso" cuando Jesús —quiero decir *Xesús*— Bal toca su concierto de usted (como lo hacía anoche)

[32] Carta de Rosa García Ascot a Manuel de Falla, 21 de diciembre de 1932. AMF.

empleando una aguja de fibra [...] "Xesús" y Rosita hablan mucho de usted. Otro día había un concierto de Joaquín Nin, con una joven violinista formidable, y admirable, Jeanne Bachelu. Rosita y yo estábamos de acuerdo que las composiciones de Nin son niñerías, excepción hecha de sus realizaciones del bajo cifrado.[33]

La amistad entre Trend y Falla servirá, pues, de puente al matrimonio para recibir o transmitir recados al Maestro. Así, en posdata de la carta de 3 de abril del 1934, inmediatamente anterior a la referida, Falla le traslada al hispanista inglés este curioso encargo, síntoma inequívoco de su obsesión por el acabado en la interpretación de sus obras: "*Si ve usted a Jesús y Rosita (a quienes he escrito muy recientemente) dígales que aumenten un grado la velocidad sobre el indicado en los discos para la segunda y tercera parte del Concerto.*[34] Paradójicamente, en esa misma nota leemos cómo don Manuel le pedía recomendación para la plaza de lector en la Universidad de Cambridge (que Trend gestionaba por aquellos días) en favor de Manuel Altolaguirre, plaza que, finalmente, se la ofrecerá a Jesús Bal un año más tarde.[35]

No es descartable que alguno de los buenos materiales e ideas del edificio Falla que Jesús empezaba a construir en aquellos años procedieran, precisamente, de J. B. Trend, autor de una de las más tempranas biografías aparecidas sobre el gaditano: *Manuel de Falla and Spanish Music*; como tampoco parece casual que una de las primeras recensiones hechas a este libro fuera firmada, precisamente,

[33] Nigel Dennis, *Manuel de Falla/ John Brande Trend. Epistolario...*, carta 172, 10 de abril de 1934.

[34] *Ibidem*, carta 171, 3 de abril de 1934.

[35] Carlos Villanueva, "Cronología. Jesús Bal y Gay (1905-1993), abriendo la ventana ignorada"..., p. 60.



María del Carmen de Falla, Rosa García Acot, Manuel de Falla y Jesús Bal y Gay, Granada, septiembre de 1935. Madrid, Residencia de Estudiantes. Fondo Bal.

por Jesús Bal, admirador en grado superlativo de la orientación falliana dada por su amigo Trend:

> El principal cuidado del autor —bien conocido musicólogo e hispanista inglés— es presentarnos en todo momento la figura de Falla como formando parte de un paisaje. Este propósito se revela con el máximo vigor en dos capítulos: "Falla en Arabia" y "Falla y sus contemporáneos". Desde luego, es ése el mejor procedimiento para estudiar una figura. Situando a Falla en su comarca, primero, y luego en el panorama de la música contemporánea. Mr. Trend [figura como Treud en toda la crónica] logra darnos una visión completa de "la obra y su significación" del músico andaluz.
>
> Músico andaluz, sí; pero con un lado catalán, latino, mediterráneo. Así nos lo dice Mr. Trend repetidas veces. "La imaginación, la gracia y el humor del andaluz y la inteligencia (*clear-headedness*), la sutileza y el sentido de la forma del Mediterráneo". La derechura (*directness*) de pensamiento, el comenzar las cosas sin andarse por las ramas, una de las principales características de esta música.
>
> Uno de los capítulos más certeros es aquel en que se nos habla del encuentro de Falla con Debussy. Fue éste quien reveló cosas de la música andaluza al mismo Falla, nacido en Andalucía. Falla, "una parte del sueño de Debussy", nos dice Mr. Trend.
>
> Y el último capítulo, que yo quisiera comentar aparte, es el dedicado a "Falla y sus contemporáneos". Con un absoluto desprecio por la música "armisticio", con reservas respecto de la música "por cuartos de tono" y con —para mí— justas apreciaciones sobre el valor de los "retornos a…", Mr. Trend nos presenta a Falla como dueño de la música más importante del momento presente.[36]

No parece pertinente, ahora, detallar los muchos favores y atenciones que el profesor inglés, protector de la pareja en el periplo del lectorado en Cambridge,[37] tuvo con el matrimonio a lo largo de aquellos años: desde la ya referida "canonjía" que suponía un lectorado en la prestigiosa universidad inglesa,[38] otorgada a Bal sin poseer títulos académicos ni *curriculum* acorde con el cargo; los numerosos recitales de Rosita —interpretando siempre a Falla—

[36] Jesús Bal y Gay, "Manuel de Falla and Spanish Music" (recensión), *Nueva España,* núm. 7, 1 de mayo de 1930.

[37] Y autor, por cierto, de un interesante artículo sobre la música gallega publicado en *Alfar* por intermediación de Bal (cfr. J. B. Trend, "Music in Spanish Galicia", *Music & Letters*, vol. V, núm. I, 1924, traducido por Juan Vicente Viqueira, "La música en Galicia", *Alfar*, núm. 49, 1925, p. 418.

[38] Jesús Bal y Rosa García Ascot, *Nuestros trabajos y nuestros días…*, p. 103.

organizados en Inglaterra a través de su mediación; hasta la menos conocida recomendación a Daniel Cosío para que Bal fuera incluido en las listas de *La Casa de España*[39] e incluso la gestión del traslado de Rosita desde París a México, acompañándola personalmente en una incierta travesía. Por no hablar de las orientaciones de Trend a Jesús para la formación del cuarteto de *Cantores Clásicos,* fundado por Bal en 1935 en la Residencia de Estudiantes para la difusión de sus *Treinta canciones de Lope de Vega*,[40] experiencia que el gallego volverá a repetir a su llegada a México, formando y ensayando los *Cantores clásicos mexicanos*, para la difusión del *Cancionero de Uppsala* y música polifónica colonial.[41]

Así, en este mismo libro de las *Treinta canciones*, uniendo finalmente para el recuerdo a los dos protagonistas y amigos —Falla y Trend, que ya no volverían a cruzarse correspondencia desde el estallido de la Guerra Civil—, dedica Bal y Gay, en nota a pie de página, un elogioso párrafo de la referida biografía de Trend a Falla, a modo de agradecimiento por los favores recibidos:

> Sobre el comentario ¿en qué consiste el genio de nuestra música? habrá que decirlo en lengua inglesa: "Directness". Esta cualidad de la "directness" es uno de los rasgos característicos que M. J. B. Trend ha descubierto en la música de Manuel de Falla (J. B. Trend: *Manuel de Falla and Spanish Music*). Y en éste como en otros aspectos de la música del maestro andaluz vemos confirmadas aquellas palabras del maestro Pedrell: "trazad una línea recta desde Juan del Encina...

[39] Carlos Villanueva, "Jesús Bal y Gay y sus actividades en El Colegio de México...".

[40] Carlos Villanueva, "Cronología. Jesús Bal y Gay (1905-1993); abriendo la ventana ignorada"..., p. 58.

[41] Consuelo Carredano, "Donde las olas los llevaron...", pp. 381ss.

> y sin bifurcación exótica. Esa línea irá a parar, siempre latente, en la partitura del músico nacionalista últimamente llegado que se sienta digno de escribir y cantar en el modo de la nación" (F. Pedrell: *Cancionero musical español,* 1, p. 39).[42]

Dentro de aquel marco de las despedidas ante el inminente traslado a Inglaterra, el matrimonio recibe la esperada carta de don Manuel invitándolos a Granada, encuentro que, sin que ellos puedan imaginarlo, será el último con el maestro; Falla, en la nota de invitación, agradece a Jesús la cita en sus *Treinta canciones*:

> Mis muy queridos Rosita y Jesús:/ ¡Feliz coincidencia! Vuestra carta me llega cuando precisamente me disponía a escribirles, y no tengo que asegurar a ustedes cuanta es la alegría por este magnífico anuncio de próxima llegada, de la que, hasta hoy, sólo teníamos algún "leve conato" de noticia... En fin, aquí, Dios mediante, podremos charlar de cuanto nos interese, que para mí es lo que a ustedes se refiera, y entre otras muchas cosas (entre las primeras) de su "edición" de las "Canciones de Lope de Vega", "recibidas doblemente" por Alberto Jiménez y por las que tantas felicitaciones envío a usted, querido Jesús, agradeciéndole además, por lo mucho que para mí significa, la cariñosa alusión que en su estudio me dedica, y sintiendo muy de veras que las consabidas circunstancias de tiempo y de trabajo me hayan imposibilitado en absoluto colaborar en su publicación. Espero de estas canciones magníficas consecuencias, y ojalá no me equivoque. Mis felicitaciones también a Blandino por su trabajo, increíble en quien ignora la música, como es su caso./ ¡Lo que habrá penado el pobre! Pero el resultado es precioso./ En cuanto al de usted

[42] Jesús Bal y Gay, *Treinta canciones de Lope de Vega...*, p. 99.

—y por más altas razones— ¡cuánto tenemos todos que agradecérselo! Deseando vivamente estoy de ver los otros trabajos que me anuncian ustedes, y en cuanto a verles, por mucho que supongan se quedarán cortos.../ Para todos, nuestro grande afecto de siempre. Mª del Carmen escribirá mañana si es que hoy no puede hacerlo./ Les quiere muy de verdad, Manuel/ Mil felicitaciones también por lo de Cambridge.[43]

Bal y Gay, siempre fiel al Maestro, volverá a citarlo con ocasión de una nueva obra, editada por *La Casa de España —Romances y villlancicos—*.[44] Falla, desde Córdoba (Argentina), escribirá a Jesús en 1940 explicándole su situación y sus proyectos inmediatos, entre otros regresar a España, tema tratado *in extenso* por Jorge de Persia (1993) en su monografía sobre el Falla *trasterrado*:

Querido Jesús. Con alegría acabo de recibir su Cancionero [*Romances y villancicos*] ¡Buscaba tanto tener noticias vuestras! Mándemelas pronto ya que éstas están solo en solfa. Indirectamente sí sabíamos de ustedes lo preciso para tranquilizarnos, pero sin poder precisar dónde se hallaban./ Aquí en esta buena y simpática Argentina estoy con María del Carmen desde mediados de Octubre. Vine para dirigir unos conciertos organizados por la Institución Cultural Española, trasladándonos luego a estas Sierras para trabajar y reponer mi salud (que ha sufrido bastante en estos dolorosos años), y en espera de podernos volver a España, como ya habríamos hecho de no ser actualmente tan peligrosa la travesía marítima. Nuestra venida ya fue

[43] Carta de Manuel de Falla a Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot, 8 de septiembre de 1935. AMF.

[44] Jesús Bal y Gay, *Romances y villlancicos españoles...*

un poco atrevida aunque gracias a Dios nada grave ocurriera./ Como acabo de recibir los Romances, apenas he podido más que ojearlos (¡y con qué vivo interés!), pero esto sólo, unido a la lectura de sus palabras preliminares (en las que encuentro una alusión que mucho le agradezco), es ya bastante para felicitarle —y felicitarnos todos— por su nuevo trabajo.[45]

Rodolfo Halffter y el Grupo de los Ocho

La referida presentación del Grupo de los Ocho en la Residencia nos dejó en el haber de Bal, respecto a la visión de Falla que proponemos, una relación estable y enriquecedora con Rodolfo Halffter, quizá no muy íntima —como sí lo fue con Salazar o con Baltasar Sam—per—,[46] pero sí muy profesional, y coincidente respecto al Maestro y a las estrategias regeneracionistas trasplantadas a México. En el cuestionario de Enrique X. Macías a Bal y Gay, de 1978,[47] en la cuarta pregunta, el vigués encuadraba a Bal como compositor de la generación de la República y le preguntaba al respecto:

— Maestro, ¿cuándo se inician estos contactos con los demás compositores, como los Halffter, J. Bautista, etcétera?
— Mi amistad con los compositores de la llamada Generación de la República comenzó alrededor de 1930. Al primero que traté fue a

[45] Carta de Manuel de Falla a Jesús Bal y Gay, 9 de mayo de 1940. Fondo Jesús Bal y Gay, 1/85.

[46] Consuelo Carredano, "Donde las olas los llevaron...".

[47] Carlos Villanueva, "El encuentro epistolar entre dos músicos gallegos. Jesús Bal y Enrique Macías", en Celsa Alonso *et al.* (eds.), *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberni*, Madrid, ICCMU, pp. 645-667.

> Rodolfo H[alffter], luego a Juan José Mantecón y a Gustavo Pittaluga. Por este último conocí a Rosita García Ascot, la discípula de Falla, miembro del Grupo de los Ocho y, poco más tarde, novia y esposa mía. Por ella conocí luego a Julián Bautista, Fernando Remacha, Roberto Gerhard...

Curiosamente, Bal no menciona en su respuesta a Enrique Macías al más brillante y reconocidamente falliano de aquella generación, Ernesto Halffter, pero es que esos silencios, los de Jesús y Rosita —que algún día investigaremos cuando nos sea franqueado el acceso al fondo familiar—, tienen que ver, sin duda, con las diversas "causas políticas" abiertas a Ernesto desde el exilio (su incorporación al sistema, atraído por Otaño, Turina y más tarde Sopeña; su franca colaboración como compositor y director invitado por la nueva Orquesta Nacional de España, haciendo el papel de discípulo predilecto de Falla —a falta del Maestro—, entre otras "deslealtades"), además del encargo a Ernesto por parte de la familia Falla y de Ricordi de la terminación de *Atlántida,* que el matrimonio Bal-García Ascot nunca pudo digerir. En todo caso, Rodolfo será un colaborador muy próximo a Bal en su papel de "soldado universal" en aquellas áreas delimitadas por Carlos Chávez, donde actúa en paralelo con Bal.[48]

Resulta comprensible, y hasta nos parece pertinente, que el viejo discurso de Pittaluga pronunciado en la presentación del Grupo de los Ocho de la Residencia[49] donde Bal conoció a Rosita,

[48] Cfr. Xochiquetzal Ruiz Ortiz, *Rodolfo Halffter...*; Emilio Casares, "Rodolfo Halffter", en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, vol. 6, pp. 183-192; Carlos Villanueva, "Jesús Bal y Gay crítico de *El Universal...*".

[49] Emilio Casares (ed.), *La música en la generación del 27...*"; María Palacios, *La renovación musical en Madrid...*

se reproduzca casi literalmente —adaptado *ad hoc*— en el primer editorial de *Nuestra Música,* de la mano de Rodolfo Halffter, director de la revista:

> Como nuestros temperamentos creadores son distintos —lo cual consideramos un hecho afortunado—, no cabe la adopción de una postura estética general. Ni la institución de un credo obligatorio. No constituimos, pues, una escuela. Tampoco lo pretendemos [...] Queremos contribuir decididamente —como compositores, como organizadores y como críticos— al desarrollo musical de México [...] Pretendemos, además, que Nuestra Música refleje la realidad musical mexicana, enfocada —claro está— desde nuestro particular punto de vista.[50]

Ese nuevo rol "político" (entiéndase de política cultural), tan claro y asumido por Rodolfo, un compositor activo en las trincheras republicanas durante la Guerra Civil,[51] queda reflejado en estas líneas:

> Mis relaciones de amistad con los compositores e intérpretes mexicanos más destacados —Chávez, Sandi, Moncayo, Galindo, Herrera de la Fuente, Limantour, García Mora entre otros— mi decisión "quijotesca" de defender sus intereses artísticos, los cuales, en

[50] Rodolfo Halffter, "Editorial", *Nuestra Música*, año I, núm. 1, 1946, 5ss. [p. 6].

[51] Doña Emilia Salas, esposa de Rodolfo Halffter, en el documental sobre Bal y Gay, de Manuel Lombao, *Abriendo la ventana ignorada,* TVE, 2005, reprende a Bal y a Salazar por "haber huído de España", en 1939, sin haber dado el paso al frente debido en defensa de la República, como sí hicieron su esposo y su hermano, Vicente Salas Víu.

> definitiva, son los intereses de la música mexicana, y esa inclinación que siente todo ser humano de meterse donde no le llaman (¡metiche!), me llevaron a ejercer, temporalmente, el oficio de periodista musical [...] Y que conste: en el párrafo anterior he usado deliberadamente el término de periodista musical y no el de crítico musical. Nunca me he considerado un crítico musical. Carezco de dotes para ejercer esa profesión y, también, de la necesaria dosis de pedantería [...] ¿Qué por qué, entonces, me dediqué al periodismo musical? La respuesta es sencilla: para hacer política. Política musical, se entiende. Y en efecto: todos mis artículos publicados en México, tenían la misma finalidad política: la difusión de los ideales del "chavismo" y la defensa de Carlos Chávez, el más grande compositor de América, cuando, hace unos años, era tratado con vilipendio en su propia tierra. En mis escritos de entonces fui más "chavista" que Chávez. Y de ello no me arrepiento, pues el "chavismo" sigue siendo una bandera.[52]

Como yo mismo indicaba,[53] contrariamente a la claridad con que Rodolfo reconocía su nuevo papel de activista como periodista y editor al servicio de una causa, Jesús Bal nunca pareció sentirse cómodo en aquella tarea; por el contrario, trataba de poner distancia cuando se le preguntaba; quizá porque, como en tantos otros temas, nunca reconoció el papel "político" que asumía al escribir como portavoz o como "soldado" (de la Residencia de Estudiantes, del grupo *Nuestra Música*, del INBA, o del propio Carlos Chávez, en defensa de los directos intereses de éste), papel y portavocía, la de Bal, reconocida por Halffter que, en esta ocasión, valora las aportaciones del gallego en sus exposiciones teóricas sobre Falla:

[52] Xochiquetzal Ruiz Ortiz, *Rodolfo Halffter*, pp. 37-38.

[53] Carlos Villanueva, "Jesús Bal y Gay en México; actividad periodística...".

> Jesús Bal y Gay, otro de nuestros portavoces, con palabras certeras, ha concretado así nuestro juicio sobre Falla: "Un místico y un clásico se hermanan en Falla para darnos una obra tan ardiente como equilibrada. La perfección formal de su música está lograda en el crisol de una apasionada clarividencia, tan alejada del rapto ciego de entusiasmo como del frío razonamiento dubitativo".[54]

Se refería al largo artículo de Bal sobre el gaditano aparecido en *Nuestra Música*,[55] del que hablaremos, y que podremos considerar como un esquema preparatorio de esa monografía de Falla que nunca llegaría a publicar. Jesús Bal, en su papel de portavoz del equipo "chavista", dedicará un potente artículo a Rodolfo Halffter en *Nuestra Música,* con claras reminiscencias fallianas: tanto de la música que se analiza en detalle como de las orientaciones regeneracionistas del Maestro, trasladadas ahora a los intereses mexicanos; lo desarrolla Bal con un "contrapunto a tres voces": Pedrell, Falla y Rodolfo:

> Manuel de Falla viene poco más tarde para hacer avanzar la música española en un sentido más hondo y al mismo tiempo más universal [...] Después de Falla, los músicos que deseen seguir hablando en español no tienen otro camino que utilizar el lenguaje fijado por el propio maestro o recurrir de nuevo a lo pintoresco, pero ya no en forma directa e ingenua de Granados y Albéniz, sino con intención un tanto irónica y consciente de lo que podríamos denominar "valores plásticos" del pintoresquismo. Ambos caminos confluyen en

[54] Emilio Casares, *La música en la generación del 27...*

[55] Jesús Bal y Gay, "Manuel de Falla" (obituario), *Nuestra Música*, año II, núm. 5, 1947; lo publicamos íntegro en el apéndice.

> la obra de Rodolfo Halffter [...] La música de Rodolfo Halffter se distingue por un acabado minucioso y una extremada condensación de la materia sonora. El rigor con el que el compositor maneja su técnica corre parejo con aquél en que macera los primeros impulsos de la inspiración. De ahí la impresión de angulosidad y sequedad —en el mismo sentido que damos a esa palabra cuando la aplicamos a calificar una bebida— que produce buena parte de su música, consecuencia evidente de un ahincado estudio de las últimas obras de Falla y de algunas de Stravinsky [...] A la concisión de la forma y a la depuración de la armonía se une la escritura orquestal sumamente clara y minuciosa [...], infatigable preocupación por la tersura de los planos orquestales y la pureza de los timbres. Es la suya una orquesta sin rellenos en la que los instrumentos se mueven con independencia —y el peligro— peculiares de la música de cámara.[56]

Bal, que también refiere en su artículo al ballet "Don Lindo de Almería,[57] una música sumamente esquemática, casi toda líneas quebradas, sin manchas de color, al lado de momentos de cierta ternura, una cierta morbidez melódica", volverá a retomarlo en *El Universal* con motivo de su estreno en el D.F., aprovechando la ocasión para hablar de la problemática del ballet en México.[58]

[56] Jesús Bal y Gay, "Rodolfo Halffter", *Nuestra Música*, año I, núm. 3, 1946, pp. 141-146.

[57] Consuelo Carredano, "Hasta los verdes maizales de México. Rodolfo Halffter y 'Don Lindo de Almería'", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 93, 2008, pp. 69-101.

[58] Jesús Bal y Gay, "Un ballet creado en México", *El Universal* [Crónicas musicales], 14 de enero de 1940; Consuelo Carredano, "Hasta los verdes maizales de México...".

