

ELENA TORRES CLEMENTE - FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ
CRISTINA AGUILAR HERNÁNDEZ - DÁCIL GONZÁLEZ MESA (eds.)



El amor brujo,
metáfora de la modernidad
Estudios en torno a Manuel de Falla
y la música española del siglo xx

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA-INAEM
FUNDACIÓN ARCHIVO MANUEL DE FALLA

«Lo español» en la España de principios
del siglo xx. Crítica e historiografía musical
en torno a *El amor brujo* (1915)
de Manuel de Falla

CONSUELO PÉREZ COLODRERO
Universidad de Granada

DESIRÉE GARCÍA GIL
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: *El ballet El amor brujo de Manuel de Falla, estrenado en el madrileño Teatro Lara en abril de 1915 por Pastora Imperio y reestrenado, con notables modificaciones, en el Trianon Lyrique de París en mayo de 1925 por Antonia Mercé La Argentina, es un claro ejemplo del modernismo en España por su mezcla de lo popular-tradicional andaluz y su escritura sinfónica. Su primera audición en nuestro país hizo florecer un importante número de críticas, en las más relevantes publicaciones periódicas del momento, que reseñaron algunos de los aspectos más llamativos de la partitura y, más frecuentemente, otros relacionados con su libreto, interpretación coreográfica y puesta en escena, apuntando, en la mayoría de los casos, a su grado de «españolidad» o «andalucismo». A la luz de lo expuesto, la presente investigación revisa las críticas emitidas hacia la obra objeto de estudio con motivo de su estreno de 1915, para compararlas con las ideas vertidas sobre la música española en las obras contemporáneas sobre historiografía musical. Las conclusiones arrojan luz sobre la concepción de la obra y la repercusión que esta causó en el contexto del debate estético sobre la música española a principios del siglo pasado.*

Palabras clave: *El amor brujo*, Manuel de Falla, Pastora Imperio, crítica, prensa periódica, historiografía, música española.

Abstract: *El amor brujo [Love, the Magician], a ballet by Manuel de Falla, premiered at the Lara Theatre in Madrid in April 1915 starring Pastora Impe-*

rio and was re-staged —with significant changes— at the Trianon Lyrique in Paris in May 1925 starring Antonia Merced, La Argentina. It is a fine example of Spanish musical modernism as it blends Andalusian popular music with symphonic composition. A number of largely negative reviews were published in the most important Spanish newspapers of the time following the premiere. They mentioned the most remarkable aspects of the score and, in most cases, the libretto, the choreography and the staging, recurrently noting its «Spanishness» or «Andalucism». Thus, this paper analyses the critical reviews of *El amor brujo* at the time of its premiere in 1915 and compares them with the ideas on Spanish music in contemporary music historiography. The conclusions shed light on the conception of this ballet and on its impact on the aesthetic debate around Spanish music at the beginning of 20th century.

Keywords: *El amor brujo*, Manuel de Falla, Imperio Argentina, criticism, printed press, historiography, Spanish music.

Introducción

En abril de 1915, Manuel de Falla estrenaba *El amor brujo* en el madrileño Teatro Lara y, apenas dos meses después, hizo lo propio en Barcelona, de la mano de Pastora Rojas Montes, conocida como Pastora Imperio, y Carmen Tórtola Valencia, quien saltó a la fama como Tórtola Valencia. De inmediato, la obra entroncó con el prolífico debate acerca de los rasgos musicales que representaban la identidad cultural del país, que se articuló en torno al empleo literal o quintaesenciado de nuestro folclore¹, a la validez e independencia de la «Escuela española»², e incluso, a su pintoresquismo y exotismo³, máxime cuando, a la postre sufrió notables modificaciones, musicales y escénicas, para su presentación en el parisino Trianon Lyrique en mayo de 1925⁴.

¹ TORRES CLEMENTE, Elena. «El “nacionalismo de las esencias”: ¿una categoría estética o ética?». En: *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos López (ed.). Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, pp. 27-51.

² LLANO, Samuel. *Whose Spain? Negotiating Spanish Music in Paris, 1908-1929*. New York, NY, Oxford University Press, 2013.

³ PARAKILAS, James. «How Spain Got a Soul». En: *The Exotic in Western Music*. Jonathan Bellman (ed.). Boston, MA, Northeastern University Press, 1998, pp. 137-193.

⁴ Los cambios de una versión a otra de *El amor brujo* hallan su antecedente en los que ya practicara Falla en *La vida breve* (véase NOMMICK, Yvan. «Manuel de Falla: de *La vida breve* de 1905 à *La vie brève* de 1913. Genèse et évolution

Los críticos y musicólogos del momento participaron vivamente de esta discusión que, en definitiva, buscaba individuar y teorizar sobre los rasgos musicales que representaban la identidad cultural del país y que, además, interesaba tanto a propios como a extraños, dirigiéndose sus esfuerzos a dar a conocer y difundir la música española⁵. Su aspiración era que el público reconociera en la producción del momento un estilo nacional, propio y diferenciado que, sin perder originalidad, pudiera asimilarse al lenguaje musical contemporáneo europeo.