Bal y Gay ya había hablado, anteriormente, de una obra de Rodolfo pasándola por el tamiz de Pedrell/ Falla, en su artículo de 1930 sobre las "Sonatas de El Escorial" publicado en *El Pueblo Gallego*:

> A esta música de acento castellano —decía Jesús Bal— va a anudarse la de algunos músicos españoles del presente momento. Entre ellos, este Rodolfo Halffter. Buen camino que no podía menos de dar frutos deliciosos —véanse estas dos sonatas. En ellas una graciosa concisión de forma nos garantiza la honradez de su autor. Pero hay más cosas. Hay el aire de música europea, de música de altura. Hay una justeza armónica que sabe dorar las más difíciles píldoras. Hay una potencia rítmica que se mantiene tirante desde el primer compás hasta el último. Hay un insobornable acento popular. Y en fin, por encima de todo eso, hay una alegría de música joven que sabe lo que quiere y ese milagro que se puede hacer de estas dos ya obras de arte y que, por no saber claramente lo que es, llamamos "gracia".
>
> Me parece que el mayor elogio que se puede hacer de estas dos sonatas es que logran todo lo que se proponen —afiladas en esa muela formidable que es el aire de Castilla. Música bruñida como una joya o como una daga. Música pura como la vida en sí.[59]

Aún dedicará a Rodolfo uno de sus programas de Radio Universidad con ocasión del estreno de la *Sonata para violonchelo,* emitido hacia 1960, en donde aprovecha la ocasión para teorizar sobre la influencia de Falla en aquella generación de la República, del sustrato pedreliano y de la herencia bien administrada por

[59] Jesús Bal y Gay, "Dos sonatas de El Escorial" [de R. Halffter], *El Pueblo Gallego* [Marginales], 30 de julio de 1930.

el mayor de los Halffter. Posiblemente Jesús Bal, a estas alturas, estaba ya calentando motores para esa supuesta biografía Falla que empezaba a redactar, a tenor del análisis con carácter retrospectivo, poco adecuado para una obra de 1960:

> La *Sonata para violonchelo y piano* de Rodolfo Halffter, escrita en 1960, se halla situada plenamente en la línea que su autor ha seguido como integrante del grupo de compositores españoles que suelen designarse con la denominación de Generación de 1931, o de la República, esto es, la siguiente a Manuel de Falla y, en parte, su fiel seguidora.
>
> El nacionalismo musical preconizado por Falla y derivado por ése de las doctrinas de su maestro Felipe Pedrell trató de utilizar las esencias o rasgos fundamentales de la música tradicional —la que antes denominábamos popular o folklórica— como base del idioma personal de cada compositor. No se trata, según eso, de echar mano de una melodía del pueblo y utilizarla en la obra propia como si fuera un tema original, sino de integrar el lenguaje de cada uno con los giros melódicos, los ritmos, las armonías y las cadencias más característicamente nacionales de la música popular. Y aunque en eso fue más lejos Falla, pues en un cierto momento de su evolución recurrió también a los hechos diferenciales de la música culta antigua de su patria, con lo que anudó aún más su propia creación a la tradición más viva y fecunda de la música española.
>
> No fue solo la autoridad de Falla lo que, a fin de cuentas, atrajo al grupo de jóvenes entre los que figuran Rodolfo Halffter: fue también la actitud de aquel en la búsqueda de medios de expresión directos, claros, desnudos y de formas equilibradas y austeras en las que pudiera encerrarse su ardiente lirismo. Falla, de vuelta a su inicial impresionismo con ribetes románicos, se revela así como uno de los primeros neoclasicistas europeos y será en ese plano donde los jóvenes que venían detrás lo reconozcan como guía indiscutible.
>
> A esa línea del nacionalismo neoclasicista tratada por Falla corresponde casi toda la obra de Rodolfo Halffter, de la que es excelente ejemplo la sonata para violonchelo. JBG.[60]

Hacia una biografía de Falla

La presencia de Falla en la obra de Rodolfo Halffter, de la que Bal nos informa, nos permite, en todo caso, ir redactando el *cuaderno de estilo* del maestro gaditano que, como es lógico, se va perfilando mejor en los artículos de Jesús Bal referidos al propio compositor, así como en las recensiones, recuerdos, comentarios discográficos, etc., hasta llegar al mismo obituario,[61] unas páginas cargadas de emoción publicadas en *Nuestra Música* y que hemos trasladado por completo al apéndice del presente libro.

Realmente, nos hemos planteado ya con anterioridad —desde nuestro primer encuentro con Bal en el archivo de la Residencia de Estudiantes, en 1996— si hay materia en ese Fondo Jesús Bal y Gay para una biografía como la que Falla se merecía (por supuesto en estimación e intención del propio Bal).[62] Hemos de tener en cuenta, sin embargo, que los materiales de prensa y radio conservados, tanto sobre Stravinsky como sobre Ravel (por no referirnos más que a

[60] Jesús Bal y Gay, Fondo Jesús Bal y Gay, Guiones y charlas, 23/108.

[61] Jesús Bal y Gay, "Manuel de Falla (obituario)"...

[62] Federico Sopeña, en *Vida y obra de Falla*... subtituló la suya como "La biografía definitiva del gran músico español"; y es que toda aquella generación, desde Salazar hasta Turina, se sintió capaz (y en la obligación) de hacer la "biografía definitiva" del Maestro, Bal y Gay entre ellos.

los "Triláteros" de antaño), son más abundantes en el Fondo Jesús Bal y Gay que los dedicados a Manuel de Falla: no digamos nada de los múltiples materiales sobre la obra de Carlos Chávez, como compositor y de su actividad, ligados a los "encargos de obra" en los medios en los que trabajaba y con una política de amplificación, con especial atención y enaltecimiento del autor mexicano, como ya hemos tratado.[63]

El catálogo de Falla, sin duda, como modelo, se adaptaba peor —salvo aspectos regeneracionistas generales— que el de Stravinsky o el de Ravel, a la hora de ejemplarizar y de poner compases en paralelo a los de la nueva escuela mexicana por la que se luchaba. Por otro lado, teorizar sobre Falla y plantearse una biografía, mientras Adolfo Salazar estuviera presente y activo, era algo que nunca se le habría pasado a Bal por la cabeza, al considerar al madrileño como el investigador idóneo y el intelectual más capaz para hacer "la biografía Falla", proyecto que, de hecho, Salazar había anunciado en diversas ocasiones (otra *Atlántida* esperada que nunca llegó a materializarse).[64] En todo caso, que sepamos, Bal nunca se refirió públicamente a su proyecto Falla hasta su retorno a España, aunque muchos materiales y ordenamiento de papeles, análisis, o la propia redacción de algunos borradores —escritos en México— ya estaban siendo concebidos y redactados con aquel propósito, quizá sabiendo de primera mano, desde mediados de los cincuenta, que la biografía de Salazar nunca llegaría a ver la luz.

[63] Carlos Villanueva, "Jesús Bal y Gay crítico de *El Universal*..."; y Robert Parker, "Exile in Mexico: Attraction and Fulfillment", en Charo Ferreiro e Inmaculada Pena (coords.), *Xornadas sobre Bal y Gay*, Lugo, Xunta de Galicia, 2003, pp. 127-138.

[64] Asunto que Consuelo Carredano aborda en otro capítulo de esta misma publicación.

Dos son los argumentos que podemos esgrimir en apoyo de nuestra tesis:

(a) Sus propias confesiones a periodistas y amigos; dos en concreto que han quedado registradas: en las declaraciones de Juan Soto,[65] amigo y confidente lucense de Bal y autor de varios reportajes sobre el matrimonio en *El Progreso* de Lugo, confirmando —ya fallecido Jesús— que su muerte y el cansancio de los últimos años de vida impidió la materialización de la que pudo haber sido la biografía de referencia sobre Falla.

Contamos, además, con la entrevista que el compositor Miguel Ángel Coria le hace a Bal, en noviembre de 1971, en la que éste le comenta: *Trabajo lentamente en el Cancionero Gallego, de próxima publicación, y en un Falla.*[66] Ya hemos dado noticia de las peripecias del *Cancionero,* que estaba previsto se publicase en 1968,[67] pero que no vio la luz hasta 1972, siendo Filgueira Valverde, finalmente, el responsable de cerrar la edición ante la parsimonia y la negativa final de Bal.

(b) Hemos hallado en el Fondo Jesús Bal y Gay de la Residencia de Estudiantes los borradores de los capítulos mecanografiados de esta biografía *non nata* que ahora

[65] Juan Soto fue periodista y cronista local de *El Progreso* de Lugo (en la sección dominical *Táboa redonda*), en donde dejó escritas muchas páginas sobre la peripecia vital de Bal y Rosita, de quienes fue tertuliano y amigo; Soto hace estas declaraciones, informando de esquemas y contenidos de la biografía sobre Falla, en el documental sobre Bal y Gay, de Manuel Lombao, *Abriendo la ventana ignorada,* Televisión Española (TVE), 2005.

[66] Miguel Ángel Coria, "Entrevista a Bal y Gay", Madrid, 9 de noviembre de 1971, Fondo Jesús Bal y Gay, 7/31.

[67] Carlos Villanueva, "El cancionero que fue y el que pudo haber sido"...

presentaremos; ofrecen claramente la hechura de secciones de libro: especialmente por el formato y disposición del proceso analítico de las obras, erudito, minucioso y formal, al que solo le falta incorporar los contextos históricos de creación, los elementos biográficos pertinentes, y los comentarios y reflexiones, que, por otro lado, Bal podría haber tomado —como acostumbra para las crónicas de radio o las tiras de prensa— de sus decenas de artículos y comentarios sobre Falla: desde los "Triláteros" de 1925 hasta las últimas charlas para la radio de la UNAM de 1962.

Artículos de prensa sobre Falla

Sin pretender ser exhaustivos con los escritos de prensa y radio, intentaremos compendiar ahora los diferentes temas que Jesús Bal, desde 1925 a 1965, fue publicando y emitiendo sobre Manuel de Falla para, de este modo, mostrar los ítems que más le interesaron del Maestro. Obviamente, teniendo presente que la permanente reactualización del personaje, como consecuencia de los cientos de escritos y monografías de otros autores que fueron apareciendo (en lo que llamaríamos la complejidad del estado de la cuestión), su visión del personaje iría cambiando. De todos modos, no deja de ser una hipótesis razonable que esos ítems-Falla seleccionados por Bal durante décadas se habrían volcado de un modo u otro en esa monografía-Falla-nunca-escrita. Lo completaremos con el análisis de los capítulos que sí fueron concebidos para esa obra nunca editada (algo —las promesas incumplidas—, por otro lado, a lo que Bal nos tuvo acostumbrados pero que en esta ocasión trataremos, además, de justificar).

Tres recensiones sobre Falla

Comenzaremos con las recensiones de Jesús Bal a tres obras importantes conservadas en el Fondo Jesús Bal y Gay de lo escrito sobre Falla: la primera de ellas, a la biografía de J. B. Trend, *Manuel de Falla and Spanish Music*, que ya queda comentada con ocasión del encuentro de ambos en la Residencia de Estudiantes.

La segunda de las recensiones de Bal[68] resulta relevante para nuestro relato: se trata de un largo comentario al libro de Roland-Manuel (1945): *Manuel de Falla*, publicado en Buenos Aires, en traducción de Vicente Salas Víu, otro de los músicos españoles en el exilio, activista republicano en la Barcelona del final de la Guerra Civil y cuñado de Rodolfo Halffter. El artículo-recensión aparece en el número 1 de *Nuestra Música,* y viene a rendir un doble homenaje: a Falla y a Roland-Manuel, un amante de la música del gaditano que, al igual que Trend, tanto trabajó por la difusión de su obra en Europa. "El retrato [nos dice Bal] resulta excelente, como no podía menos de serlo dada la personalidad de Roland-Manuel, músico francés de fino espíritu y amplia erudición literaria y filosófica, enamorado de España y buen conocedor —a lo largo de muchos años de amistad y admiración— de la vida y el pensamiento de Manuel de Falla". En todo caso, traza Bal, a través de las palabras del crítico francés, la carrera modélica de Falla, sin cambios bruscos: un continuo ascender en la misma dirección y sin reediciones de su propia obra: "El arte de Falla", dice Roland-Manuel, "nada menosprecia tanto como aquello que posee. A medida que se enriquece, le vemos desprenderse de sus riquezas para alcanzar otras

[68] Jesús Bal y Gay, "Un libro sobre Falla", *Nuestra Música,* año I, núm.1, 1946, pp. 44-46.

más altas". Y más adelante, en apoyo de esta idea, el autor cita las siguientes líneas que Altermann escribió a propósito del compositor: "Simultáneamente, la evolución de su carrera musical ofrece el más bello ejemplo de una inspiración que se concentra, de una sensibilidad que se particulariza, de un alma, en fin, que descubre cada día más su unidad que, de otra parte, su espíritu se universaliza, su oficio se hace cada vez más apto a todo propósito".

Etiqueta el francés un tópico —el del misticismo a la castellana— que veremos repetido hasta la saciedad:

> "Ha alcanzado [escribía Roland-Manuel] la maestría por el sendero que se aproxima siempre y cada vez más al *Camino de la perfección* de los místicos castellanos. Su poética respira el mismo realismo intelectual, la misma resistencia a las solicitaciones del siglo, la misma voluntad de renunciamiento, el mismo tormento de lo esencial, el mismo amor a una acción que se desprende de la contemplación como el fruto maduro del árbol".

Esta traducción castellana del libro de Roland-Manuel —concluye Bal en su recensión— se debe al musicógrafo español Vicente Sala Víu, el cual con muy buen tino agregó el original ensayo titulado "Falla y el futuro de la música española", con abundante información y juicios críticos muy pertinentes acerca de los compositores españoles más notables.

Un tema, el de los herederos de don Manuel, pertinente dentro de una revista integrada, precisamente, por españoles "herederos en primer grado" del gaditano.[69]

[69] Para avanzar cronológicamente en el tema de las derivaciones de las herencias de Falla en la generación del 31 y del 51 y el rechazo consiguiente de esta segunda generación de "herederos", cfr., Ángel Medina, "Manuel de Falla: silencios, herencias, lastres y homenajes"...

La tercera recensión que traemos, hace referencia al libro de Juan María Thomas (1996), *Manuel de Falla en la Isla,* una monografía editada a la muerte del Maestro Falla centrada en el viaje a Mallorca, en 1933, del compositor y de su hermana, huyendo de los "ruidos granadinos" en su búsqueda del silencio interior que le permitiera centrarse en *Atlántida.* El comentario al libro de Thomas se plasma en un artículo de *El Universal*[70] y en una de sus crónicas para Radio Universidad,[71] ésta, más esquemática y sintética que el anterior, pero con el mismo objetivo de desvelar los viajes interiores del compositor español:

> Apenas obtenidos los primeros éxitos como compositor, Falla abandona París. Va a Madrid, a encerrarse en su casa para poder escribir con tranquilidad su música. Pero la vida madrileña invade su rincón. La evasión se impone. La quietud granadina y, en el corazón de ella, la apacible soledad de la Alhambra parecen ofrecerle el seguro refugio que necesita. En el silencio verde y perfumado de la Antequeruela parece haber encontrado, al fin, el refugio apetecido. Pasan los años y descubre un día que aquel rincón tampoco es invulnerable a la tosquedad de la vida circundante. Y huye para aislarse, a una isla, Mallorca. Pero allí también se hace cada vez más difícil el aislamiento.[72]

[70] Jesús Bal y Gay, "La soledad sonora", 23 de febrero de 1950.

[71] Jesús Bal y Gay, "Mallorca de Chopin y Falla", *El Universal*, 23 de julio de 1950.

[72] Jesús Bal y Gay, "La soledad sonora"...

Del aislamiento en Mallorca trata este libro, con un perfil de Falla exacto —nos dice Bal— y con un estudio de carácter dibujado por J. M. Thomas con rara precisión:

> A través de una prosa cuyo ímpetu —"el estilo es el hombre"— se somete a veces, ¿irónica o púdicamente?, a moldes arcaizantes, el autor nos presenta a Manuel de Falla no solo como habitante excepcional de Mallorca, sino como infatigable buscador y soñador de islas. El libro, como advierte Mosén Thomas, "no se ciñe a reflejar el paso del músico por la isla de Mallorca, sino que, dando a la palabra "isla" un sentido más amplio, aspira a servirse de aquella pasajera anécdota para proyectar, como en la pantalla de una humilde y casi infantil linterna mágica, el conflicto insoluble de la vida del gran artista sediento de perfección, la pequeña historia de su trabajosa y trabajada profesión de buscador de islas espirituales e inasequibles refugios.
>
> Ese propósito está logrado. Juan María Thomas sabe obtener de los nimios detalles cotidianos la resultante que importa. Anécdota tras anécdota, instantánea tras instantánea, al fin del libro tenemos la figura verídica del buscador de islas, su verdad radical. No se trata, en el fondo, de un buscador de silencio y quietud "físicos" —lo que solo aparentemente parecía que era— sino de una apacible soledad espiritual. "Observe —dice Mosén Thomas— que, no bastándole la ínsula geográfica ni la casia, iba forjándose su propia isla espiritual hecha de prudencia, de silencio y delicadeza". Extraordinariamente sensible y ligado a la vida española y, en general, a la de la humanidad entera, la barbarie, "la pobretería y la locura" —que tan bien definiera Moreno Villa— le perturbaban profundamente. Cada día, más desengañado del mundo, trató de oponer a la estupidez, al tumulto y a la grosería ambientes, su propia prudencia, su propio silencio y su propia delicadeza. Tenía que realizar una obra y había de protegerse cumplidamente para ello.[73]

Los tópicos de prudencia, sencillez, delicadeza, sensibilidad, etc., atormentado por el ruido exterior y sin haber hallado un rumbo para su *Atlántida*, vienen a ser una metáfora del sinsentido que se está gestando en la España del 33, quedando reflejado todo ello en los delicados trazos de J. M. Thomas que Bal descubre.

Falla en paralelo con otros autores

Una constante en Jesús Bal al presentar cualquier obra, en una crítica o audición de radio, es traer el afectuoso recuerdo de Falla: cualquier anécdota, un ballet, un tratamiento folclórico o algún modelo de comportamiento que sirva de lección moral. La referencia a don Manuel aparece por todos los rincones de sus escritos. En alguna ocasión, generalmente con la excusa de un estreno del Maestro o de otro autor que permita un paralelo claro, aprovecha Bal para trazar una tira monográfica sobre su admirado Falla: con la oportunidad de una lección sobre clasicismo/ neoclasicismo, las intromisiones de Falla en el impresionismo, en reflexiones sobre Debussy, o con el pretexto de las opiniones de Falla/ Bal sobre la obra de Wagner.

Debussy es uno de esos "autores gemelos" a los que Bal acude con frecuencia para establecer ricos paralelismos. Así, numerosas monografías o arranques de crónica, aparentemente dedicadas al autor francés, acaban siendo un estudio, encubierto o explícito, de

[73] *Idem.*

la obra de Falla y de la aplicación de una "españolidad" auténtica, esencial y sincera:

> Porque entre la gracia exuberante de un Albéniz y la gracia delicada de un Milán hay muchos grados de diferencia, como los hay también entre el españolismo sencillo de un Joaquín Rodrigo y el españolismo ardiente y esencial de un Manuel de Falla.
>
> A propósito del *Homenaje a Debussy* de este último, creo oportuno señalar que el compositor utilizó para su obra un motivo de *La soirée dans Grenade* de su colega y amigo francés. Ello constituye una demostración práctica de cuán justo era el juicio que a Falla le mereció la música *española* —decir españolista sería rebajarla— de Debussy, cuando afirmó en un famoso ensayo que era "la verdad sin la autenticidad", es decir, una música capaz de darnos la impresión de la verdadera Andalucía, sin necesidad de recurrir a la Andalucía auténtica, al documento folklórico, en una palabra. Eso era lo que, por otra parte, venía haciendo Falla en su música y por ello podemos imaginar, sin temor a equivocarnos, cuánta satisfacción le habrá procurado componer ese homenaje a su colega recién fallecido, con un material temático que ése había inventado y lograr así él, el Falla desvelado por la búsqueda de lo esencial español, una obra tan *nacional* como aquellas en las que todo —material y elaboración— era fruto de su mente.[74]

Los relatos de Bal abundan en esas citas comparatistas, porque nada tan didáctico y ejemplarizante para el crítico gallego, en el contexto mexicano para el que ahora escribe, como echar mano de las propias palabras de Falla cuando se refiere a Debussy:

[74] Guiones y charlas, Fondo Jesús Bal y Gay, 23/ 111. [p. 16].

> Muy lejos de la España convencional, de pandereta, y muy lejos de la espagnolade, "la fuerza de evocación condensada en *La soirée dans Grenade* tiene —dice Falla— algo de milagro cuando se piensa que esta música fue escrita por un extranjero guiado por la sola intuición de su genio. Estamos muy lejos de esas *Sérénades*, *Madrileños* y *Boleros* que nos regalaban antaño los fabricantes de música española. Aquí es Andalucía la que se nos presenta: la verdad sin la autenticidad, podríamos decir, ya que no hay un solo compás tomado del folklore español y, no obstante, todo el trozo, hasta en sus menores detalles, hace sentir a España". El de "la verdad sin autenticidad" es un grito que le sale del alma a Falla, el meollo de su propia estética nacionalista, cada día más alejada de la práctica de su maestro Pedrell.[75]

Bal, en ocasiones, manda un recuerdo a Felipe Pedrell, como vemos en el texto precedente, planteando un modelo idóneo para una joven cultura que intenta ser original y universal sin perder los síntomas de identidad, popular sin dejar de ser culta. Lo pone Bal en boca del propio Falla que nos muestra el balance de ese "espiritual comercio" entre España y Debussy:

> 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 popular, no tomando prestado sino la esencia de sus elementos

[75] Jesús Bal y Gay, "Influencias recíprocas entre la música francesa y la española", s/f. Fondo Jesús Bal y Gay, artículos y reseñas 24/7e [mecanografiado].

> fundamentales. Esta manera de trabajar, siempre laudable entre los compositores indígenas, salvo en los casos en que se justifica el empleo documental preciso, adquiere todavía más valor cuando es practicada, digámoslo así, por los que hacen una música que no es la suya. Pero hay todavía un hecho interesante sobre ciertos fenómenos armónicos que se producen en el particular tejido sonoro del maestro francés. Esos fenómenos en germen los producen en Andalucía con la guitarra de la manera más espontánea del mundo. Cosa curiosa: los músicos españoles han descuidado, incluso desdeñado, esos efectos, considerándoles como algo bárbaro o acomodado a los viejos procedimientos musicales: Debussy les ha mostrado la manera de servirse de ellos. Las consecuencias han sido inmediatas: basta para demostrarlo las doce admirables joyas que bajo el título de "Iberia" nos legó Isaac Albéniz [...] [Y termina Falla con esas palabras rotundas] Quiero ahora proclamar muy alto que si Claude Debussy se ha servido de España como base de una de las facetas más bellas de su obra, ha pagado tan generosamente que España es ahora deudora.[76]

La figura de Wagner en paralelo a la de Falla, bien en la propia reflexión de Bal o bien usando las palabras del Maestro, resulta de enorme utilidad para reflexionar sobre temas varios: el regeneracionismo, el hiperromanticismo, el clasicismo, el sentimentalismo, los "pecados" wagnerianos, o la propia técnica de orquestación, entre otras deliberaciones. Wagner, precisamente en su grandeza, es figura cuestionada por Jesús Bal dentro de las propuestas didácticas que desde las tiras de *El Universal* nos propone.[77] Así, la

[76] *Idem.*

[77] Jesús Bal y Gay, "Falla visto a través de Wagner", *El Universal,* 20 de febrero de 1947.

ocasión de un artículo sobre Wagner desde un escrito del propio Falla —de 1933— le da pie a Bal para plantear didácticamente y en "román paladino" los pros y los contras de la obra del alemán siguiendo los dictados de Falla; ejercicio interesante en un doble sentido: por la escasez de los escritos del gaditano, y por el doble espejo que nos permite ver a Wagner a través de Falla y analizar a Falla a partir de Wagner:

> Lo primero que señala Falla es lo que él denomina "el gran fracaso de Wagner": que hoy vivan las obras de ese compositor como "muy de su tiempo", eminentemente representativas del periodo en que fueron escritas, "pero sin la significación de anuncio profético que él pretendió darles". Confesando paladinamente su gran admiración por una parte de la música de Wagner, rechaza al mismo tiempo la idea de que la estética wagneriana tenga hoy la vigencia que su autor le soñara.[78]

A la grandeza de la producción wagneriana contrapone los grandes defectos de carácter, un final de siglo desquiciante que solo la guerra del 14 podía poner fin para pasar página e iniciar otra fase para la música (desde Francia, por supuesto):

> Wagner no había de ser excepción a esta regla. Y así lo denuncia Falla: "Fue práctica frecuente en nuestro músico la de esquivar estorbos, siguiendo los caminos siniestros que conducen a "la selva oscura" cuando un obstáculo interrumpía su recto caminar" [...] "Así nos lo demuestra, por ejemplo, su famoso "invento" de esa "melodía infinita" (sucesiones melódicas sin límites tonales) que —dicho sea con todos

[78] *Idem.*

los respetos que el mundo exige a quien juzga sus yerros conscientes— no es más que uno de tantos embustes con los que, desde el penúltimo siglo, se viene pretendiendo la sustitución de otras tantas verdades". Quien así habla no podía hacer otra cosa que lo que hizo: luchar cotidianamente, sin descanso —sin preocuparle el tiempo que había de tardar en dar cima a cada página—, hasta haber vencido las mil y una rebeldías de la materia sonora. Lejos de emprender "cambios siniestros", o de utilizar embustes fáciles con que sustituir otras tantas verdades. Falla aceptó, desde el principio, la vigencia de éstas por doloroso que hicieran el logro de lo soñado.[79]

En raras ocasiones, entra Bal, en primera persona, a analizar técnicamente la música del autor alemán, limitándose a seguir a Falla en este caso: contraponiendo estilos, técnica compositiva y hasta modelos orquestales. Pero late en el gaditano, cuando hace de crítico —nos dice Bal—, la contradicción de opiniones, una cierta inseguridad y timidez de crítico indeciso, como también suele ocurrirle al analizar la zarzuela o los géneros teatrales españoles:

"Así, por ejemplo —dice Falla— la servidumbre de su música ante ciertos propósitos que le son ajenos, nos induce a un primordial cuidado en la defensa de sus derechos; su aparatosa vanidad, a la eliminación de cuanto no represente una fuerza esencial; su inquietud tonal y melódica, a observar una más serena y estrecha disciplina en el discurso musical; la impersonalidad instrumental de su orquesta —tan admirable por otros conceptos— al aislamiento y valoración de timbres; su enfadosa verbosidad y su exasperado realismo dramático, a procurar una firme concisión y una simple —aunque intensa expresión musical;

[79] *Idem.*

su dócil situación bajo ciertas anuladoras influencias de su tiempo, a prevenirnos ante las que igualmente pueda ofrecer el nuestro". Ese párrafo, unido al ya transcrito sobre los fundamentos acústicos de la música, constituyen un claro compendio de la estética de Manuel de Falla, una estética jamás regenerada; al contrario, cada día exaltada y depurada con mayor ardor.[80]

Son muy abundantes las reflexiones de Bal sobre autores varios en las que Falla se acaba deslizando, especialmente al referirse a la escuela francesa del siglo XX, Ravel y los Seis, o los nuevos rusos (Stravinsky o Prokofiev, especialmente).

Resulta obvio que la escritura didáctica y el tipo de discurso "profesoral" que adopta Jesús Bal nos trae a la primera línea del relato a otros protagonistas modélicos, además de don Manuel. En todo caso, nadie que pudiera contradecir las orientaciones básicas y "canónicas" del gaditano. Los predilectos, de todos modos, son Ravel, Stravinsky o Prokofiev, de quienes podríamos hacer un *vademécum* de primeros remedios para un nacionalismo mexicano joven que, inevitablemente, debe mirarse en Europa. Y de los románticos, Bal acude a Chopin —su predilecto—, Mendelssohn o Brahms (no muy presente en sus escritos pero siempre tratado con suma admiración y respeto).

Bal escribiendo sobre Bal

Repasando los escritos de Jesús Bal, resulta excepcional que él reflexione sobre su propia obra en ese juego de paralelismos con

[80] *Idem.*

Falla, su espejo y su lámpara; otros lo han hecho por él, como Salazar en sus comentarios a los estrenos de obra de su amigo Bal, que ya C. Carredano[81] ha analizado en ocasiones varias. Traemos esta crónica de Salazar, a modo de ejemplo, con Falla nutriente de una nueva rama:

> Al hablarse de "las piezas de Bal" es menester que se entienda que son piezas de su composición no las de su persona; porque pudimos apreciar en el escenario de Bellas Artes que Jesús Bal y Gay, menos que hecho piezas, continúa existiendo de cuerpo entero. Serio, ponderado, enérgico en su tono que responde a la razón que asiste a sus convicciones, Jesús Bal sabe lo que hace y lo hace bien. En sus distintos aspectos de crítico, de musicólogo y de compositor es ejemplo de honestidad, de altura de convencimiento en unos ideales que se apoyan en la realidad objetiva de las cosas; en su más estricta verdad, que él no quiere paliada ni atenuada porque "las circunstancias" aconsejen políticas cautelosas y medias tintas. Lo que hace tiene siempre y en primer término el mérito de la competencia y la objetividad. Lo que sabe lo sabe tan bien como el que mejor lo sepa. "Y ríase la gente", podría decir; pero resulta que el que se ríe es él. En unos tiempos en que hay tantos que abren comercios de tupés, el saber peinar bien los cabellos es una ventaja inestimable. Bal es el escritor, el hombre de ciencia, el artista que, limpiamente, ofrece el resultado de lo que hace con buena fe y buen oficio, y lo ofrece con llaneza, sin engatusar a nadie, sin proselitismos. El que quiere lo toma; y el que no lo deja. Cuando se ve cada día que fácilmente se tiene en la boca el insulto para todo aquel que no comulga en la misma secta, se aprecia más la dignidad en la persona y la reserva en el artista. Las páginas de

[81] Consuelo Carredano, "Donde las olas los llevaron…".

> Bal se distinguen ante todo porque no empujan ni, menos, atropellan. Sólidamente hechas, trabajadas con buenas materias, dentro de un concepto elevado del arte, son la rama nueva que le sale desde México al árbol prócer de Manuel de Falla, hoy desarraigado de su suelo patrio, pero cuya sombra cobija a quienes le buscan. No sabría elegir entre las "Tres piezas para orquesta" de Jesús Bal y Gay, estrenadas por el Maestro Chávez con la cordialidad y generosidad que le distingue. Quizá la primera y la tercera, donde, a más de la música misma, hay tantos detalles de interés refinado en su confección, y en donde la mano avezada (aunque sea su primera obra orquestal) se muestra inequívoca.[82]

Otros hablaron de su obra. Pero, ocasionalmente, y ya fuera del circuito mexicano, tenemos un precioso testimonio de Bal refiriéndose a su propia obra y relacionándola con la de Falla, en la ya comentada encuesta de Enrique X. Macías;[83] en ella, en la pregunta número 34, interesándose el compositor vigués por el *Concerto grosso*, una suerte de homenaje a J. S. Bach en el bicentenario de su muerte, encargo de Carlos Chávez para la *Sinfónica*, Jesús Bal responde con un gran despliegue técnico, propio de una conversación entre especialistas [por su interés la reproducimos íntegra], y con Falla en sus notas:

> Antes de hablar de esa obra, me gustaría, siguiendo un orden cronológico que estamos respetando, hablarle de una obra de 1946; el *Divertimento* para cuarteto de maderas —flauta, oboe, clarinete y

[82] Adolfo Salazar, "Artes en México semana a semana", *Novedades,* 5 de agosto de 1945.

[83] Enrique X. Macías, "Recuperar a un gran músico para Galicia. Jesús Bal y Gay", *El Pueblo Gallego,* 24 de abril de 1978; Carlos Villanueva, "El encuentro epistolar de dos músicos gallegos"…

fagot—, en cuatro tiempos [se estrenó con el *Concerto* de Falla en los primeros Lunes Musicales, programados por Bal]. Esta obra la veo ahora, a los treinta y dos años de escrita, como una condensación o cristalización de la estética dominante en mi producción anterior y, por tanto, muy significativa, en lo que a mi evolución se refiere. En ella pueden encontrarse el afán de la concisión, la economía del material temático, la textura predominantemente contrapuntística y la politonía. Por ejemplo, en el primer tiempo hay un canon a tres voces; en ese tipo de textura hay que buscar, por principio, que el oyente pueda captar la línea de cada voz; ¿y qué mejor que cada una de ellas la cante un instrumento cuyo timbre no se parezca al de cualquiera de las demás y que, además de eso, cada una esté en una tonalidad distinta de las otras? Eso es lo que yo hice en este caso. Pero también traté que la polifonía fluyera sobre una base tonal, y el resultado fue, a mi juicio, que ese canon suene a si bemol mayor. Como usted ve, el tonalismo todavía sirve para algo a la hora de explorar el fenómeno sonoro, y como medio estructural —y también expresivo— se halla muy lejos de periclitar. Debo advertirle también este *Divertimento* parece contener algunas reminiscencias de Falla: la frase del compás de 7/8 y el color general de la armonía recuerda determinadas páginas de *El amor brujo*. Sin embargo, puedo asegurarle, cuando hablamos de las *Tres piezas para orquesta*, que en el Ditirambo hay un pasaje que pudiera creerse tomado de *El retablo*; pero no es así, pues Falla y yo lo tomamos del tratado de Salinas *De libri musica septem*.

Y ahora sí que podemos hablar del *Concerto grosso*. En primer lugar, le diré que los tres tiempos de que se compone están basados en acorde compuesto de seis sonidos, entre los cuales, del grave al agudo, hay los siguientes intervalos: tritono, cuarta justa, tercera mayor, cuarta justa y tritono, es decir, un acorde simétrico que tiene por centro una tercera. Al mismo tiempo, se puede considerar que

esas seis notas constituyen una "serie", según la terminología serialista, o simplemente, una escala —por ejemplo, *si, do, re, mi bemol, fa sostenido, sol sostenido*— si preferimos la terminología tradicional. Desde luego, yo no me atuve a los principios del serialismo y utilicé esas seis notas en el orden que mejor me pareció, en cada caso y con las repeticiones o con las omisiones que consideré más convenientes. Desde luego, también, conservé el sentido tonal que ese acorde o esa escala me inspiró en cada momento, porque con esas seis notas, tomadas parcialmente y recurriendo a la enarmonía y a los acordes alterados o con apoyaturas sin resolución, se tiene una cierta abundancia de armonías capaces de configurar determinadas tonalidades, con sus respectivos movimientos cadenciales. En los primeros compases del primer tiempo se expone ya, en forma de arpegio, ese material exáfono (*sic*); pero a éste se le adherirán, a veces, elementos basados en la escala diatónica clásica, y no solamente en este primer tiempo, sino también los que le siguen, elementos que no resultan discordantes, puesto que, como antes le dije, en el material exáfono (*sic*) básico para toda la obra se encierran, según lo manipule, posibilidades melódicas y armónicas que se dirían nacidas del más ortodoxo tonalismo clásico. La obra la compuse como homenaje a Bach durante 1950 y la terminé y se estrenó en 1951. Quise que fuese un homenaje muy explícito y por eso no me contenté con declararlo en el título. Sino que también hice porque en la música estuviese de alguna manera reflejada la figura del homenajeado; así, el segundo tiempo es un aria de corte bachiano y la última parte del último tiempo está engarzado como figura pedal el nombre de Bach, según la terminología alemana, *Si bemol, La, Do, Si natural*.[84]

[84] Carlos Villanueva, "El encuentro epistolar de dos músicos gallegos"...

La monografía sobre Falla nunca publicada

Hasta el momento de la redacción de sus "memorias" —ca. 1985— y, al menos, desde quince años antes, cuando preparaba la edición del *Cancionero gallego*,[85] Jesús Bal presentaba como tarea inmediata, en la que se hallaba inmerso, la elaboración de una monografía Falla que, en efecto, figura entre los materiales de su papelería.[86]

Las razones de que un pertinaz historiador como Bal —conocedor como pocos de la persona y de la obra de Falla,[87] capaz de pasar toda su vida recopilando comentarios, cartas, recensiones, notas, análisis detallados, escritos, etc., del gaditano—, no culminara su tarea podemos exponerlas a modo de hipótesis, dado que el lucense nunca llegó a mostrarnos los motivos de su abandono, con la meta aparentemente a la vista y muchos folios ya escritos. Explicaciones que —por otro lado— tampoco había dado nunca en anteriores ocasiones sobre tareas y compromisos editoriales frustrados.[88] En todo caso, se nos antojan diversas las

[85] Carlos Villanueva, "El cancionero que fue y el que pudo haber sido"...

[86] Cfr., Fondo Jesús Bal y Gay, 25/ de 1 a 12.

[87] Solo —quizás—, Adolfo Salazar podría hacerle sombra, y a Salazar supo esperar pacientemente por una monografía Falla que, como explica C. Carredano, tampoco llegaría a ver la luz.

[88] Entre otras encomiendas, no llegó a ultimar el *Cancionero de Uppsala*, encargo de El Colegio de México, Salazar lo haría por él (cfr. Carlos Villanueva, "Jesús Bal y Gay y sus actividades en El Colegio de México"...); tampoco la edición crítica de Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* (1555), que Carlos Chávez anunciaba, en 1952, como proyecto del INBA (Consuelo Carredano, "Donde las olas los llevaron...", p. 399); tampoco vería la luz una *Introducción a la música*, patrocinada por Xela Radio Metropolitana, 1962, que nunca llegó a editarse, trabajo por el que se le habían adelantado 1 500 pesos (cfr. recibo en Fondo Jesús Bal y Gay, 32/7); como tampoco cerró debidamente el *Cancionero gallego*, editado por la Fundación Barrié, Filgueira Valverde lo haría por él (Carlos Villanueva, "El cancionero que fue y el que pudo haber sido"...).

posibles razones (además del consiguiente cansancio y desinterés, el tener que trabajar en varias cosas a la vez, y el no encajar bien las presiones de los editores, además de la lentitud y el perfeccionismo —muy "falliano"— que Bal siempre imprimió a sus trabajos musicológicos), que finalmente le llevaron a desistir del empeño de editar una biografía Falla para la que tanto trabajó:

En primer lugar, su bloqueo ante el encargo de *Atlántida* a Ernesto Halffter: un preciado proyecto para el matrimonio Bal mientras Falla vivió y que se desmoronó aparatosamente con el estreno y los consiguientes resultados: "la peor obra de Ernesto Halffter", en palabras de Rosita García Ascot;[89] titulares de esta índole acompañan los comentarios de Jesús sobre esta obra que, a su entender, debió quedar tal como Falla pensó presentarla en el Congreso de la SIMC de 1936 según se la adelantó —como cuenta Rosita— en el último encuentro con el Maestro en Granada antes de viajar a Cambridge, en julio de 1935.

En segundo lugar, la cantidad ingente de monografías sobre el gaditano que se editaron a su muerte y que se prolongaron hasta la actualidad; de hecho, Bal tuvo que sufrir la sesgada biografía de Sopeña (1988) que se intitulaba "la biografía definitiva", con toda aquella carga doctrinal que tan poco agradó al matrimonio Bal, una historia contada a base de testimonios no deseados. Por no mencionar otras muy citadas que siguieron a la muerte del Maestro y que figuran anotadas en el fondo Bal: las de Masciopinto (1952), Pahissa (1956), Campodónico (1959), Pahlen (1960), Vals Gorina (1962), Gauthier (1966), Demarquez (1968), Orozco (1985) y

[89] Jesús Bal y Rosa García Ascot, *Nuestros trabajos y nuestros días...*

Franco (1976), entre otras. Hasta tendría que sufrir el artículo —muy citado, por cierto— de su enemigo natural Otto Mayer-Serra (1943).

Las monografías y comentarios enfrentados que siguieron al estreno de *Atlántida,* de 1961, de Barcelona en versión concierto, con Eduardo Toldrá al frente; o la versión escenificada de Milán, de 1962, así como las controversias que fueron generando los sucesivos arreglos de E. Halffter, o las grabaciones y los reestrenos que se derivaron,[90] en los que Jesús y Rosita nunca reconocieron al maestro, acabaron por extinguir los últimos rescoldos de interés de Jesús Bal por dar al mundo su aportación. Podemos seguir este desencanto en sus memorias en donde Antón Buján les pregunta sobre el Maestro, la obra, amistades y enemistades.[91]

Podemos, al día de hoy, consultar once manuscritos mecanografiados que Bal fue escribiendo para su biografía Falla,[92] creemos que desde antes de la muerte de Salazar, cuando el crítico madrileño ya había desistido de aquel empeño. Se trata, salvo excepción, de un análisis formal convencional, y en extremo erudito y detallado, de las obras elegidas: un núcleo analítico previo —como Bal acostumbraba— sobre el que envolver, *a posteriori*, anécdotas, biografía y comentarios estéticos, que, de cara a una hipotética reconstrucción, bien podríamos tomar de los múltiples materiales-

[90] De hecho, hoy es obra que no se representa; sobre su estreno, cfr. Enrique Franco: "Estreno mundial de la nueva versión de la *Atlántida*, de Falla-Halffter", *El País,* 24 de mayo de 1977.

[91] Jesús Bal y Rosa García Ascot, *Nuestros trabajos y nuestros días...*, pp. 203ss.

[92] En realidad son doce los fascículos del legajo Fondo Bal, 25, pero el sexto (Fondo Jesús Bal y Gay, 25/6) es el borrador, manuscrito de 86 páginas, de 1924, de *Hacia el ballet gallego*, documento en el que, hasta hoy, no habíamos reparado.

Falla que, como hemos indicado, se podrían rescatar (anotaciones, artículos, ensayos, crónicas de radio, recensiones, entrevistas, etc.).

Siguiendo el orden numérico, ésos son los temas etiquetados por Jesús Bal:

25/1 *El amor brujo.* 31 págs. mecanografiadas.

Antes del análisis pormenorizado, presenta las circunstancias de la composición: primera versión más reducida —5 abril de 1915— que más tarde amplió a orquesta sinfónica, así como los pormenores editoriales y las otras obras que se dieron en 1915, con algunas anotaciones comparatistas (de las *Cuatro piezas españolas,* o de las *Siete canciones españolas*), más allá del impresionismo del que tanto se ha escrito y ya más cerca del esencialismo andalucista, tan celebrado en Francia como cuestionado en muchos sectores de la crítica española.

25/2 *Cuatro piezas españolas.* 15 págs. mecanografiadas.

Tras una breve presentación contextual, entra al análisis en detalle de las cuatro, indicando el carácter más impresionista de "Montañesa", que Falla subtitula "paysage", con indicaciones de carácter "a la francesa". Tras el análisis formal muy minucioso, reflexiona sobre al significado de estas obras tan singulares:

> *Las piezas españolas* son obras de un compositor que sabe lo que quiere, que encontró su camino, su estilo, pero no logró aún liberarse por completo de influencias hijas de la admiración, ni tiene todavía

una técnica u oficio infalible. Se ha dicho muchas veces que en esta obra está presente Albéniz. A mi juicio, esto es verdad, pero sin que esta música se parezca a la del autor de Iberia: la de Falla tiene ya una conclusión y una derechura del primer compás al último que no tiene la de Albéniz. Lo que hay de éste aquí es más bien el reflejo —o la sombra— de una figura ejemplar. De una actitud estética que coincide con el ideal entrevisto por el joven compositor, y por parte de éste, un afán de emulación, de un anch'io, perfectamente legítimo (lo mismo podría decirse en lo que respecta a la influencia de Debussy). El que la obra esté dedicada a Isaac Albéniz puede ser, en parte, origen del perjuicio de muchos críticos a la hora de examinarla. Y, finalmente, puede serlo también su escritura pianística, que, por ciertas y frecuentes dificultades para el ejecutante, recuerda la de Albéniz, aunque con la diferencia de que la de éste nació de las extraordinarias facultades pianística del autor, y la de Falla es consecuencia del afán de *poner toda la carne en el asador*, como suele decirse, por parte de un compositor que apenas alcanzaba la madurez. Muchos años después de haberlas escrito decía él mismo de estas Piezas: "De haberlas compuesto ahora, habrían resultado mucho menos difíciles".

25/3 *El Corregidor y la molinera*. 13 págs. mecanografiadas.

Aunque estas ideas, vertidas en 13 páginas, suponen un estricto ejercicio de análisis, tanto de *El corregidor* como de las primeras derivaciones de *El sombrero de tres picos,* sería fácil sobre este tema —de cara a una reconstrucción— volcar las innumerables aportaciones que sobre esta obra escribió Bal y Gay a lo largo de su

vida y de la que se mantiene fielmente dentro de la línea salazariana, potenciando lo que estilísticamente supuso, así como el lanzamiento internacional que el estreno de esta obra en Europa representó para don Manuel, con todos los demás componentes pictóricos, escenográficos y estilísticos, tan detallados por Jesús Bal.

25/4 *Falla en Francia*. 7 págs. mecanografiadas.

Se trata de una larga reflexión sobre lo que Francia supuso para un cambio personal y estilístico de Falla: un antes y un después desde *La vida breve* y sus circunstancias, el concurso de la Academia, el desencanto del autor, y su viaje a París:

Para quien lo haya conocido —hombre de escasa fortaleza física. Modesto, tímido— su fuerza de voluntad resulta asombrosa, increíble. En sus primeros tiempos de vida francesa tuvo que soportar contratiempos, decepciones, pobreza [...] Pero aquella fuerza de voluntad suya, unida a su integridad moral, lo salvó de caer en la bohemia y le logró abrirse paso, al fin, hasta el plano de "los mejores", en el que necesitaba desenvolverse y madurar su personalidad creadora. Asombra cómo no se dio por vencido por los contratiempos que tenía que vencer. Uno de ellos, el alojamiento. O los vecinos le molestaban con música o ruidos o él molestaba a los vecinos con el piano. Pretendió vivir con Turina, pero el plan resultó un fiasco, naturalmente, pues no podían dejar de estorbarse uno al otro con sus trabajos al piano. En fin, fueron tan conocidos sus cambios de domicilio, que Debussy comentó un día: "se cambiaba de casa más a menudo que Beethoven".

Comenta todo el entorno parisino y sus consecuencias de cara a las obras que seguirán: especialmente comentadas, *El retablo* o el *Concerto,* páginas relevantes y definitivas:

> Por su parte, los músicos franceses tampoco olvidaron a su colega español, y tan pronto como terminó la guerra sus relaciones con éste se reanudaron con toda normalidad. Falla irá a París con relativa frecuencia; sus obras se darán allí con todos los honores y de allí, al fin, le vendrá el encargo de una operita para títeres que pueda representarse en los salones de la Princesa de Polignac. Falla se acuerda de un cierto pasaje del *Quijote* y compone *El retablo de Maese Pedro*.
>
> [comenta el prestigio alcanzado y las críticas favorables, como la de Corpus Barga desde París que envía a España a *El sol,* refiriéndose el estreno en la casa de la Polignac, y que Ángel Sagardía reproduce en su libro, así como los favorables comentario de la *Revue Musicale.* También refiere el estreno exitoso del *"Concierto"*, en 1927] [...] Lo que es admirable en él es la concentración del pensamiento, la condensación del sentimiento, la concisión de la forma. Ni una nota inútil, ni un compás que no esté cargado de sensación y de pensamiento... El concierto para clavicémbalo y cinco instrumentos es una de las obras maestras de Manuel de Falla y una de las más significativas de la Música moderna.

El tema de la deuda de Falla con Francia dará lugar a medio centenar de referencias de Bal (sobre Debussy, Ravel, impresionismo, neoclasicismo, Stravinsky en París, la Polignac, Albéniz, etc.).[93] Ahora sintetiza para su monografía todas aquellas incursiones

[93] Carlos Villanueva, "Jesús Bal y Gay en México, actividad periodística...; Carlos Villanueva, "Jesús Bal y Gay, crítico de *El Universal*...

—tan valoradas por la crítica francesa— que cambiaron la estética española con el regreso de Falla en 1914 y la consolidación de un *modus operandi* desarrollado de forma fiel y variada en el entorno de Salazar y el Grupo de los Ocho:

> Pero la estimación que la crítica francesa hace de Falla no se limita al valor de cada una de sus obras, sino que descubre con sagacidad la trascendencia que históricamente emana de ellas. Falla pasará a la historia no solamente por la belleza, perfección y singularidad de su música, sino también por el impulso que algunas de ellas imprimirá a la evolución de la música universal. Así, en *La Revue Musicale* de junio de 1927, André Schaeffber publica un gran artículo sobre Wanda Landowska en el curso del cual afirma que gracias a "la doble intervención de Manuel de Falla en favor del uso moderno del clavecímbalo, primeramente en su *Retablo de Maese Pedro* (1923). Donde ese instrumento figura en medio de una orquesta reducida, después en su *Concerto* (1926) que mezcla la voz del clavecímbalo con las de otros cinco instrumentos, se le restituye al *antiguo mueble* un carácter de ahora en adelante usual, diversificable hasta el infinito, susceptible de atraer un número creciente de compositores [...] Manuel de Falla abrió el camino a una posible *música moderna del clavecímbalo*".
>
> A la devoción de Falla por Francia, supo ésta corresponder dignamente, como acabamos de ver. Un bello *pas a deux* de lealtades. Y no creo forzar la realidad si, parafraseando el párrafo final del célebre artículo de Falla sobre Debussy, digo que si Falla se sirvió de Francia para realizar sus sueños de compositor, le pagó con su lealtad tan generosamente que ella acabó siendo deudora. Pero, recíprocamente, también Falla acabó siendo el deudor de una Francia musical que lo supo estimar más allá de la ausencia y hoy sigue estimándolo más allá de la muerte.

25/5 *Fantasía Baetica*. 35 págs. mecanografiadas.

Supone, de nuevo, una aproximación esencialmente analítica pormenorizada de la obra (compas a compás, modulación a modulación) con una breve introducción. Observamos un mayor detalle en la analítica de las obras de/con piano (*Noches*, o las *Siete canciones*) en las que es extremo, posiblemente con Jesús analizando "a cuatro manos" con Rosita, como gran conocedora de la obra pianística del Maestro. Habla Bal de una "fantasía" como obra improvisatoria; y *Baetica*, no Bética, como antigua, andaluza en esencia:

> De todas las obras pianísticas de Falla, ésta es la más considerable, por su extensión, por su escritura de gran virtuosismo y por su estructura armónica y tonal. Si como tantas veces se ha dicho, muchas páginas de *El sombrero de tres picos* son una transposición de las peculiaridades de la guitarra a la orquesta sinfónica, esta *Fantasía* constituye una reencarnación del alma de aquel instrumento en el piano. Y con ella se cerraba y culmina el andalucismo que va de *La vida breve* a *El sombrero de tres picos*, en cada obra más hondo, en cada obra más limpio de pintoresquismo, en un grado no alcanzado por nadie hasta entonces... ni después. Consciente del hondo —a veces jondo— andalucismo de estas veinte páginas de música, Falla les dio un título que merece nuestra atención.

25/7 Manuel de Falla: de *El retablo* al *Concierto*.
5 págs. mecanografiadas.

Frente a los otros capítulos, eminentemente analíticos, éste supone una elaboración contextual y biográfica a la que se podrían sumar

las decenas de comentarios que de estas dos obras, especialmente queridas y valoradas por Bal, fue dejando en anotaciones de todo tipo:

> En la obra de Manuel de Falla —nos dice— hay que distinguir o, mejor dicho, separar lo que es la evolución de lo que es tendencia. Vista panorámicamente, esta obra presenta una curva continua, la de su evolución, que parece representar una progresiva depuración de la materia musical hasta llegar, en el *Concerto*, a unas verdaderas quintaesencias. De ahí que generalmente se haya admitido la tal curva como representación de una tendencia inflexible y continua del compositor. Pero tal idea no se ajusta de veras a la realidad. Por su brillante facilidad hizo fortuna entre los musicógrafos, pero necesita una revisión a fondo. Es muy cierto que los árboles no suelen permitir que se vea el bosque, pero en el presente caso, parece como si el bosque permitiese ver algunos árboles.

Sitúa este momento como determinante para su lanzamiento internacional: uno de esos árboles —nos dice— es *El sombrero*, obra de sonoridades opulentas:

> Uno de los árboles es *El sombrero de tres picos*. Situada cronológicamente entre *El amor brujo* y *El retablo de Maese Pedro*, la música del famoso ballet, que fue la primera que reveló a Falla universalmente como uno de los primeros compositores de nuestra época, viene a romper la continuidad que se pretende ver en la obra del compositor. En ella se deja llevar Falla a un cierto plano de exuberante sensualidad, se entrega al juego, al *flirt* podríamos decir, con una materia musical llena de gracia y coquetería y alguna vez le vemos dominado por los encantos pingües

de las sonoridades opulentas, como si, saltando por encima de *El amor bujo*, se retrocediese a *Noches en los jardines de España*.

El retablo de Maese Pedro restablece pronto y violentamente —en opinión de Bal— el sentido de aquella evolución que podríamos calificar de ascética. Pero detrás viene *Psyché*, una obra en la que el autor evoca el perfume de las rosas de Francia, y con ella vuelve a quebrarse la famosa curva a la que nuevamente se refiere Bal, curva que le permite cerrar el círculo, observando el autor otros detalles de esta trayectoria hacia la perfección:[94]

> La verdad es, pues, que no [hay] tal continuidad en la obra de Falla, es decir, un progresivo y continuo acrisolamiento de la materia sonora. En cambio, puede afirmarse que en su primera obra importante, La vida breve, asoma la tendencia a la economía de medios expresivos, a dejar solo lo esencial de la música, que ha de verse plenamente realizada en *El retablo* y en el *Concerto*. En resumen, esta tendencia es innegable y tan antigua como *La vida breve* (1905), pero no describe la curva continua y ascendente que se ha querido ver en la evolución del maestro.
>
> Ruptura, que no continuidad, hubo también en otro sentido. Ello acaeció en 1919. Falla, desde sus primeras obras, había estado hablando en andaluz. Giros melódicos, armonías descubiertas en la guitarra, todo en sus obras resultaba evocación de Andalucía, de una Andalucía profunda que hasta él nadie había descubierto como

[94] Hay en este fascículo 25/7 una página intercalada en la que comenta la versión discográfica de Ataúlfo Argenta de *El retablo* y del *Concerto*. Esto no parece que sea una redacción para su libro sino para la radio, aunque no aparece entre los guiones radiofónicos ni se hace referencia a los escuchas, etc. Tal vez sólo pretendía recoger algunas ideas para la redacción final.

> única base posible de un nacionalismo musical auténtico. Pero en aquel año, con la aparición de *El sombrero de tres picos* y la *Fantasía Baetica*, dice adiós a su Andalucía para internarse con *El retablo* en la realidad española total, bajo el signo de lo castellano.
>
> Y de esa obra, terminada en 1922, al *Concerto*, terminado en 1926, todo es adentrarse y ahondar en ese sentido al mismo tiempo que acrisolar la armonía y equilibrar la estructura formal.

Emprende Bal su particular interpretación sobre los recorridos y fuentes musicológicas en las que esos materiales fallianos se asientan, así como la filosofía del uso de materiales históricos y folclóricos, sintiendo próxima la sabia mano de predecesores de la categoría de Barbieri o Pedrell, que ya habían aconsejado el uso de materiales de músicos españoles de siglos pretéritos:

> Pero así como para sus obras anteriores tuvo Falla que extraer él mismo, con tesón y clarividencia, lo esencial de la música andaluza, para el *Retablo* no necesitó de tal labor previa, pues se la encontró realizada en los libros de música antigua española. Lo que éstos le brindaban no requería destilación alguna: era ya en sí puras esencias de lo tradicional. Y así lo tomó. Pero hay que aclarar que, no siendo él musicólogo, ni por formación ni por afición, no podía enfrascarse directamente en los libros de polifonía vocal, de vihuela, de tecla o de teoría. Así hubo de recurrir a lo publicado por Eslava, Pedrell, Barbieri en transcripciones asaz defectuosas.
>
> Pero ni la *Lyra Sacro-Hispana*, ni la *Hispaniae Schola Musica Sacra*, ni la *Antología de organistas*, ni el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* parecen haberle servido gran cosa para la composición del *Retablo*, aunque sí, tal vez, para obtener otra idea general de lo que había sido la música culta española en otros tiempos. En cambio, los materiales que

necesitaba los fue a encontrar en el *Cancionero* de Pedrell, obra fruto del entusiasmo y la certera visión de aquel maestro suyo, verdadero evangelio del nacionalismo musical español, aunque plagado de errores imputables no a la falta de inteligencia y laboriosidad de su autor, sino al atraso en que entonces se encontraban los estudios musicológicos. En esos tomitos del *Cancionero* había reunido Pedrell, canciones tradicionales de todas las regiones de España y —esto es lo que aquí más nos interesa— transcripciones de piezas para vihuela, de piezas para instrumentos de tecla, y, finalmente, aquellos sabrosos ejemplos —melodías brevísimas— que Francisco Salinas —inconscientemente el primer folklorista que tuvo España— recoge en pleno siglo XVI de boca del pueblo para ilustrar sus *De Musica Libri Septem*. Con genial intuición, con milagroso instinto, Falla toma lo mejor, lo potencialmente más fecundo que de la vieja música hay en aquella obra de Pedrell y de ello hace la base o, mejor, la entraña del *Retablo*. En 1923, al año siguiente de concluir esta obra suya, Falla se expresa así en un artículo escrito para la *Revue Musicale* de París: "Este cancionero, que cual preciosa arca guarda la esencia sonora de nuestros más íntimos sentimientos, nos hace vibrar con su magia sugeridora de lugares y épocas insignes en la historia y la leyenda de la península hispana. Pero si tales riquezas encierra para todo aquel en que está viva la facultad de sentir, ¿qué enseñanzas no promete el músico español consciente de su arte? En él hallará, no sólo una abundante y diversa manifestación de nuestra música natural, sino también los múltiples valores modales y armónicos que se desprenden de la sustancia rítmico-melódica de esa música".

Cierra Jesús Bal su capítulo con un comentario afectuoso y admirativo hacia la obra que, sin duda, más comento y comparó,

a la que más atención dedicó y de la que, seguramente —como él nos dice— tomó ideas para sus propios homenajes a don Quijote:[95]

> El *Retablo de Maese Pedro*, que lleva el subtítulo o calificación de "Adaptación musical y escénica de un episodio del *Ingenioso Caballero Don Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes", es una obra profundamente castellana, austera, cervantina, pero —como España misma— abundosa en resonancias de las demás regiones peninsulares. Al lado de la melodía de un romance castellano surgen giros andaluces y cadencias catalanas, todo en una síntesis admirable por su apretada unidad de estilo. Allí se transmutan en pura sustancia musical fallista una *cantiga* de Alfonso X el Sabio, la gallarda, la zarabanda, la *canción del marabú* (*sic*) hasta la Marcha Real española. (Estos dos últimos elementos, más una cita de la *Canción del fuego fatuo* de *El amor brujo* —escondida en el tejido polifónico—, confirman una tendencia de Falla a las alusiones de índole irónica que ya se habían asomado en *El sombrero de tres picos*.) La cantinela del trujamán que va explicando

[95] Se trata, en primer lugar, de la *Oda a Don Quijote,* fechada en México en octubre de 1947; escrita con ocasión del homenaje a Cervantes por parte del grupo Nuestra Música, bajo el patrocinio del INBA, dentro del 6º programa de la II Temporada de Conciertos de los Lunes; en el mismo recital se escucharon obras de Salazar, R. Halffter, Luis Sandi, José Pablo Moncayo, y Blas Galindo; además de *El retablo,* de Manuel de Falla; Jesús Bal también escribió música incidental para un *Don Quijote* en clave juvenil, junto con aportaciones de Carlos Chávez y de Blas Galindo, cfr. Javier Arias Bal, "El catálogo musical del archivo de Jesús Bal y Gay", en Carlos Villanueva (ed.) *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios…*, p. 149. Joam Trillo estrenó las dos obras en Santiago de Compostela, al frente de la Xoven Orquestra de Galicia en el centenario Bal y Gay (2005); José Luis Temes, por su parte, grabó la obra sinfónica completa de Bal y Gay con la Orquesta de Córdoba (España), Verso, 2010, que se puede escuchar en <https://play.spotify.com/album/7BDXbnJqJ19uNzbVpbS7aF?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open>.

> la acción escénica tiene inflexiones de pregón popular y de salmodia gregoriana y se funde admirablemente con los demás temas y con el color arcaico de una orquestación en la que maderas y metales afirman sus timbres encima de las cuerdas —en corto número—, el clavicímbalo y el arpa-laúd.

25/8 Manuel de Falla visto en sus escritos. 5 págs. mecanografiadas.

Bal y Gay propone una breve síntesis de las diferentes maneras de plantear una biografía y los valores que los distintos modelos de tratamiento biográfico pueden atesorar. Analiza con carácter práctico distintas monografías sobre autores y países, como el caso del libro sobre la música francesa contemporánea de G. Jean-Aubry, que viene a ser una síntesis viva de la germanofilia francesa, lo que le lleva a preferir y a centrarse en los autores franceses del entorno estético de Debussy y sus continuadores.

Toda esta metodología traslada a Bal directamente, por ósmosis, al antigermanismo de Falla, tema, por otra parte —como he dicho anteriormente—, muy resobado en crónicas y guiones de radio; o a la defensa de Conrado del Campo frente a los ataques de Julio Gómez;[96] sus comentarios sobre la zarzuela grande; la defensa numantina de Stravinsky; o bien el hispanismo sin España de Debussy..., en suma, una síntesis muy adecuada para

[96] Los ataques a Falla de Julio Gómez o del propio José Subirá —éste más veladamente— acaban derivando, en ocasiones, en refriegas con terceros, como en este caso Conrado del Campo (más ligado a Falla en lo afectivo que en lo estético); en otras ocasiones los afectados serán Ernesto Halffter o el Grupo de los Ocho al completo, cfr. Carlos Villanueva, "Adolfo Salazar y la crítica musical...".

una monografía sobre Falla, a través de sus propias reflexiones y comentarios con estos tópicos que hemos ido viendo en páginas sueltas de sus crónicas anteriores, que ahora sintetiza en un capítulo de libro.

25/9 *Noches en los jardines de España.*
18 págs. mecanografiadas.

Antes de meterse Bal en el análisis, muy pormenorizado, de la obra, propone una liviana contextualización que nos lleva desde la incidencia de las *Noches* en el mercado español e internacional (obra, por cierto, muy interpretada por Rosa García Ascot hasta su retirada como concertista, a poco de llegar a México D.F.), así como a las diferentes etapas y evolución de la obra desde su arranque en 1909 hasta su culminación en 1915:

> El esquema formal que aparece al principio no se debe tomar literalmente en algunos aspectos, sino más bien como hilo conductor para el analista. Ello se debe a que la pieza es de carácter cíclico: casi todos los temas que la integran derivan de una célula inicial de tres sonidos encerrados en el estrecho ámbito de una tercera, lo que no impide que cada uno de esos temas tenga un carácter o personalidad propia, perfectamente acusado desde las primeras notas [...] Hablar de forma cíclica, aquí, es tanto como evocar a César Franck, compositor al que Falla no podía tragar (salvo como autor de la *Sonata* para violín y piano). Sin embargo, no podemos cerrar los ojos a la evidencia, la forma cíclica está ahí y probablemente la adoptó Falla para dar cohesión a una música que por su naturaleza *impresionista* (recordemos el subtítulo de la obra) podía tender a la

> vaguedad, sino a la desintegración. Era una música que tenía que fluir de una serie de evocaciones libres de trabas de la forma-sonata o de la forma-rondó....

Bal trata, en lo posible, de redimir a Falla y a sus *Jardines* de la dependencia del impresionismo: una creación de ambientes tan logrados y una obra tan bien recibida, pero tan poco "andaluza", que trata de justificarla derivándola hacia pasos juveniles, de la mano amiga de los impresionistas franceses de los que Falla es deudor —haciendo camino con sus dudas y sus deudas bajo el brazo— antes de llegar al "Tricornio", al *Retablo*, al *Concerto*:

> Con la perspectiva que ofrece la obra posterior de Falla, resulta natural, lógico, el tópico de que las *Noches* son música impresionista. Pero si ese músico se compara con la mayor parte de los impresionistas franceses, pronto se echará de ver en ella una especial consistencia armónica, tonal y orquestal, más cercana a la transparencia y dureza del diamante que a sus seductores y cambiantes destellos. El Falla de 1907, el de las *Cuatro piezas españolas*, conserva aquí su carácter y su acento, que no dejarán de afirmarse y depurarse al correr de los años, hasta llegar al *Concerto*.

25/10 *Siete canciones populares españolas.*
24 págs. mecanografiadas.

Un puro análisis formal exhaustivo de principio a fin, con escasas consideraciones comparatistas o estéticas. No obstante, la atención de Bal a esta obra en otras ocasiones le permitiría montar, en caso de precisarlo, todo el aparato contextual, a poco de que echara mano

de sus múltiples artículos y guiones a los que dedicó su atención en los años madrileños y mexicanos, dentro de la obra cantada más significativa en una línea de estilización andalucista y con amplia referencia a Pedrell y su significado magisterial en el uso de la temática popular.

25/11 *El sombrero de tres picos.* 25 págs. mecanografiadas.

Bal desarrolla la segunda versión de *El corregidor y la molinera,* ambas obras con libreto de Gregorio Martínez Sierra. La reflexión de Jesús Bal denota un profundo conocimiento de la partitura y del género, el ballet, al que dedicó buenas reflexiones con motivo de las diversas actividades balletísticas en México y en relación con la importancia de los paseos mexicanos de Stravinsky para el asentamiento de la danza en los gustos del público y de los compositores. Ya desde sus escritos sobre el nuevo *ballet gallego*, edición de 1925, Bal se sintió siempre muy cómodo y solvente hablando del género.

Resulta notable en este capítulo el análisis formal de la obra y las propuestas escénicas que Bal nos propone, seguramente, como contrapartida a lo que se venía haciendo en América Latina con la obra de Falla. Así, pues, la gestación de esta última obra abarcó, que sepamos, unos cuatro años escasos, más los hipotéticos en que la primera idea del compositor se haya ido concretando. Se entretiene en los detalles del estreno con Massine, Karsavina y otros miembros destacados del ballet de Diaghilev, con telones de Picasso, así como con diferentes y memorables representaciones de la obra.

> El análisis musical de esta obra no puede seguir el patrón adoptado para el de las anteriores, debido a que en buena parte de ella la música

se ciñe de tal manera a la acción, que resultaría absurdamente prolijo un análisis que excediera del parámetro armónico-tonal. Allí donde la extensión y unidad formal lo permitan, se volverá a utilizar aquel patrón. Dos pruebas encontramos aquí del cuidado del compositor por conservar el buen estilo popular. La primera, la indicación para la cantante: "Dans le caractère des chants andalous", además de los signos acentuales con que marca algunas notas de la melodía. La segunda, la colocación de los oles, siempre la primera sílaba en el tiempo fuerte del compás, y, por si ello fuera poco, con una *f* y un acento, en contraposición a la segunda sílaba que tiene una *p* y está en tiempo débil. Desautorizado, pues, todo "olé".

25/12 *Tres melodías.* 9 págs. mecanografiadas.

Las *Trois mélodies* (sobre poemas de Théophile Gautier), título de la obra en su primera edición (París 1910), las contextualiza analizando su vida en los encuentros y las soledades siguiendo la fecha de realización de cada una de estas obras:

1. *Les colombes.* Descriptivismo extremo con alguna orientación estética del autor, como ésta:

   Por otra parte obsérvese que ese giro tan andaluz está ya entre el compás 13 y el 14, o sea, al final de la sección A, acompañando a la voz que habla de palomas que *Viennent nicher et se metre à couvert.* Teniendo en cuenta más de un pasaje de otras obras de Falla, no creo descabellado pensar que hay aquí un simbolismo consciente —giro andaluz en un contexto impresionista francés; el compositor que encuentra abrigo entre sus colegas parisienses.

Por la línea vocal y por la armonía, esta pieza pertenece plenamente al Impresionismo francés. En la obra total de Falla constituye una prueba temprana de la capacidad de percepción del compositor, aún en el caso de adoptar un estilo ajeno.

2. *Chinoiserie.* Una interesante reflexión sobre los elementos compartidos con Stravinsky o Ravel.

   Al igual que en la anterior, en esta pieza sigue imperando el lenguaje impresionista, tanto en lo melódico como en lo armónico. Pero en este último plano hay que observar una frecuente ambivalencia: que las armonías que fácil y lógicamente podemos interpretar como pertenecientes a la escala pentáfona [...] tan chinas como parecen y hayan salido de la afinación de nuestra guitarra si-mi-la re fa* [...].

3. *Séguidille.* Tras una *chinoiserie*, una *espagnolade*, y en ambas no la caricatura, sino lo convencional como punto de partida o materia prima del arte, con la sonrisa a flor de labios. El poema utilizado por Falla para esa *seguidilla* es una descripción de "la verdadera Manola", hecha por Gautier en tres estrofas: a cada una de ellas sigue un estribillo: "Alza" Ola!; Voilà!/ la véritable Manola":

   [...] El estribillo contiene tres palabras castellanas graves que el poeta maneja como agudas. Pero parece como si Falla, tan cuidadoso siempre de la prosodia francesa, dijera: "¡Hasta ahí podíamos llegar!", y con sendos signos de *sforzando* restituye la recta acentuación de esas palabras [...] En las tres piezas hay indicación metronómica, pero siempre calificada de *mouvemente moyen*, lo cual revela que el compositor evita toda rigidez en ese punto, con más respeto para el

sentir de los intérpretes que el que la mayoría de ellos habían de mostrar para el del compositor. Esa actitud de Falla encontrará paralelo en el Bartók que delante de cada valor metronómico pone la abreviatura de circa.

Obviamente falta en este guión preparatorio para una supuesta monografía el comentario de *Atlántida,* seguramente porque esta obra, el trasiego del encargo, las dudas y manipulaciones de E. Halffter y los propios resultados, que llegaron a Bal y a Rosita en forma de opiniones, y posteriormente en disco o en la reposición de 1972, bloquearon la propia biografía o cualquier intención de ultimarla. El matrimonio Bal nunca consideró el resultado final de *Atlántida* como composición del gaditano; con argumentos de autoridad que comentan en sus "memorias": el conocimiento de la obra desde el relato del propio Falla, con los cambios que el Maestro les fue anunciando en la correspondencia; y con mucho afecto, haciendo su propia reconstrucción interior. En todo caso, eran muchos los datos, detalles y aportaciones sobre la génesis de *Atlántida* que Jesús y Rosita habían compartido y que no vieron reflejados en "la peor obra de Ernesto Halftter", como llegó a decir Rosita.

A modo de conclusiones más una "coda"

Resulta probado, tras el análisis de la documentación y de las circunstancias que concurrieron y que hemos expuesto, que Jesús Bal y Gay, en algún momento de su estancia en México, en fecha posterior a la muerte de Falla (noviembre de 1946) y anterior a la de Adolfo Salazar (septiembre de 1958), decidió ponerse a escribir

una biografía sobre su venerado Falla, soporte afectivo, intelectual y estético de su proyecto regeneracionista para la evolución y desarrollo de la música española y mexicana presente y futura; pero, además, amigo personal del gaditano, tras su matrimonio con Rosa García Ascot, y estrechamente ligado al núcleo falliano de la crítica madrileña liderado por Adolfo Salazar, a cuyos principios y enunciados se mantuvo fiel hasta su muerte.

Se conserva una abundante documentación sobre Falla en el Fondo Jesús Bal y Gay de la Residencia de Estudiantes y en otros fondos públicos y privados: notas, críticas, crónicas, cartas, conferencias, fotos, etc., en donde el autor desarrolla sus temas predilectos sobre el papel ejemplarizante del Maestro (la herencia pedreliana, el aprendizaje en el seno de la mejor música francesa posible, el andalucismo esencialista, el impresionismo luminoso, el neoclasicismo profundamente español, o la búsqueda de la modernidad a partir de la tradición —hispana— en el *Retablo* o en el *Concerto*). A toda esa documentación fragmentada hemos de añadir las 180 páginas mecanografiadas, como fascículos, de las obras de Falla que, creemos, integrarían los diversos capítulos de un libro —hoy solo borrador— que nunca llegó a ver la luz.

Es razonable pensar, teniendo en cuenta el amplio conocimiento que Bal demuestra cuando se refiere a la estética de Falla o cuando analiza su obra, que la redacción de la monografía proyectada, con ingente material acumulado, desde 1925 a 1960, y su profundo conocimiento del estado de la cuestión (artículos, libros y referencias de otros autores que escribieron sobre el gaditano), era sólo cuestión de tiempo (poco tiempo, quizá, de haber tenido la necesaria motivación y estímulo).

Pero diversas circunstancias se apelotonaron ante la puerta de salida de su proyecto editorial —como ya hemos comprobado

en anteriores ocasiones—, impidiéndole dar rienda suelta a su pluma: el excesivo interés de unos y otros por escribir monografías y artículos sobre Falla, muchos de ellos irrelevantes, frívolos y hasta desenfocados; la llamada al Maestro Falla que el franquismo intentó a cualquier precio, atrayéndolo a España con premios y nombramientos, con cantos de sirena con el contrapunto de "viejos amigos" (Pemán, Turina, Otaño o Sopeña), con toda aquella literatura alrededor de él: hagiográfica, manipuladora, propagandística y muy cuestionada desde el exilio voluntario de Falla. Finalmente, la desafortunada gestión de *Atlántida*, rechazada de plano por el matrimonio Bal-García Ascot, en la que la distorsión se produce ya no solo por las ideas, sino por la propia obra y la herencia musical que se esperaba de una partitura con más de 20 años de amorosa elaboración (una obra sagrada para el matrimonio y para todos los seguidores fieles, la mayoría de ellos en el exilio).

Un último elemento, menos cuantificable, pero, sin duda, perversamente influyente para este proyecto Falla, fue el de las consabidas "vivencias negativas de los retornados", que Bal sintió en su piel, en forma de ausencias, falta de encargos, y vacíos generalizados, salvo los escasos homenajes que, en Madrid, el alcalde Tierno Galván o la Residencia de Estudiantes, o en Lugo, su ciudad natal, se le tributaron.

Jesús y Rosita totalmente desubicados, como realmente lo habían estado toda su vida de exilio, se aislaron y dejaron sin abrir los equipajes y los proyectos, el de Falla entre ellos.

Nos resta como *coda* la hipótesis de reconstrucción de la biografía Falla que se nos antoja viable, dado el ordenamiento de los materiales y la unidad estética del relato, lo que nos regalaría una edición crítica al tiempo que un homenaje debido. En cualquier

caso, también nos podríamos plantear si es ético cambiar las últimas voluntades de Jesús; si bien, podemos pensar que en más de una ocasión sí contó con amigos fieles que le cubrieron las espaldas en los sonoros silencios editoriales: Adolfo Salazar, Baltasar Samper o José Filgueira Valverde, entre otros. En todo caso, Jesús Bal sintió que el Maestro Falla ya no precisaba ayuda, porque el mundo estaba lleno de música y de recuerdos del Maestro.

APÉNDICES

ALGUNOS PUNTOS EN LA VIDA E IDEAS DE MANUEL DE FALLA

Adolfo Salazar

II.

Como Falla regresaba de Francia apenas comenzada la otra guerra, no es de extrañar que los sentimientos coincidiesen, en todos sus puntos, con quienes en aquellos días nos incluíamos en la categoría de "francófilos". Esta filia era solidaria de multitud de fobias; la más señalada de todas, la germanofobia y, estrechamente unida a ella, el antimilitarismo. Es cosa vieja que los germanófilos españoles se reclutaban en su mayor parte en el sector católico, antifrancés a causa del anticlericalismo de este país; antirrepublicano, además, aquel sector, y vehementemente militarista. Falla, que fue siempre un católico profundo, no fue nunca (o por lo menos antes de 1936) lo que se entendía en España por un clerical. Con ello se complicaban un poco las cosas, dando origen a algunos puntos de vista en las ideas de Falla, que parecían inconexos, o, como se dijo alguna vez, que Falla pensaba en "compartimientos estancos". Es decir, que al lado de una idea determinada, convivía otra que le era radicalmente extraña.

Por ejemplo, su actitud ante la política del Vaticano, que desde 1914 a la fecha estará bien grabada en la memoria de todos. Aunque el grupo de los amigos más íntimos de Falla pertenecíamos, en gran parte, a lo que los clericales denominaban como "la cáscara amarga", nos asombrábamos de que, en aquel punto concreto, Falla extremase sus discrepancias aún más acentuadamente que

nosotros. Al preguntarle si su actitud era rigurosamente ortodoxa, él respondía, con aquel gesto suyo tan característico de apretar los labios y los puños y hablar a medias palabras (o solamente en sonidos inarticulados), que los católicos deben seguir ciegamente las opiniones papales tan sólo cuando el Pontífice se produce ex cáthedra. Y como no era ése el caso, él se reservaba su libertad de opinión. Cuando se ha dicho que Falla alimentaba tres ilusiones que consistían en ir a la Tierra Santa, a Roma y a América, se ha inventado no poco, de paso. A los Lugares Santos hay muchos que hubiéramos querido ir; pero esperaremos ahora a mejor ocasión. Falla estuvo en Roma en septiembre de 1928, y no se le pasó por las mientes realizar determinadas visitas. Uno de sus acompañantes fue Alfredo Casella, músico facistoide o fascistón, al parecer, de cierta extracción israelita. Bromeando, Falla nos contaba que al acercarse al Arco de Tito, el destructor de Jerusalem, Casella dijo a Falla que él, Casella, no pasaría nunca por debajo. —¿Y usted, Manuel?— ¿Usted sí pasó? —No. Yo tampoco pasé.

Entre sus muchas fobias había algunas muy marcadas. Una concernía a la distinguida casa real de aquello años, en España. Creo que el único músico que jamás puso los pies en el Palacio de la Calle de Quintana (donde vivía la Infanta Isabel) fue Falla. Como había nacido el día del santo de la reina Victoria, le hacíamos grandes bromas diciendo que la fiesta nacional era para celebrar su onomástico, lo cual daba origen al gestecito de marras. Otra fobia era la que profesaba hacia la mar salada. En 1925 le invitaron desde Nueva York para que dirigiese allí una versión especial de *El retablo de Maese Pedro*, con los muñecos de Remo Buffano; pero Falla no aceptó por no atravesar la charca. Cuando le preguntamos por qué prefería Granada a Cádiz, su ciudad natal, recordaba lo que una gitana decía en *El amor brujo*, que el "mar habla como los

condenados sin licencia de Dios". Cuando lo pasó, y en grande, en 1939, fue por razones perentorias.

La tercera fobia era la relativa a la profesión de las armas. De Francia no traía su anticlericalismo, desde luego; pero su antimilitarismo, sí. Y tan fuertemente acentuado, que a veces nos hacía reír. Un día le pregunté por qué llamaba "monas" a los ilustres entorchados, y él replicó que, cuando era chico, los titiriteros de su pueblo llevaban a hombro una mona vestida de mílite, que gesticulaba mientras su dueño daba vueltas al manubrio de su aristón. Era lo corriente en toda España, creo.

Pero la fobia más marcada en Falla, que merece párrafo aparte, era la de su antigermanismo. En todos sentidos y aspectos, desde el Kaiser a Beethoven. En algunas estridencias relativas a la música, Falla estaba influido por las opiniones que oyó "viva voce" al "maestro", que era Debussy (en España, el "maestro" era don Felipe Pedrell), más tarde recogidas en libros. De los músicos alemanes sólo transigía con Mozart. A Wagner lo detestaba con todas sus fuerzas, en gran parte por el seudocristianismo de Parsifal, a cuyas representaciones se negaba tenazmente a asistir, ante la catastrófica eventualidad de "que le gustase". En su biblioteca musical, que no era grande (quizá era más extensa la literaria), no había, que yo recuerdo, ni siquiera los cuadernos de preludios y fugas de Bach.

Es difícil que un aficionado americano comprenda la razón profunda, llena de verdad y de justicia, en esta proscripción. Falla había aprendido de Pedrell que el arte llevado a su cúspide y consiguiente decadencia por el gran cantor había nacido en España y que los albores de ese arte estaban, dos siglo antes en la música de Antonio de Cabezón, tan sistemáticamente ignorada. No por los alemanes, debe decirse, a seguida, porque fue la editorial Breitkopf y Hartel, de Leipzig, la que publicó la "ópera omnia" del maestro

burgalés, preparada por Pedrell. Pero una cosa es la erudición alemana y otra cosa son los conservatorios. Si los conservatorios de toda España siguen ignorando a Cabezón (no diré los de América), ¿por qué iban a ser más papistas los alemanes, que tan contentos se hallan (no sin causa, claro) con su Bach? Falla sabía que el lestro de Juan Sebastián palidece ante la soberbia fulguración de un genio como Frescobaldi. Pero no tuvo tiempo para enterarse de que la musicología actual, de hace algunos a esta parte (esos años en que Falla era otro hombre del de aquellos tiempos) reconoce en Cabezón al fundador de la escuela napolitana para tecla, de donde salió la romana con Frescobaldi y sus coetáneos. Se sabe poco y mal quién fue aquel músico ciego que Felipe II llevó a Inglaterra, donde dejó también la huella intensa de su arte. Y si del órgano se pasa a los claves, Falla se encogía de hombros ante los claves de Juan Sebastián, porque prefería el espíritu latino de Domenico Scarlatti, el napolitano madrileñizado. Todo ello parecía más extraño en los primeros momentos y acarreó a Falla un odio frenético en la parte conservadora de la opinión. Aquí entro en otro terreno, sobre el cual hablaré en el artículo próximo.

III.

Joaquin Turina y Manuel de Falla regresaron casi al mismo tiempo a su patria grande y, por entonces, se los mencionaba por ese orden. No tardó mucho el sevillano en quedarse a la zaga del gaditano. Contribuyó a ello, en parte, el haber dado Turina en la gracia de tomar a su música con una ligereza que contrastaba con la vehemencia que en la suya ponía su compañero en andanzas musicales parisienses, por tan distintas zonas como las que separa el Bois de Boulogne, donde vivía Debussy, a la Rue Saint Jacques, en la cual estaba instalada la Schola Cantorum, templo franckista cuyo pontífice era

Vincent D'Indy, el maestro de Turina. Éste llegaba, pues, a Madrid, como representante calificado del franckismo, al paso que Falla representaba a los géneros impresionistas, más o menos referidos a Debussy, Ravel, Florent Schmitt y algún otro, entonces en el auge de una gloria efímera. Ni Falla ni Debussy se mostraban entusiasmados con el calificativo que se dio y se da generalmente, a la escuela francesa de la orilla derecha. En el caso de el español, su impresionismo no puede ser menos "impresionista", ya que hasta la menor cosa en su música está minuciosamente calculada, examinada al microscopio. También ocurre eso en Debussy; pero en éste no hay tan estrecha vinculación con las vías tradicionales como la que existe en Falla, hasta en sus puntos más extremos. Turina, por su parte, no pudo ser menos fiel al franckismo, donde no cabe la especie de "chunga" que el sevillano pensó en sus obras de aquella época, que era cosa graciosísima. Por ejemplo, aquella dilatada composición para piano titulada "tragedias de mi rincón". El rincón era el de la Cervecería de Candelas, famosa por las buenas mozas que servían a los clientes sus chatitos" de manzanilla y demás estimulantes. Una de aquellas pasó a la imortalidad turinesca porque entra en su composición con el nombre de "María ya usté ve". "Ya uste ver" era un estribillo con el que María contestaba a quien le preguntaba invariablemente ¿qué hay, María? Y ella, como una codorniz, entonaba los tres golpes de su estribillo. Ni cerveza, ni camareras, ni Marías de ninguna clase se mezclaban en la música de Falla, a excepción de María Martínez Sierra, que, con el nombre de su marido, redactó el texto de las varias obras de Falla compuestas en Madrid desde 1914 a 1919: sus obras más granadas, más ricas de savia. Su obra sustancial, valga decirlo, con los "Nocturnos", *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*.

Era el momento en que la música de la escuela nacionalista rusa hacía furor en España, y Falla echó mucha leña a esa fogata. Le

acompañaba en ello el pianista catalán Ricardo Viñes, que se había convertido en el intérprete incomparable de la música francesa de última hora y, en buena parte, de la rusa; sobre todo aquella Islamey de Balakireff, el fundador del grupo famoso de "los cinco", a quien Viñes había conocido en París. Viñes compartía muchas de las fobias y filias de Falla: su religiosidad, primero; su antigermanismo radical, después, razón por la que quedaba explicado que tocase tan bien a Debussy y tan mal a Beethoven. Francófilo hasta la médula y republicano del "tigre", Viñes era, en aquellos años, tan necesario a nuestro francesismo musical como el propio Falla. ¿Cómo preveer entonces los cambios que da el tiempo? Entrada la nueva guerra, Viñes, por odio a los rusos y a su política tan conocida en el orden social como en el religioso, llegó a adjurar de ellos para volver su contrición de última hora hacia Hitler y la escuela alemana, claro que no por ello logró interpretar mejor a Beethoven, pero se desquitaba de esta amargura incidiendo en su misticismo no lejano al de Falla mismo, en sus últimos años, que compartía — Viñes, pero no Falla — con los sobresaltos cordiales de la bolita en el juego de la ruleta. En cuanto a Beethoven, la idea de ambos se condensa en lo que Falla publicó en diciembre de 1916 en la *Revista Musical Hispano-Americana*, que yo dirigía al lado del pobre Rogelio Villar. Con el título de "Introducción al estudio de la música nueva", Falla redactó un artículo en donde reunía fragmentos de la conferencia que había dado en el Ateneo de Madrid, en defensa de los nuevos ideales de la música, para exhibir los cuales tocó páginas de Mussorgsky, entonces apenas conocidas en los países de habla española, de Bela Bartok y de algunos franceses. Releyendo hoy ese artículo se echa de ver cómo pasa el tiempo. Las indignaciones que Falla levantó en su conferencia y en su escrito aparecen ahora apenas justificadas, a fuer de inocentes. Pero había unas frases dedicadas a

Beethoven, que sentaron a los viejos aficionados como banderillas de fuego. Son unas donde Falla aludía al "Canzona" del Cuarteto obra 132, escrita en el viejo modo de iglesia llamado lidio o lídico (*tritus authentus*), donde se traduce el alemán "Heiliger Dankgesang" por "offerta alla divinita", por el convaleciente Beethoven. Esto de "a la divinidad" sublevaba a Falla, que lo atribuía a que el gran músico estaba "influido, sin duda, por las ideas robesperianas tan en boga en aquel tiempo". Atribuir a influencias de Robespierre (que era un místico y un "puro" elevado a una intransigencia guillotinesca), la religiosidad de Beethoven, era un tanto arbitrario, pero entonces se conocía poco y mal la génesis del romanticismo en Alemania; no se tenía noticia de las "canciones espirituales" del viejo Gellert, puestas en música por Beethoven, y sólo se conocía la "oda a la Alegría" de Schiller, porque figura en la Sinfonía con coros. Aquel "padre amante" que mora más alto que los cielos estrellados, ¿sería también un influjo de Robespierre? NO había manera de discutirlo con Falla porque, en primer lugar, se negaba a escuchar la *Novena Sinfonía* y, además, porque en cuanto se intentaba discutir sobre algunos temas, como Debussy o Pedrell, el amor o la religión, Falla se hacía de piedra.

En cuanto al "modo lídico", Falla lo describía como "el quinto modo eclesiástico de la serie de tonos auténticos, que es también el tercero de la serie primitiva anterior a la reforma gregoriana". Si eso es lo que aprendió con Pedrell, es cosa que no sabemos; pero siempre sospechábamos que en eso de las enseñanzas de Pedrell había cierta inflación por parte de Falla. Inútil querer explicarle todo lo que hay de leyenda en la pretendida reforma gregoriana, y en cuanto a que el modo lídico o lidios fuese el quinto auténtico, resultaba imposible, porque los modos auténticos de la Alta Edad Media no son sino cuatro, con cuatro plagales. Atentar a la "autenticidad" de un modo

eclesiástico le parecía herético, aunque sólo se tratase de una cuestión de nomenclatura. Es lo que le ocurría con el calificativo de "barroco" aplicado al Greco o a Velázquez. Que se dijese que Velázquez, que solamente era un pintor de reyes y su compañía, era un pintor "barroco", le tenía sin cuidado, porque no lo apreciaba más que a Beethoven. Pero del Greco no toleraba que se dijese sino que era la esencia misma de la clasicidad. Y había que dejarlo, encogiéndonos de hombros, ante las manías que así comenzaban inocentemente, e iban a terminar de tan dolorosamente manera.

IV.

Fuera de lo dicho anteriormente sobre Beethoven, las dos grandes preocupaciones de Falla relativas a los grandes músicos alemanes, consistían en el protestantismo de Bach y en el cristianismo de "Parsifal". En el primer punto, su intuición no le fallaba. Aunque el menor de los hijos de Bach, Juan Christian, había denominado como "gran misa católica" a la *Misa en si menor* de 1733, ésta no tenía de católica sino el hecho de ser una ampliación de una de sus misas luteranas. Precisa una explicación —por sucinta que sea. Las llamadas "misas breves" de Juan Sebastián no son breves sino por comparación con las católicas, pues que las misas luteranas solamente se componen de los dos primeros trozos del "ordinarium" de la misa, o sea, del Kirie y del Gloria. Así era la *Misa en si menor*. Pero al ser elegido Augusto III de Sajonia como príncipe elector, después rey de Polonia, encargó a Bach una Misa "completa" por razones de alta política. Bach añadió entonces a su anterior "misa breve" el *Credo*, *Sanctus* y *Agnus* que completan los cinco trozos del "ordinarium", con un total, en esa obra gigantesca, de 24 números entre arias, dúos y coros. Respecto a su "sentimiento", tan católico o tan luterano era antes como después. En la duda, Falla se abstenía,

así como de comentar la magna *Misa en re*, de Beethoven, que no sé si entendería por robesperiana, pero cuya inspiración estaba más cerca del catolicismo romántico de Schelelernacher que del rigurosamente ortodoxo.

En cuanto a "Parsifal", Falla, que en 1915 recelaba de si lo cristianizante del gran dramaturgo era auténtico, escribía: "el genio del autor de "Parsifal" no se podía ofrecer a la admiración pública sin una garantía que la prestase crédito, y el mismo Wagner a pesar de su soberana independencia, se vio obligado a declararse algo así como continuador de una arte que en resumidas cuentas sólo ofrecía, con el suyo, lejana analogía". En otro impreso de la misma época se explica con más claridad para el lector: "Wagner, si bien es cierto que utilizó en "Parsifal" ciertas fórmulas modales y aun temas de la liturgia católica, no abandonó por eso la tradición protestante: esa tradición nefasta que ha sido la causa principal, si no única, del desprecio que el arte musical de la época llamada clásica sentía por la música anterior al siglo XVII". Lo que parece incongruente en esto, es referir la tradición protestante a la época clásica de Haydn, Mozart y Beethoven en su juventud, más cercanos al catolicismo austríaco que al protestantismo nortealemán.

No es eso con todo lo que interesa, sino ver el camino que las ideas de Falla habían recorrido por la cuesta debajo de sus vehemencias, desde 1915 y 16 hasta 1933, el año siniestro en que se cumplen 50 años de la muerte de Wagner, sobre cuyo cadáver levanta el Tercer Reich sus parsifalianos anhelos, vinculados por la familia Wagner, desde el templo y sacristía de Bayreuth, en el personaje que más vale no nombrar. Conmemorando el aniversario, la revista madrileña *Cruz y Raya*, que dirigía José Bergamín, católico de matiz modernista, pidió a Falla un artículo sobre el gran sajón. Con su peculiar estilo lleno de reticencias, salvedades, escrúpulos

y repulgos, Falla comenzaba diciendo que ninguna otra obra de gran arte se encuentra, como en la de Wagner "tan patente": el acierto alternando con el error"; pero en Parsifal "ése a modo de auto sacramental" "culmina la tendencia de Wagner hacia un ideal puro; anhelo que, de modo indudable, habían precedentemente demostrado muchos de los poemas que compuso e ilustró con su música". Y más lejos, "tal es el valor de algunas páginas de Lohengrin y de muchas —las más significativas— de Parsifal: ese claro testamento de fe —de redentora fe cristiana— que Wagner, ya en los confines de su vida y cediendo a un latente y puro impulso de su desordenada conciencia, quiso oponer a lamentables pretéritos alardes"...

No hacía mucho que al escribir yo una artículo defendiendo a Brahms contra ciertos ataques que estimaba injusto por parte de la familia Wagner ("Brahms, ese señor que se creía compositor", fue el responso que le echó doña Cósima), recordaba que en 1933 se conmemoraba también el centenario del nacimiento del músico hamburgués, fecha que fue silenciada por Ataúlfo I, wagnerista acérrimo. Falla me envió al punto una tarjeta postal con estas tres palabras: "¡timbre de alarma!... que causaron un gozoso comentario entre el grupo de amigos. Al leer el artículo de *Cruz y Raya*, varios conmigo, le enviamos otra postal con sus mismas palabras. Había motivo. Ese parsifalismo comenzaba a denunciar el sordo trabajo de un mal interno.

En 1915, Falla, con Miguel Salvador, condiscípulo suyo en el aula del maestro Tragó, notable profesor de piano del Conservatorio de Madrid, y con algunas otras personas, yo entre ellas, fundamos la llamada Sociedad Nacional de Música que, por razón de las circunstancias políticas, resultó ser por varios años la única sociedad internacional en Europa. Allí dio Falla a conocer mucha música

entonces en plena modernidad. Mi agradecimiento debe recordar que entre las que Falla y Viñes interpretaron hubo algunas páginas mías. En el programa de inauguración figuraba una canción de Falla, sistemáticamente olvidada después. Se titulaba "Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos" y el texto se debía a María Martínez Sierra: "Dulce Jesús que estás dormido! ¡Por el santo pecho que te ha amamantado —te pido que este hijo mío no sea soldado!", comenzaba. Y seguía. "Cuando esté muriendo dirá ¡madre mía!"... Si Falla hubiera visto, como yo, en 1936, las escuelas de niños, destrozadas, con los niños destrozados en los brazos de sus madres por aviones extranjeros, habría podido acordarse de su canción olvidada. Y hubiera sabido por qué el Madrid de 1936 fue un Madrid infernal enrojecido por la sangre de sus víctimas inocentes. ¿Había razón para nuestro "timbre de alarma"? El mismo año que Falla, Debussy había escrito *Noel des enfants qui n'ont plus de maison*; Falla lo acompañó en la Nacional a una notable intérprete del maestro francés. *Nous n'avons plus de maison: les enemis on tout pris...* Y a este grito infantil respondía una voz más grave: *Ils ont brulé l'école et notre maitre aussi. Ils ont brulé brulé l'église et Monsieur Jésus Christ.* Todavía no se habían inventado los aviones con bombas incendiarias. Debussy no las conoció. Pero sí Falla que, en 1936, había olvidado aquella oración y este villancico.

Novedades A [artes y letras], 27 de marzo,
9 de abril y 23 de abril de 1947.

FALLA EN FRANCIA

JESÚS BAL Y GAY

Falla compone *La vida breve*. A los pocos meses envía la obra a un concurso convocado por la Real Academia de Bellas Artes. La Academia le concede el premio —dos mil quinientas pesetas—. Falla y Fernández Shaw —el libretista— gestionan el estreno de su ópera en el Teatro Real. Inútilmente. El horno de aquella España musical no está para bollos de aquella calidad insólita. Eso, realmente, lo sabía Falla desde hacía años. Sus esperanzas de que la música española se renovara iban oscureciéndose cada día más. Y ahora, con el fracaso entre los rectores de nuestro primer teatro lírico, el compositor siente que le horizonte se cerró de manera definitiva. Y cuando el horizonte se cierra, no hay más remedio que saltárselo. Falla ya no es un jovenzuelo: anda por la treintena. No puede seguir esperando para realizar sus sueños. Y se va a Francia, definitivamente: 1907.

Para quien lo haya conocido —hombre de escasa fortaleza física, modesto, tímido— su fuerza de voluntad resulta asombrosa, increíble. En sus primeros tiempos de vida francesa tuvo que soportar contratiempos, decepciones, pobreza. Hubo día —y este dato lo tengo de primera mano— que, sin un céntimo en el bolsillo, no pudo echar al estómago más que un poco de magnesia que tenía en su modestísimo cuarto. Pero aquella fuerza de voluntad suya, unida a su integridad moral, lo salvó de caer en la bohemia y le logró abrirse paso, al fin, hasta el plano de "los mejores", en el que necesitaba desenvolverse y madurar su personalidad creadora.

Asombra cómo no se dio por vencido por los contratiempos que tenía que vencer. Uno de ellos, el alojamiento. O los vecinos le molestaban con música o ruidos o él molestaba a los vecinos con su piano. Pretendió vivir con Turina, pero el plan resultó un fiasco, naturalmente, pues no podían dejar de estorbarse el uno al otro con sus trabajos al piano. En fin, fueron tan numerosos y conocidos sus cambios de domicilio, que Debussy comentó un día: "se cambiaba de casa más a menudo que Beethoven".

Su acceso a "los mejores" le consignó pronto, gracias a su decisión y unas ciertas credenciales que llevaba bajo el brazo: las páginas de *La vida breve* y de algunas de las *Cuatro piezas españolas*. En su primera visita a Paul Dukas, éste accede, no sin un natural recelo, a que Falla lea al piano *La vida breve*. Cada vez que el autor se detiene en su ejecución por creer que Dukas ya ha aguantado bastante, el ilustre oyente le insta a continuar tocando. Al concluir la lectura, Dukas pronuncia su veredicto: "Esto hay que estrenarlo en la Opéra-Comique". Falla poco menos que rechaza el proyecto: él buscaba sólo los consejos del maestro y su ayuda para corregir los defectos que la obra pudiera tener. A esto se aviene gustoso Dukas, pero sin renunciar a hacer que la ópera se estrene. Y —la cosa tiene importancia— disuade a Falla de su idea de estudiar en la Schola Cantorum. "Trabaje usted solo y yo le daré consejos de instrumentación", le dice. Quizá en aquel momento haya nacido el antiescolasticismo, bien conocido, de Falla.

Gracias a Dukas conoció a Albéniz —"ejemplo de compañerismo leal y desinteresado para cuantos trabajamos en la formación del nuevo arte español, diría algún día Falla— y encontró bien dispuesto a Debussy para escuchar la lectura al piano de *La vida breve*. Pero el autor de *Pelléas* no era como el del *Aprendiz de brujo*: su cordialidad no surgía al primer encuentro. Falla contaba con mucha gracia lo

que fueron los primeros momentos de su visita a Debussy. Cuando tuvo frente a sí a éste, la emoción apenas le permitió articular: "¿Monsieur Debussy?" A lo que se le respondió fríamente: "C'est moi". Iniciada de algún modo la conversación, Falla confiesa que siempre fue amante de la música francesa. "Yo no", responde su interlocutor. El gaditano temblaba de pies a cabeza. Pero la música de *La vida breve* rompió finalmente aquel hielo o aquella máscara del francés y se inició entre ambos compositores una amistad cordial y una sincera admiración. Recíproca.

Entonces conoció también Falla a Ricardo Viñes, el pianista español al que tanto debe la música francesa contemporánea. Conoció también a Ravel, a Roland-Manuel, a Maurice Delage, a Florent Schmitt. Todos lo acogieron fraternalmente y lo introdujeron en los círculos musicales más selectos de París. Cada cual hizo por él lo que pudo, pero no todos podían mucho. Ravel, por ejemplo, todavía no se había "situado" plenamente y llevaba una vida muy modesta, tratado muy poco generosamente por los editores. Pero fue, precisamente, él quien en unión de Debussy y Dukas recomendaron tan vivamente a Durand las *Cuatro piezas*, que el editor se las pidió a Falla y le dio por ellas nada menos que trescientos francos, una suma enorme para lo que era la economía editorial de entonces. Algún tiempo después (1910), Dukas logrará que Rouart-Lerolle edite las *Tres melodías* que Falla compusiera sobre poemas de Gautier. Entretanto seguirán los esfuerzos de Dukas y Debussy para lograr el estreno de *La vida breve*, cosa que al fin ocurrirá en Niza (abril de 1913) y en París, Opéra-Comique, diciembre del mismo año. Max Eschig será el editor de la partitura.

La estancia de Falla en París se habría prolongado quién sabe por cuántos años, de no haber estallado la guerra del 14, catástrofe que dispersa a sus colegas franceses y le obliga a él, extranjero, a regresar a

su patria. Su francofilia y su germanofobia, de raíz estético-musical, se exacerbarán ahora en un sentido político, como lo demuestran algunos escritos suyos publicados en España (1916, 1927). Y no hay duda de que su gratitud de bien nacido, al hacer el balance de sus años franceses, tuvo mucho que ver en aquella actitud suya.

Por su parte, los músicos franceses tampoco olvidaron a su colega español, y tan pronto como terminó la guerra sus relaciones con éste se reanudaron con toda normalidad. Falla irá a París con relativa frecuencia; sus obras se darán allí con todos los honores y de allí, en fin, le vendrá el encargo de una operita para títeres que pueda representarse en los salones de la Princesa de Polignac. Falla se acuerda de un cierto pasaje del *Quijote* y compone *El retablo de Maese Pedro*.

Al prestigio ganado limpiamente entre sus colegas franceses antes de la guerra se añade ahora el que le proporcionan las nuevas obras escritas en España a partir del año 14. Las críticas que allá escriben sobre él no pueden ser más elogiosas. Cada estreno de una obra suya constituye un acontecimiento que rebasa el cuadro estrictamente musical y penetra en el denominado "mundano". Esto se echa de ver, por ejemplo, en una crónica de antología enviada por Corpus Barga —auténtica gloria del periodismo español — a *El Sol* y que Ángel Sagardía transcribe en su libro sobre Falla. Dice así:

> Gran fiesta en el palacio de la princesa Edmond de Polignac. Brilla en la noche el charol de los automóviles mudos, bajo los castaños de la avenida. Junto a la verja ronronea el coro de los *chauffeurs*. Al pie de la escalera, medio desnudan a las damas los lacayos con los brazos cargados de abrigos. Descotes y pecheras se envían mutuamente sus fuegos a través de las salas. Allí se hayan Paul Valéry, el poeta de hoy, que hace gestos de náufrago entre las ondas de los hombros

femeninos, Henri de Regnier, el poeta de ayer, se halla todo rígido y despreciativo como sus bigotes candentes y su monóculo altanero. El músico Stravinsky es un ratón entre las gatas. Y el pintore Picasso, de etiqueta y rodeado por todas partes, parece que está apoyado en una esquina y que tiene la gorra caída sobre una ceja. Y el pintor José María Sert parece que nos hace los honores del palacio. Pero de los poetas, pintores y músicos —la corte de la princesa Edmond de Polignac —, el héroe de la noche es el Maese Falla. Rebosa el salón del teatro de la princesa. Quedan fuera, por las puertas, manojos de colas de frac. La escena es de guiñol. Los muñecos representan a Don Quijote, a Sancho, a Maese Pedro, al muchacho que explica el retablo y a los demás personajes de Cervantes en el *Quijote*, capítulo XXVI. El retablo con sus títeres: Don Gayferos, Melisendra y los otros, se abren también ahí, en el teatro de los muñecos: es el guiñol del guiñol. Por la oposición de irrealidad entre los títeres y los muñecos se ve la razón de la sinrazón de Don Quijote. Melisendra es tan de verdad como Maese Pedro. Los pintores y escultores Lanz, Ortiz, José y Hernando Viñes han montado este guiñol con toda su gracia de chicos. Entre las manos ocultas que mueven a todos los muñecos, la del pianista Ricardo Viñes, héroe de la mano, es la que maneja al héroe del manco. En la orquesta recitan el *Quijote* las voces de *Don Quijote*, de Maese Pedro y del muchacho que explica el retablo. Ahora solo les falta a ustedes oír la música para saber lo que es esta obra de Manuel de Falla. La última de Stravinsky, *Bodas*, estrenada esta temporada en los bailables rusos y asimismo tocada por primera vez en el salón de la princesa, tiene una música que le coge a uno por los oídos y le arrastra con una cadena hecha a golpes. La música del *Retablo* también le sujeta a uno, pero como esos taconeos de bailadora que dicen: "Sígueme". ¿Quién se resistiría? Su paso por el salón de la princesa de Polignac echa a volar todos los aplausos. El maestro Falla se va con su música a Granada.

Con sólo hojear la colección de *La Revue Musicale* tendremos abundantes pruebas de la admiración que a Falla profesaron los mejores críticos franceses y, sobre todo, los dos más autorizados dentro de aquella revista: su director Henri Prunières y su redactor jefe, André Coeuroy. El primero de ellos escribe en 1926, en ocasión de un *Retablo* ejecutado en Zurich: "Se le tributó a Falla larga ovación, ovación muy merecida, pues este gran músico tan modeso es un hombre genial y uno de los tres o cuatro compositores más grandes de nuestro tiempo". El mismo Prunières no dejará de reiterar su admiración por Falla y mostrar su comprensión de la España más honda, cuando, en 1927, el compositor da a conocer en París su *Concerto*: tras reconocer que el gran público gusta en la música de Falla el elemento exótico, los ritmos de danza, los temas de aire popular, la cálida sensualidad andaluza, etc., añade:

> Lo que es admirable en él es la concentración del pensamiento, la condensación del sentimiento, la concisión en la forma. Ni una nota inútil, ni un compás que no esté cargado de sensación y de pensamiento [...] El concertó para clavicímbalo y cinco instrumentos es una de las obras maestras de Manuel de Falla y una de las más significativas de la Música moderna.

En 1928 la Opéra-Comique ofreció un festival Falla: *La vida breve*, *El amor brujo* y *El retablo*. André Coeuroy hace la crónica del acontecimiento.

> La Opéra-Comique —dice— recibe bastante a menudo flechas y papirotazos, para verse hoy cubrir, al fin, de flores. Manuel de Falla, uno de los cinco o seis grandes músicos de la hora presente, logró, gracias a los diestros cuidados de Georges Ricou y Louis Masson, desencadenar ovaciones que ciertamente quedarán entre los recuerdos más hermosos de su carrera. Aún más: gracias a tres obras, de las cuales la primera data de hace veinte años y la tercera es contemporánea, ha dado un resumen sorprendente de la evolución del teatro lírico desde principios de siglo [...] En las antípodas de las expresiones más incisivas del arte *dépouillé* contemporáneo [...] Lo que pudiese haber aún de evocador en *El amor brujo* ha desaparecido casi por completo. Es un espectáculo de poesía y de alusión que participa en el movimiento actual de libertad escénica.

Pero la estimación que la crítica francesa hace de Falla no se limita al valor particular de cada una de sus obras, sino que descubre con sagacidad la trascendencia que históricamente emana de ellas. Falla pasará a la historia no solamente por la belleza, perfección y singularidad de su música, sino también por el impulso que algunas de ellas imprimirá a la evolución de la música universal. Así, en *La Revue Musicale* de junio de 1927, André Schaeffner publica un gran artículo sobre Wanda Landowska, en el curso del cual afirma que gracias a

> la doble intervención de Manuel de Falla a favor del uso del clavicímbalo, primeramente con su *Retablo de Maese Pedro* (1923), donde ese instrumento figura en medio de una orquesta reducida, después con su *Concerto* (1926) que mezcla la voz del clavicímbalo a las de otros cinco instrumentos, se le restituye al *antiguo mueble* un carácter de ahora en adelante usual, diversificable hasta el infinito, susceptible de atraer un número creciente de compositores [...] Manuel de Falla abrió el camino a una posible *música moderna de clavicímbalo*.

Y en una nota a esos párrafos, Schaeffner anuncia que Francis Poulenc está trabajando en aquellos momentos en un *Concierto*

campestre, lo que demuestra que la vía abierta por Falla comienza a ser transitada.

A la devoción de Falla por Francia, supo ésta corresponder dignamente, como acabamos de ver. Un bello *pas à deux* de lealtades. Y no creo forzar la realidad si, parafraseando el párrafo final del célebre artículo de Falla sobre Debussy, digo que si Falla se sirvió de Francia para realizar sus sueños de compositor, le pagó con su lealtad tan generosamente que ella acabó siendo la deudora. Pero, recíprocamente, también Falla acabó siendo el deudor de una Francia musical que lo supo estimar más allá de la ausencia y hoy sigue estimándolo más allá de la muerte.

Manuscrito inédito. Madrid,
Residencia de Estudiantes, Fondo Jesús Bal y Gay, 25/4.

EN LA MUERTE DE MANUEL DE FALLA

ADOLFO SALAZAR

La media decena de renglones que ha merecido a los periódicos la muerte de Manuel de Falla es un signo, elocuente, pero grave, de los tiempos. Un torero, por ejemplo, o un político, habrían ocupado planas enteras, para ser olvidados al instante. Con los hombres verdaderamente grandes, el caso es el inverso. La trivialidad, la insignificancia o la bajeza de los tiempos pueden desdeñarlos y aún desconocerlos: la historia guarda su recuerdo por la longitud de las edades.

Manuel de Falla era uno de los tres o cuatro hombres verdaderamente grandes que contaban en el mundo actual. Ser un gran hombre no consiste en agitar a las muchedumbres, sino en gravarse hondamente en su memoria por razones que repercuten directamente en el bien de la humanidad, en su elevación moral o intelectual. La humanidad, tan mal dirigida como bien explotada en los tiempos que corren, aplaude a quienes la divierten, aunque sea por medio de una diversión narcótica, que embota los sentidos, debilita su voluntad y rebaja su inteligencia. O dedica su atención preferente a quienes son sus enemigos más enconados: un sector, los admira y enaltece si el daño recae sobre el sector vecino. Éste, les dedica las vehemencias en espera de que se cambien las tornas. A tal juego se le entiende como política. A las actividades del espíritu apenas se las estima como un lujo, en el mejor de los casos; como una carga inevitable, que de buen grado se suprimiría; como tediosa herencia de otras costumbres y otros tiempos, vigente todavía por pura superstición. En cuanto se puede, se le vuelve la espalda.

Y, ¿qué en cuanto a los artistas, a los hombres, que dedican su vida al cultivo de la inteligencia o de la belleza, que entendemos por las letras y las artes? Ya es mucho que se les tolere en medio de esta vida tan ocupada. O que se compadezca su incomprensible manía de perder el tiempo sin dejar de ganar dinero. Que es tanto como perderlo.

Manuel de Falla muere, muy lejos de su patria, apenas unos días antes de cumplir setenta años, consumido con la enfermedad y en el grado extremo de la impecunia, aun cuando sus obras hayan enriquecido a sus editores o intérpretes. Su modestia, su austeridad casi rayana con los límites de la cantidad, no tenían, sin embargo, mayores exigencias. Pero la libertad es un goce caro, y para poder escribir música, o filosofía, para poder pintar o hacer poemas, tal y como la dignidad lo dicta, sin el envilecimiento que supone adaptarse al gusto del público; para poder ser libre de la mente tanto como en la conducta, es menester renunciar a muchas cosas, y la primera de ellas es el dinero. Lo que se pierde por un lado, se gana por otro; lo que se pierde en valores de actual circulación lo gana en valores de eternidad. El juicio de una persona cuya opinión merece tenerse en cuenta vale más que el juicio sin responsabilidad de millares de ignaros. "Pecunia", viene de "pecu", el rebaño. Rebaño humano, al que se explota. La popularidad es lo que se vende; pero la eternidad, la gloria, no se compra con nada.

El nombre de Manuel de Falla se menciona, dentro de nuestra época, junto al de Béla Bartok y el de Igor Stravinski: al lado de esos "big three" todos los demás quedan en filas muy inferiores. Bartok fue, de ellos, el primero en dejar este mundo desagradecido, en condiciones no más brillantes que las de Falla, aunque, uno y otro, han tenido amigos cordiales que les atendieron hasta el último momento. La gloria de esos tres músicos de nuestros días

es la de haber transformado un nacionalismo de estirpe romántica en la universalidad de lo que, con ellos, alcanza la zona serena de la clasicidad. Después de ellos, ser "nacionalista", a secas, es un mérito escaso, una ambición estrecha. Su nacionalismo fue una etapa por la que tuvo que pasar el arte de sus respectivos países cuando, consciente de su propia existencia, quiso soltar las amarras que lo ligaban a tradiciones que no eran las suyas, su tradición vernácula. Era, en un momento, una aspiración a la libertad; pero como etapa transitoria, evolucionó una vez conseguida su primera ambición. El arte de Rusia, el de Hungría o el de España, los de otros países también, eran junto al gran arte lírico de Italia o al gran arte sinfónico de Alemania, los parientes pobres. Se les hacía subir por la escalera interior y se les hacía comer con los criados en la cocina. No hay, hoy día, un solo músico alemán ni italiano ni francés, ni de país alguno que le supere. Ni el arte de ningún país de la geografía musical del mundo supera en el momento actual al arte de España después de Manuel de Falla. Eso hizo Falla. Además enseñó a los demás el camino para hacer otro tanto. Si no es fácil hacerlo es porque no es fácil que se tenga su pureza de intenciones, su desprendimiento. Su genio, también, a la vez modesto y claro; limitado y preciso; tan exacto conocedor de sus fuerzas como los clásicos más perfectos en su empeño, Juan Sebastián Bach o Doménico Scarlatti, o la constelación incalculable de Mozart, Chopin y Debussy. Si Falla tuvo maestros, esos tres sobre todo lo fueron, Maestros del espíritu, entiendo. Los de la técnica tienen menos importancia; porque en realidad, todos los grandes hombres sólo son discípulos de sí mismos. El genio ni se aprende ni se hereda. Se aprende a andar con andadores, pero ¿cómo se aprende a volar?

La carrera musical de Falla puede dividirse en las grandes etapas de su vida: su juventud en España; Cádiz, donde nació; Madrid, en

sus años adolescentes. En seguida París, cuando marcha allá, con su ópera recientemente premiada, *La vida breve*. Sus años de París son los de transformación, y de ella dependió la transformación entera de la música española en esta primera mitad del siglo. En 1914 regresa a España con sus obras de piano más apuradas de estilo, sus canciones, y muchos bocetos que desarrolla y termina en Madrid, en los años que median entre la fecha y la de 1920 o 21, cuando decide trasladarse a Granada. Los *Nocturnos*, *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos*, son de esos años, los de la madurez del arte de Falla y los que le traen su primera celebridad. Después, en la soledad de su casita granadina, frente a la [que] vienen sus obras de superación, enjutas y lacónicas, apretadas en estilo preciso; el *Concerto* para clavicémbalo, cuya influencia trascendió los límites de España para ejercerse, más o menos intensamente a todo el mundo; *El retablo de Maese Pedro*, tan representativo de ese momento de la vida musical europea. Después, el misterio. En 1939, fecha fatídica en los anales españoles, Falla se traslada a la República Argentina. En su carpeta iba el manuscrito de su magna cantata sobre *La Atlántida* de Verdaguer. ¿Llegó a terminarla? ¿La orquestación, inclusive? Los testimonios no son fidedignos. No tardaremos, ya, en saber la verdad de que la obra no está terminada, hagamos votos porque las manos irrespetuosas queden fuera de ella.

Novedades [Artes y letras], 21 de noviembre de 1946.

MANUEL DE FALLA

JESÚS BAL Y GAY

La muerte de Manuel de Falla siembra por el mundo entero un viento de desolación. No todas las generaciones ni aún todos los siglos aportan a la música universal una figura de tan recio temple como ésta que ahora traspuso los umbrales de la eternidad después de haber consagrado toda una vida a la contemplación —y creación— de hondas eternidades. La desolación que hoy experimentamos no proviene de que ese tránsito quiebre en flor una gran promesa. Manuel de Falla deja una obra incomparable, cifra ardiente de un trabajo largo y constante, fruto de una vida entera dedicada, en un desvelarse sin desmayo, a la creación y depuración de la belleza sonora. Nuestra desolación nace de saber que se ha ido para siempre una de esas figuras que por su excepcionalidad misma habíamos creído imperecederas.

En los dos ámbitos en que se puede medir la trascendencia de toda obra musical, el nacional y el universal, tiene la de Falla dimensiones de extraordinaria importancia.

En lo nacional realiza Falla, él solo, una área que podría haber acarreado buena porción de gloria a toda una serie de compositores. Cuando él llega al mundo de la composición, la música española está despertando y cobrando conciencia de sí misma bajo la mirada tan española como ávida de futuro de Felipe Pedrell. Hay fe en que el renacimiento de la música española arrancará de lo tradicional, si es que ha de llegar a producirse. Para ello el compositor tendrá que empaparse de lo popular hasta adquirir un léxico que le permita

expresarse a sí mismo con una cierta originalidad. Por otra parte, esa música culta que ha de producirse habrá de anudar una gran tradición rota desde el siglo XVIII, y para ello tendrá que volver los ojos a los viejos y olvidados maestros españoles. En ellos se guarda una técnica de rasgos nacionales y, lo que es más, toda una vena popular origen que, automáticamente, vendrá a insertarse en la de lo popular contemporáneo. El propio Pedrell, no obstante satisfecho con sus prédicas estéticas y eruditas, da ejemplo como compositor. Albéniz siente también el imperativo de la hora, pero su carácter, más instintivo e impetuoso que reflexivo, le impedirá ahondar en el problema para extraer soluciones que rebasen la categoría de lo popularista. Es Manuel de Falla quien con suficiente ardor y clarividencia emprende el camino señalado por Pedrell, su maestro jamás olvidado y siempre defendido con tanto amor como admiración.

Pero el camino no es una senda apartada y callada. A ella llegan voces portadoras de acentos extranjeros. En unas, la cadencia es alemana; en otras, rusa; en otras, francesa. El mundo resuena con músicas de Wagner y Strauss, de Mussorgsky y Borodin, de Dukas y Debussy. El joven que vaya a emprender una vida de compositor tendrá que escuchar alguna de esas voces. Se sentirá atraído especialmente por alguna de ellas, el eco de la cual le servirá de molde para el ejercicio de la suya. El joven Manuel de Falla las escucha todas, pero es la del impresionismo francés la que le atrae definitivamente. ¿Por qué?

Va a darse en la música española un fenómeno paralelo a la poesía. Hay quien siente necesidad de una lírica renovada. El anhelo está en el aire que se respira. Se necesitan nuevos medios de expresión, algo que sea diferente de lo que hasta entonces tuvo vigencia. Y de pronto surge la figura prodigiosa de Rubén Darío,

el portador de una lira inaudita cuyas cuerdas resuenan con una fabulosa riqueza de armónicos. Es un arte nuevo, opulento y refinado. Los poetas incipientes se aferran a él, porque en él creen descubrir el impulso revolucionario que sentían necesario para la lírica española. Las palabras cobran nuevas sonoridades al agruparse con sesgo nuevo; el castellano adquiere una flexibilidad que no tenía y sirve para engarzar los temas poéticos más dispares.

Lo que en la poesía experimentaron hacia 1900 varios españoles de excepción bajo la influencia de Rubén Darío y su "modernismo", lo experimentaron en la música uno solo —Manuel de Falla— al descubrir a Debussy y su impresionismo. Para librar a la música española del vacuo romanticismo academicista imperante era necesaria una cierta revolución en lo formal, una libertad armónica lo suficientemente amplia, por otra parte, para acoger con holgura y frescor los tesoros recién descubiertos en la música popular. El impresionismo estaba quebrando muchas trabas de la armonía y ofrecía en este campo, así como en el orquestal, un marco amplio y flexible para los ritmos y tonalidades hallados en el folklore nacional. Algo de eso atisbó Albéniz, pero fue Manuel de Falla quien sacó las mejores y perdurables consecuencias.

Pero así como este compositor no incurrió jamás en un popularismo fácil y pintoresco, tampoco llegó a ser nunca un impresionista. Desde sus primeras obras se nota que al fondo de ciertos procedimientos de esa escuela late algo diferente, tan diferente como puede ser un español auténtico de un auténtico francés. Se siente una hondura española, una aspereza ibérica, un afán de lo real, que nada tiene que ver con la fantasmagoría sensual de un Debussy. La música de Falla es española desde sus comienzos. Y el impresionismo es para Falla solo un resorte que facilita el arranque de la obra que día a día ha de ir acrecentándose más y más en lo puramente hispánico.

Volviendo al paralelo que señalé con respecto a la poesía española y el modernismo, no hay inconveniente en perfilar este fenómeno de la música de Falla con las palabras que Pedro Salinas empleó para definir la trascendencia de aquella tendencia literaria en las letras españolas:

> El modernismo para algunos poetas españoles fue un estado transitorio, para otros un experimento fructuoso. Para ninguno, creo, ha sido un ideal ni una meta. Aprendieron del modernismo para servir las necesidades espirituales que iban mucho más allá del modernismo [...] Se repetiría aquí un fenómeno muy frecuente en la historia de la literatura española y que en el siglo XIX se cumple lo mismo con el romanticismo que con el realismo. Es la conversión de un movimiento revolucionario, despertado por estímulos extranjeros en sus comienzos, en una revisión depuradora de lo tradicional, que da por resultado un renacimiento restaurador de los más puros y auténticos valores del pasado.

El sistema armónico de Falla se va elaborando en un sentido de profundidad cada día más alejado de las irisaciones impresionistas. Buena parte de él nace de las resonancias de la guitarra y de los giros melódicos del canto popular andaluz para acabar asimilando los rasgos esenciales de la armonía de la vieja música culta española. Sin entrar en análisis más minuciosos, podríamos señalar como uno de los rasgos característicos de la música de Falla ciertos acordes que yo llamaría "cóncavos", tal es la sensación de profundidad que suscitan en quien los oye. He aquí algunos ejemplos de ellos espigados en solo tres obras: la *Fantasía Baetica*, el *Concierto* y el *Soneto a Córdoba*.

Es una hondura la de esas armonías que nada tiene que ver con las resonancias evanescentes del impresionismo, una hondura

insondable, pero que adivinamos concreta, limitada. Es la hondura radicalmente española, la de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, la de Unamuno y de Antonio Machado, la de Juan Ramón Jiménez, la de El Greco, Velázquez, Goya y Picasso: un infinito en el corazón de la tierra. Esa concavidad, unida a cierta aspereza no menos española, apunta ya en las primeras obras de Falla y se va intensificando con el tiempo. Y para los oídos avezados es inconfundible aun en obras como las *Tres melodías de Teófilo Gautier* y *Psyché*, que a primera vista podrían parecer rendida pleitesía a la musa francesa impresionista.

Es increíble que un hombre solo haya llevado tan lejos el nacionalismo musical tomando como punto de partida un incipiente popularismo colmado de peligrosas superficialidades. Pero la verdad es que Falla logró cuajar en música una voz española auténtica como no se había oído desde tiempos de Victoria, voz de España hecha música universal.

Y el alcance de su obra en ésta, en la música universal, puede medirse —aparte lo que técnicamente haya influido en algunos compositores extranjeros— por la intensidad del respeto y la admiración que en todas partes despertó su ejemplo de compositor entregado a la creación con tanto ardor como disciplina. Es la suya una obra de fervor y rigor, de entusiasmo y meditación, de sueños realizados lúcidamente. Un místico y un clásico se hermanaron en Falla para darnos una obra tan ardiente como equilibrada. La asombrosa perfección formal de su música está lograda con el crisol de una apasionada clarividencia, tan alejada del rapto ciego de entusiasmo como del frío razonamiento dubitativo. Por eso vemos en él a un clásico auténtico, a un clásico que rebasa los límites temporales de una época, a un creador que ha encontrado

su modo perfecto de expresión, mientras que en otros compositores contemporáneos descubrimos sólo al clasicista, caballero de una estética que le es, en el fondo, ajena.

Nuestra Música, año II, núm. 5, 1947, pp. 18-21.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

Abellán, José Luis, *El Ateneo de Madrid: historia, política, cultura, teosofía*, Madrid, La Librería, 2006.

Alonso, Celsa, "La música española y el espíritu de 98", *Cuadernos de Música Iberoamericana,* vol. 5, 1998, pp. 79-107.

Andrade Malde, Julio, José López Calo y Carlos Villanueva (eds.), *Manuel de Falla a través de su música (1876-1946)*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1996.

Arias Bal, Javier, "El catálogo musical del archivo Jesús Bal y Gay", en C. Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios (1905-1993)*, Madrid, Residencia de Estudiantes/Universidad de Santiago, 2005, pp. 115-172.

Armenteros, Eduardo, "Ortega y el espíritu del 98. El pragmatismo como trasfondo. Ortega, Maeztu y Baroja", *Anuario Filosófico*, vol. XL, núm. 2, 2007, pp. 351-372.

Ayala, Francisco, "Ortega y Gasset, crítico literario", *Revista de Occidente*, 2a época, núm. 140, 1974, pp. 214-235.

Bal y Gay, Jesús, "Música. Trilátero", *Ronsel,* 2 de junio de 1924, pp. 21-22.

Bal y Gay, Jesús, *Hacia el ballet gallego*, Lugo, Ronsel, 1925.

Bal y Gay, Jesús, "Lecciones de corrección", *El Pueblo Gallego* [Marginales], 5 de mayo de 1925.

Bal y Gay, Jesús, "El vaso que hierve", *El Pueblo Gallego* [Marginales], 10 de mayo de 1925.

Bal y Gay, Jesús, "Nuestra música posible", *El Pueblo Gallego* [Marginales], 1 de enero de 1926.

Bal y Gay, Jesús, "La tierra, sal de la música", *El Correo de Galicia: Órgano de la Colectividad Gallega en la República Argentina* [Comentarios de arte], 2 de septiembre de 1928.

Bal y Gay, Jesús, "Vida y transfiguración", *El Pueblo Gallego,* 25 de julio de 1929.

Bal y Gay, Jesús, "La música popular" (manuscrito, ca. 1930, Fondo Bal, 17/1). Nota 195 No todas las referencias al Fondo Bal están en la bibliografía, ¿entran estas dos?

Bal y Gay, Jesús, "Mallorca de Chopin y Falla", s/f. Fondo Bal, artículos y reseñas, 24/ 21c. Nota 243 No todas las referencias al Fondo Bal están en la bibliografía, ¿entran estas dos?

Bal y Gay, Jesús, "Manuel de Falla and Spanish Music" (recensión), *Nueva España,* núm. 7, 1 de enero de 1930.

Bal y Gay, Jesús, "Dos sonatas de el Escorial" (de R. Halffter), *El Pueblo Gallego* [Marginales], 30 de julio de 1930.

Bal y Gay, Jesús, "Manuel de Falla and Spanish Music" (recensión), *Nueva España,* núm. 7, 1 de mayo de 1930.

Bal y Gay, Jesús, *Treinta canciones de Lope de Vega*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1935.

Bal y Gay, Jesús, *Romances y villancicos españoles del siglo XVI*, México, La Casa de España, 1939.

Bal y Gay, Jesús, "Un ballet creado en México", *El Universal* [Crónicas musicales], 14 de enero de 1940.

Bal y Gay, Jesús, "Un nacionalismo en busca de autor", *El Universal* [Crónicas musicales], 13 de agosto de 1941.

Bal y Gay, Jesús, "Rodolfo Halffter", *Nuestra Música,* año I, núm. 3, 1946, pp. 141-146.

Bal y Gay, Jesús, "Un libro sobre Falla", *Nuestra Música,* año I, núm. 1, 1946, pp. 44 y 45.

Bal y Gay, Jesús, "Manuel de Falla" (obituario), *Nuestra Música*, año II, núm. 5, 1947, pp. 19-24.

Bal y Gay, Jesús, "Falla visto a través de Wagner", *El Universal,* 20 de febrero de 1947.

Bal y Gay, Jesús, "El nacionalismo y la música mexicana de hoy", *Nuestra Música*, año IV, núm. 14, 1949, pp. 107-113.

Bal y Gay, Jesús, "La soledad sonora", *El Universal,* 23 de febrero de 1950.

Bal y Gay, Jesús, "Mallorca de Chopin y Falla", *El Universal,* 23 de julio de 1950

Bal y Gay, Jesús y Rosa G. Ascot, *Nuestros trabajos y nuestros días*, Antonio F. Buxán (ed.), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.

Bal y Gay, Jesús, "Perihelio" (textos), en Carlos Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios (1905-1993)*, Madrid, Residencia de Estudiantes/Universidad de Santiago, 2005, pp. 587- 607.

Blanco, Ignacio, "Modelos, métodos y formatos de las críticas literarias de José Ortega y Gasset", *Revista de Estudios Orteguianos,* núm. 2, 2001, pp. 165-174.

Blanco, Ignacio, "Los géneros periodísticos en José Ortega y Gasset", en Juan Benavides Delgado *et al.* (eds.), *Información, producción y creatividad en la comunicación*, Madrid, Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid/Ayuntamiento de Madrid, 2004, pp. 731-754.

Blanco, Ignacio, *El periodismo de Ortega y Gasset*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

Blanco, Ignacio, "Para una lectura de la obra periodística de Ortega y Gasset", *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 57, 2005.

Bonastre, Frances, "Felipe Pedrell Sabaté", en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, Madrid, SGAE, 2011, pp. 548-559.

Bosch, Carlos, *Mneme. Anales de música y sensibilidad,* Madrid, Espasa Calpe, 1942.

Cabrera, Mercedes, *La industria, la prensa y la política. Nicolás María de Urgoiti (1869-1951),* Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Campodónico, Luis, *Falla*, París, Seuil, col. Solfèges, núm. 14, 1959.

Campomar, Marta, *Ortega y Gasset en la curva histórica de la institución cultural española,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

Carmona, Gloria (ed.), *Carlos Chávez. Obras I. Escritos periodísticos (1916-1939)*, México, El Colegio Nacional, 1997.

Carmona, Gloria (ed.), *Carlos Chávez. Obras II. Escritos periodísticos (1940-1949)*, México, El Colegio Nacional, 2000.

Carpentier, Alejo, *El Nacional*, Caracas, 20 de octubre de 1955.

Carredano, Consuelo, *Ediciones mexicanas de Música. Historia y catálogo*, México, Cenidim / INBA, 1994.

Carredano, Consuelo, "Crónica de un encuentro musical", en *La llama doble. La música en México y el exilio español*, Madrid, Instituto de México en España, 2001, pp. 9-22.

Carredano, Consuelo, "Obras musicales del exilio", en *La llama doble. La música en México y el exilio español*, Madrid, Instituto de México en España, 2001, pp. 47-55.

Carredano, Consuelo, "Luces y sombras de la música española en México", en Javier Suárez-Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras (1914-1945)*, Granada, Archivo Manuel de Falla, col. Estudios, serie Música, núm. 4, 2002, pp. 165-183.

Carredano, Consuelo, "Carlos Chávez en la obra de Adolfo Salazar", en Yael Bitrán y Ricardo Miranda (eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, CNCA, col. Ríos y Raíces, 2003, pp. 159-173.

Carredano, Consuelo, "Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la *Revista Musical Hispano-Americana*", México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2004, pp. 119-144.

Carredano, Consuelo, "Devociones ejemplares. Algunas pautas en la relación de Manuel de Falla y Ernesto Halffter", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 11, Madrid, ICCMU, 2005, pp. 17-50.

Carredano, Consuelo, "Donde las olas los llevaron. Una reflexión sobre la obra de Jesús Bal y Gay en México", en Carlos Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios (1905-1993)*, Madrid, Residencia de Estudiantes/Universidad de Santiago, 2005, pp. 363-410.

Carredano, Consuelo, "Devociones ejemplares: algunas pautas en la relación de Manuel de Falla y Ernesto Halffter", Madrid, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. II, 2005, pp. 17-50.

Carredano, Consuelo, *Adolfo Salazar. Pensamiento estético y acción cultural (1914-1937)*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

Carredano, Consuelo, "Hasta los verdes maizales de México. Rodolfo Halffter y *Don Lindo de Almería*", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 93, 2008, pp. 69-101.

Carredano, Consuelo, "Acordes electivos: la música en México y el exilio español", en Aurelio Tello (ed.), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 556-568.

Carredano, Consuelo, "Adolfo Salazar y La Casa de España", en James Valender, *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, Madrid y México, Residencia de Estudiantes/El Colegio de México, 2010, pp. 291-308.

Carredano, Consuelo, "La propaganda republicana en París. Adolfo Salazar, la Guerra Civil y les Archives Espagnoles", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 24, 2012, pp. 7-44.

Carredano, Consuelo, "¿Lo internacional o lo propio? Proteccionismo, *ocupación*, y otras campañas musicales en el México de los años 40", en Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (eds.), *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 331-345.

Carredano, Consuelo, "Adolfo Salazar: nuevo camino en tierras lejanas", en María Nagore y Víctor Sánchez (coords.), *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, Madrid, Universidad Complutense, 2014, pp. 491-496.

Carredano, Consuelo, "Apropiaciones culturales-adhesiones pragmáticas. Dos músicos exiliados en México: Jacobo Kostakowsky y Rodolfo Halffter", en Consuelo Carredano, Olga Picún y Ma. de los Ángeles Chapa (eds.), *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM (en prensa).

Carredano, Consuelo, *Adolfo Salazar. De la España del resurgimiento cultural al México de la modernidad posrevolucionaria* (en preparación).

Carredano, Consuelo (ed.), *Adolfo Salazar. Espistolario (1912-1958)*, Madrid, Residencia de Estudiantes/Fundación Scherzo, 2008.

Carredano, Consuelo y Victoria Eli (eds.), *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2015.

Casares, Emilio, "Adolfo Salazar y el Grupo de la Generación de la República", en *Los músicos de la República,* número monográfico de *Cuadernos de Música*, Madrid, SGAE, 1982, pp. 87-109.

Casares, Emilio, "Adolfo Salazar o el espíritu regeneracionista de la música española", *Cuadernos de Música*, 1982, pp. 87-110.

Casares, Emilio (ed.), *La música en la generación del 27. Homenaje a Federico García Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

Casares, Emilio, "La música española hasta 1939, o la restauración musical", en Emilio Casares *et al.* (eds.), *España en la música de Occidente*, Madrid, INAEM, 1987, vol. 2, pp. 261-322.

Casares, Emilio, "Manuel de Falla y los músicos de la Generación del 27", en Paolo Pinamonti (ed.), *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa: atti del convegno internazionale di studi*, Florencia, Leo Olschki, 1989, pp. 49-64.

Casares, Emilio, "Rodolfo Halffter", en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, Madrid, SGAE, 2000, pp. 183-192.

Casares, Emilio, "La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 313-322.

Casares, Emilio, "Adolfo Salazar", en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, SGAE, 2002, pp. 577-584.

Costa, Luis, "Del folklorismo a la vanguardia: Jesús Bal o 'Simón del desierto'", en Carlos Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios (1905-1993)*, Madrid, Residencia de Estudiantes/Universidad de Santiago, 2005, pp. 223-255.

Chávez, Carlos, "Homenaje a Salazar", *Novedades* (Suplemento México en la Cultura), 8 de julio de 1956. Los que están en azul han sido incorporados por nosotros a la bibliografía.

Carlos Chávez, "Falla en México". Conferencia leída en El Colegio Nacional el 23 de julio de 1970. Los que están en azul han sido incorporados por nosotros a la bibliografía.

Demarquez, Suzanne, *Manuel de Falla.* Trad. Eduardo Cirlot, Barcelona, Labor, 1968.

Dennis, Nigel (ed.), *Manuel de Falla- J. B. Trend. Epistolario (1919-1935)*, Granada, Universidad de Granada/Archivo Manuel de Falla, 2007.

Elorza, Antonio, *La razón y la sombra: una lectura política de Ortega y Gasset*, Barcelona, Anagrama, 1984.

Esplá, Óscar, "La crítica musical en España. Adolfo Salazar, compositor y crítico", *El Sol* (Madrid), 15 de junio de 1924.

Falla, Manuel de, "El gran músico de nuestro tiempo: Igor Stravinsky", *La Tribuna,* 5 de agosto, 1916, *apud* Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos*. Introducción y notas de Federico Sopeña, Madrid, Espasa Calpe, 4a ed., 1988.

Fernández, Rosa Ma., *Bal y Gay. O seu pensamento antes de 1933*, Sada, Ediciós do Castro, 2005.

Fernández, Rosa Ma., "El pensamiento político de Jesús Bal en *El Pueblo Gallego*", en Carlos Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios (1905-1993)*, Madrid, Residencia de Estudiantes/Universidad de Santiago, 2005, pp. 257-281.

Fonck, Beatrice, "El reto europeo de Ortega", en José Lasaga (ed.), *El Madrid de Ortega,* Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006.

Franco, Enrique, *Falla*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1976.

Franco, Enrique, "Estreno mundial de la nueva versión de la *Atlántida*, de Falla-Halffter", *El País,* 24 de mayo de 1977.

Fuentes, Juan Francisco, "España, olvido y vigencia de una empresa orteguiana", *Revista de Occidente*, núm. 192, 1997, pp. 471-482.

Gan Quesada, Germán, "Crítica musical, conformación estética y orientación política en la labor crítica de Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga (1931-1936)", *Revista de Musicología*, núm. 32, 2009, pp. 553-568.

Gan Quesada, Germán, "Perspectivas sobre la recepción del repertorio modernista centroeuropeo en la España de entreguerras (1918-1936)", en Gema Pérez Zalduondo y Ma. I. Cabrera (coords.), *Cruce de caminos musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 263-298.

Garbayo, Javier, "Jesús Bal y Gay, *Ronsel* musical de la Galicia moderna", en Carlos Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios (1905-1993)*, Madrid, Residencia de Estudiantes/Universidad de Santiago, 2005, pp. 177-219.

García Martí, Victoriano, *El Ateneo de Madrid (1835-1935)*, Madrid, Editorial Dusset, 1948.

Gauthier, André, *Manuel de Falla. L'homme et son oeuvre*, París, Seghers, 1966.

Gibson, Ian, *Federico García Lorca*, Barcelona, Grijalbo, 1987.

Guillón, Ricardo, "Ortega, crítico literario", *Sur* (Buenos Aires), núm. 241, 1956, pp. Faltan páginas

Gómez, Julio, "Orquesta Filarmónica", *El Liberal*, 26 de noviembre de 1921.

Halffter, Ernesto, "Manuel de Falla en el centenario de su nacimiento". Conferencia presentada en el Instituto de España, Sesión conmemorativa de su fundación, Madrid, 1976.

Halffter, Rodolfo, "Editorial", *Nuestra Música*, año I, núm. 1, 1946, 5ss.

Juliá, Santos, "Ortega, intelectual en política", en José Lasaga (ed.), *El Madrid de Ortega*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006, pp. 221-231.

Labajo, Joaquina, "Música y "minorías" o la teoría del miedo a la "Rebelión de las masas", en Charo Ferreiro e Inmaculada Pena (coords.), *Xornadas sobre Bal y Gay*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003.

Lasaga, José, "Un Ortega para periodistas", en Juan Benavides Delgado *et al.* (eds.), *Información, producción y creatividad en la comunicación,* Madrid, Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid/Ayuntamiento de Madrid, 2004.

Lasaga, José (ed.), *El Madrid de Ortega*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006,

Macías, Enrique X., "Recuperar a un gran músico para Galicia. Jesús Bal y Gay", *El Pueblo Gallego,* 24 de abril de 1978.

Mainer, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural,* Madrid, Cátedra, 3a ed., 1983.

Marías, Julián, "El escritor", en *Circunstancia y vocación*, Madrid, Alianza, 1984.

Martínez del Fresno, Beatriz, "El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas", en Emilio Casares y Carlos Villanueva (eds.), *De música hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J.*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 351-357.

Martínez del Fresno, Beatriz, *Julio Gómez. Una época de la música española*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999.

Martínez Torner, Eduardo y Jesús Bal y Gay, *Cancionero gallego*, C. Villanueva (coord.), La Coruña, Fundación Barrié, 2007.

Masciopinto, Adolfo, *El nacionalismo musical en Manuel de Falla*, Santa Fe (Argentina), Universidad Nacional del Litoral, 1952.

Mayer-Serra, Otto, "Falla's Musical Nationalism", *The Musical Quarterly*, vol. XXIX, núm. 1, 1943, pp. 1-17.

Medina, Ángel, "Manuel de Falla: silencios, herencias, lastres y homenajes", en J. Andrade, J. López Calo y C. Villanueva (eds.), *Manuel de Falla a través de su música (1876-1946)*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1996, pp. 7-29.

Molinuevo, José Luis, *Para leer a Ortega*, Madrid, Alianza, 2002.

Molinuevo, José Luis, "El arte de la vida", en José Lasaga (ed.), *El Madrid de Ortega...*, 2006, pp. 197-213.

Música. Revista Mexicana, núms. 1-10, abril de 1930-enero de 1931. Edición facsimilar, México, INBA/Cenidim, 1995.

Orozco, Manuel, *Falla. Historia de una derrota*, Barcelona, Destino, 1985.

Ortega Munilla, José, "Tres cartas a su hijo sobre cómo hacer una revista (España)", *Revista de Occidente*, 3a época, núm. 193, 1997, pp. 5-20.

Ortega y Gasset, José, "Musicalia" (1916), *El espectador III*, en *Obras completas*. Madrid, Taurus, 2004, pp. 365-375.

Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte,* Madrid, Espasa Calpe, 2002.

Ortega y Gasset, José, *Obras completas*, Madrid, Fundación Ortega y Gasset/Taurus, 2004-2010, 10 vols.

Pahíssa, Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 2a ed. revisada, 1956.

Pahlen, Kurt, *Manuel de Falla y la música en España.* Con prólogo de Gerardo Diego; versión española de Cristóbal Halffter, Madrid, Editora Nacional, 1960.

Palacios, María, "Nueva música sinfónica: acogida crítica y análisis de *Sinfonietta*", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. II, 2a época, 2006, pp. 123-124.

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.

Palacios, María, "El Grupo de los Ocho bajo el prisma de Adolfo Salazar", en María Nagore *et al.* (eds.), Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1938), Madrid, ICCMU, 2009, pp. 287-295.

Parker, Robert, "Exile in Mexico: attraction and fulfillment", en Charo Ferreiro e Inmaculada Pena (coords.), *Xornadas sobre Bal y Gay*, Lugo, Xunta de Galicia, 2003, pp. 127-138.

Parralejo, Franciso, "Jóvenes y selectos; Salazar y Ortega en el entorno europeo de su generación (1934-1936)", en Teresa Cascudo y María Palacios (eds.), *Los señores de la crítica. Periodismo musical en Madrid (1900-1950)*, Sevilla, Doble Jota. Música, 2012, pp. 55-94.

Pedrell, Felipe, *Los Pirineus. Ópera en tres actos*, Francesc Cortès y Edmon Colomer (ed. crítica), Madrid, ICCMU, Música Hispana, Música Lírica, núm. 46, 2004.

Pérez Gutiérrez, Mariano, *Falla y Turina a través de su epistolario*, Madrid, Alpuerto, 1982.

Persia, Jorge de, *Los últimos años de Manuel de Falla*, Madrid, SGAE/FCE, 1993.

Persia, Jorge de, *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, Diputación Provincial, 2003.

Picún, Olga, "Jacobo Kostakowsky en México: una aproximación al contexto musical de los años treinta", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 88, primavera, 2006, pp. 169-202.

Picún, Olga y Consuelo Carredano, "El nacionalismo musical en México. Una lectura desde los sonidos y los silencios", en *El arte en tiempos de cambio*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2012, pp. 497-529.

Piquer Sanclemente, Ruth, "Clasicismo, nuevo clasicismo y neoclasicismo. Aproximación al concepto estético del neoclasicismo musical en España", *Revista de Musicología,* vol. 38, núm. 2, 2005, pp. 977-998.

Piquer Sanclemente, Ruth, "Aspectos estéticos del Neoclasicismo musical en la obra de Ernesto Halffter", *Cuadernos de Música Iberoamericana,* vol. 2, 2006, pp. 51-82.

Pliego, Víctor (ed.), *Cancionero popular de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2002.

Ramos López, Pilar (ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas*, Logroño, Servicio de Publicaciones Universidad de la Rioja, 2012.

Ramos López, Pilar, "Musicología española y exilio: continuidades y rupturas", en Pilar Ramos (ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2012, pp. 115-137.

Redondo, Gonzalo, *Las empresas políticas de José Ortega y Gasset*, Madrid, Rialp, 1970, 2 vols.

Reyes, Alfonso, "Saludo para el Ateneo Español de México", en *Marginalia*, primera serie, *Obras completas*, XXII, 1952, pp. 87-90.

Ricoeur, Paul, "Vulnérabilité de la mémoire", en Jacques le Goff (dir.), *Patrimonie et passions identitaires- Actes des Entretiens du Patrimoine*, París, Fayard, 1988, pp. 17-31.

Roland-Manuel, Alexis, *Manuel de Falla.* Traducción de Vicente Salas Víu, Buenos Aires, Losada, 1945.

Romano, Vicente, *José Ortega y Gasset, publicista*, Madrid, Akal, 1977.

Ronsel (reed., Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro), 2010.

Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, *Rodolfo Halffter*, México, CENIDIM, 1990.

Saavedra, Leonora, "Los escritos periodísticos de Carlos Chávez. Una fuente para la historia de la música en México", *Inter-American Music Review*, vol. 10, núm. 2, 1989, pp. 77-91.

Saavedra, Leonora, *Carlos Chavez and his World*, Princeton, Princeton University Press, 2015.

Salazar, Adolfo, "Notas bibliográficas", *Revista Musical Hispano-Americana* (Madrid), 2a época, núm. 2, febrero de 1914, p. 18.

Salazar, Adolfo, "Un poeta nuevo. Federico García Lorca", *El Sol,* 30 de julio de 1921.

Salazar, Adolfo, "Música nueva española y americana por el Quinteto Hispania. El Cuarteto de Ernesto Halffter. H. Allende. J. Gil. Otras obras", *El Sol* [La vida musical], 8 de junio de 1923.

Salazar, Adolfo, "Hacia el ballet gallego. Por Jesús Bal", *El Sol* (Madrid), [La vida musical], 18 de enero de 1925.

Salazar, Adolfo, "El *Concerto* de Manuel de Falla", *El Sol* (Madrid), 8 de noviembre de 1927.

Salazar, Adolfo, "Dos libros sobre Manuel de Falla. El arte español en el extranjero", *El Sol* [Revista de libros], 29 de marzo de 1930.

Salazar, Adolfo, *La música actual en Europa y sus problemas*, Madrid, Yagües, 1935.

Salazar, Adolfo, "En el aniversario de Maurice Ravel.- Ravel y sus coetáneos.- El clasicismo de Ravel", *Excélsior* [La vida musical], 25 de diciembre de 1939.

Salazar, Adolfo, *La música moderna*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1944.

Salazar, Adolfo, ¿artículo?, *Novedades* [Artes en México semana a semana], 5 de agosto de 1945. ¿Falta el título del artículo?

Salazar, Adolfo, "Adiós al maestro Falla", *Novedades* [Las artes en México de semana a semana], 17 de noviembre de 1946.

Salazar, Adolfo, "En la muerte de Manuel de Falla", *Novedades* [Artes y letras], 21 de noviembre de 1946.

Salazar, Adolfo, "La jornada musical de Manuel de Falla. Pasado y futuro", *Novedades* [Artes y letras], 27 de noviembre de 1946.

Salazar, Adolfo, "Algunos puntos en la vida e ideas de Manuel de Falla" I, *Novedades* [Artes y letras], 17 de marzo de 1947.

Salazar, Adolfo, "Algunos puntos en la vida e ideas de Manuel de Falla" II, *Novedades* [Artes y letras], 27 de marzo de 1947.

Salazar, Adolfo, "Algunos puntos en la vida e ideas de Manuel de Falla" III, *Novedades*, "Artes y letras", 9 de abril de 1947.

Salazar, Adolfo, "Algunos puntos en la vida e ideas de Manuel de Falla" IV, *Novedades* [Artes y letras], 23 de abril de 1947.

Salazar, Adolfo, "Algunos puntos en la vida e ideas de Manuel de Falla" V y último, *Novedades* [Artes y letras], 8 de mayo de 1947.

Salazar, Adolfo, "Manuel de Falla o el mar de por medio", *Ultramar* (México), 1 de junio de 1947, pp. 9 y 31.

Salazar, Adolfo, "Manuel de Falla. Las etapas de su obra", *Realidad. Revista de Ideas* (Buenos Aires), vol. II, núm. 4, julio-agosto de 1947, pp. 39-40.

Salazar, Adolfo, "La jornada musical de Manuel de Falla", *Ibérica*, 15 de mayo de 1955.

Sánchez de Andrés, Leticia, "Pensamiento estético del krausismo español y su proyección en la investigación musicológica y la crítica musical", *Revista de Musicología*, vol. 28, núm. 2, 2005, pp. 961-976.

Sánchez de Andrés, Leticia, *Música para un ideal: pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2009.

Smith, Sidonie, "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres", en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental* (Suplementos, núm. 29), Barcelona, Antrophos, pp. 93-105.

Sopeña, Federico, *Vida y obra de Falla*, Madrid, Turner Música, 1988.

Sopeña, Federico, *Correspondencia Gerardo-Diego-Manuel de Falla*, Santander, Fundación Emilio Botín, 1988.

Subirá, José, *La música. Su evolución y estado actual*, Madrid, Editorial Páez, 1930.

Suárez-Pajares, Javier, "Las dos orillas de la crítica española. Selección de textos", en Javier Suárez-Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras, 1914-1945,* Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 257-307.

Suárez-Pajares, Javier, "Adolfo Salazar; luz y sombras", en María Nagore *et al.* (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1938)*, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 199-219.

Thomas, Juan María, *Manuel de Falla en la Isla*, Sa Nostra, Mallorca, Caixa de Balears, 1996.

Titos Martínez, Manuel, "Las actitudes políticas de Manuel de Falla", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 33, 2011, pp. 203-234.

Torres Clemente, Elena, "La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar", en María Nagore *et al.* (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1938)*, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 265-285.

Torres Clemente, Elena, *Biografía de Manuel de Falla*, Málaga, Arguval, 2009.

Torres Clemente, Elena, "Interrelaciones personales y artísticas entre "Les Six" y el Grupo de los Ocho de Madrid", en Gema Pérez Zalduondo y Ma. I. Cabrera (coords.), *Cruce de caminos musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 167-216.

Torres Clemente, Elena, "El 'Nacionalismo de las esencias': ¿una categoría estética o ética?", en Pilar Ramos (ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2012, pp. 27-51.

Trend, John Brande, "Music in Spanish Galicia", *Music & Letters* V, I (1924). Traducido por Juan Vicente Viqueira, "La música en Galicia", *Alfar*, núm. 49, 1925, p. 418.

Trend, John Brande, *Manuel de Falla and Spanish Music*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1929.

Vals Gorina, Manuel, *La música española después de Manuel de Falla*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1962.

Vargas Llosa, Mario, "Rescate liberal de Ortega y Gasset", en José Lasaga (ed.), *El Madrid de Ortega*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006, pp. 123-141.

Vega Pichaco, Belén, "Discursos de vanguardia e identidad en la revista musical cubana. La presencia de México en *Musicalia* (La Habana, 1928-1932)", en Pilar Ramos (ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2012, pp. 53-79.

Villanueva, Carlos, "Cronología. Jesús Bal y Gay (1905-1993); abriendo la ventana ignorada", en Carlos Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios (1905-1993)*, Madrid, Residencia de Estudiantes/ Universidad de Santiago, 2005, pp. 35-109.

Villanueva, Carlos, "La música española en Alejo Carpentier", en Yolanda Novo y J. A. Baujín (eds.), *Alejo Carpentier y España. Actas del Seminario Internacional,* Santiago, Publicacións da Universidade de Santiago, 2005, pp. 323-376.

Villanueva, Carlos, "Y el sonido se hizo palabra: escuchando fragmentos de Alejo Carpentier", *Quintana. Revista del Departamento de Arte de la USC,* núm. 4, 2005, pp. 117-132.

Villanueva, Carlos (ed.), *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios (1905-1993)*, Madrid, Residencia de Estudiantes/Universidad de Santiago, 2005.

Villanueva, Carlos, "El cancionero que fue y el que pudo haber sido", en Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero gallego,* La Coruña, Fundación Barrié, 2007, pp. 11-81.

Villanueva, Carlos, "El nacionalismo musical en la obra de Alejo Carpentier, variaciones sobre la lira y el bongó", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 15, 2008, pp. 119-131.

Villanueva, Carlos, "El encuentro epistolar de dos músicos gallegos: Jesús Bal y Gay y Enrique X. Macías. Conversaciones sobre el arte/ riesgo de componer en Galicia", en Celsa Alonso *et al.*, *Delantera de Paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberni*, Madrid, ICCMU, 2008, pp. 645-668.

Villanueva, Carlos, "Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas", en María Nagore *et al.* (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1938)*, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 221-264.

Villanueva, Carlos, "Jesús Bal y Gay en México: actividad periodística", en James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, Madrid y México, Residencia de Estudiantes/El Colegio de México, 2010, pp. 331-358.

Villanueva, Carlos, "El discurso musical como arma política en la obra de Alejo Carpentier", *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, núm. 751, 2011, pp. 905-916.

Villanueva, Carlos, "Adolfo Salazar y Bal y Gay en México: tareas compartidas", en María Nagore Ferrer y Víctor Sánchez Sánchez

(coords.), *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares;* Madrid, Universidad Complutense, 2014, pp. 497-503.

Villanueva, Carlos, "Jesús Bal y Gay y sus actividades en El Colegio de México o la pérdida del 'espíritu de la casa'", México, El Colegio de México, 2015.

Villanueva, Carlos, "Alcance del concepto Nacionalismo musical en la obra de Alejo Carpentier", en *Espaces d'Alejo Carpentier,* Universidad de Burdeos 2 (en prensa).

Villanueva, Carlos, "La problemática nacionalista en la Edad de Plata: la traslación del lenguaje identitario español a México". Conferencia presentada en el Congreso Centenario de *El amor brujo.* Festival de Música y Danza de Granada-Universidad de Granada, julio de 2015 (en prensa)

Villanueva, Carlos, "Jesús Bal y Gay crítico de *El Universal* (1939-1950): el manual del (casi) perfecto orteguiano", en Consuelo Carredano, Olga Picún y Ma. Ángeles Chapa (coords.), *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM (en prensa).

Villar, Rogelio, Músicos *españoles*, vol II, p. 147, *apud* Emilio Casares, "Adolfo de Salazar y el Grupo de la Generación de la República", en *Cuadernos de Música*, año I, núm. 1, 1982.

Villar Dégano, Juan F., "Algunas notas sobre Ortega y Gasset como crítico de arte", *Letras de Deusto*, núm. 26, 1983, pp. 133-156.

Manuel de Falla en el imaginario de dos músicos exiliados: Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay
se terminó de imprimir en mayo de 2017,
en los talleres de Master Copy, S.A. de C.V.,
Plásticos 84, local 2, ala sur Fracc. Industrial Alce Blanco,
Naucalpan de Juárez, Estado de México, 53370, México.
Portada: Enedina Morales.
Tipografía y formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México.