A la luz de lo expuesto, este trabajo pretende, de un lado, conocer cuál fue la concepción que, en el marco de este debate estético, guardaban críticos y musicólogos, españoles y extranjeros, sobre «la música española», para, de otro lado, comparar dicha concepción con la noción de «lo español» que dimanaba de las críticas emitidas sobre el estreno de *El amor brujo* de Manuel de Falla. Al efecto, se ha llevado a cabo un análisis cruzado entre las crónicas, reseñas, ensayos e historias de la música más relevantes

d'une oeuvre». *Melanges de la Casa de Velázquez*, n° 30/3 (1994), pp. 71-94). Por lo que toca a la tipología de los cambios que experimentó *El amor brujo* en sus versiones española (1915) y parisina (1925) deben consignarse, para empezar, los relacionados con el cambio de intérpretes, que en París fueron Antonia Mercé y Luque La Argentina (Buenos Aires, 1890 – Bayona, 1936) y Vicente Escudero Urive (Valladolid, 1888 – Barcelona, 1980): su aproximación a la danza, según se comentó contemporáneamente, procuró «mitigar» (*atténuer*) los elementos nativos del baile gitano-andaluz, de tal suerte que no «chocara a la audiencia francesa». DE GRAMMONT, Philippe Boubée. «Le Gaulois au théâtre: Argentina à l'Opéra Comique: Ses impresions». *Le Gaulois*, s/n (2-III-1928), s/p, *cit.* por LLANO, S. *Whose Spain...?*, p. 214. Similarmente, hubo cambios en la orquestación, que resultó mucho más nutrida en la versión de París, toda vez que Falla ya había estrenado una «suite para concierto» basada en su ballet y que habían dirigido Enrique Fernández Arbós en 1916 y Joaquín Turina en 1917. Al tiempo, se deben tener en cuenta los cambios operados en los decorados, ahora a cargo de Gustavo Bacarizas y Podestá. A la postre, deben mencionarse las modificaciones que se dieron en la estructura del propio ballet, ahora configurado como una obra para orquesta sinfónica con tres canciones para mezzosoprano. Sobre este asunto, véase: (a) GALLEGO, Antonio. *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid, Alianza Música, 1990; y (b) BENNAHUM, Ninotchka. *Antonia Mercé, «La Argentina»: Flamenco and the Spanish Avant Garde*. London, UK, Wesleyan University Press, 2000.

⁵ ALONSO, Celsa. «Creación musical, cultura popular y construcción nacional». En: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Celsa Alonso (ed.). Madrid, ICCMU, 2010, pp. 39-56.

de la época, utilizando tanto fuentes primarias como secundarias. Las conclusiones, tomando como base este caso particular, permiten seguir indagando en torno a la identidad musical española a comienzos del pasado siglo.

Hacia una definición de «música española» (historiografía española y extranjera)

¿Qué se consideraba «música española» a principios del siglo XX? Resulta una pregunta difícil de responder, ante todo porque, siguiendo a Giménez Rodríguez, es posible retrotraer el debate en torno a «lo español» a la música al siglo XVII. En efecto, durante el Barroco hispánico resaltaron «una serie de temas comunes» en la teoría y en la historiografía musical que permiten establecer los «rasgos del discurso musical español»⁶. Así, la música de nuestro país quedaría definida por su vinculación con lo popular, pero también por el empleo del castellano y por la fidelidad a un conjunto de rasgos ideológico-musicales —como la atención a las reglas compositivas y la preferencia por la sencillez—⁷. Para Jorge de Persia, en cambio, este mismo debate en torno a la identidad española en la música data del siglo XVIII, cuando «nacionalistas y progresistas» fijaron en la fidelidad «a las expresiones musicales populares» una de las principales «referencias simbólicas» de la «producción artística» propia de España⁸. Sea como fuere, ambos musicólogos coinciden en destacar el uso de la música emanada del pueblo, como base para toda creación artística nacional.

El hecho es que, también a principios del siglo XX, el discurso musical y musicológico en torno al debate expuesto tuvo mucho que ver con la vinculación con el nacionalismo, en este caso de corte restauracionista. Así se verifica a través de la postura del

⁶ GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. «Orígenes del discurso musical español en la historiografía del barroco hispánico». En: *Estudios sobre el barroco musical hispánico (en torno a la figura del Dr. Miguel Querol)*. Antonio Ezquerro Esteban, Marc Heilbron Ferrer, Luis Antonio González Marín (eds.). Barcelona, CSIC, 2006, pp. 84-85.

⁷ *Ibid.*

⁸ DE PERSIA, Jorge. *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 13.

crítico malagueño Rafael Mitjana y Gordon quien achaca, en 1901, el florecimiento de la escuela musical española no solo al empleo de «los procedimientos característicos de nuestros clásicos» que estaban, además, en la base de su singularidad y trazabilidad en el contexto europeo, sino también al uso de «la materia prima del arte popular»⁹. Casi una década después, el crítico volvía a incidir en cómo España estaba entre las naciones que «antes que [...] ningún otro país [había] comprendido la necesidad de esta evolución del arte musical hacia los cantos del pueblo», aunque reconocía «que nadie se [había atrevido] a realizarla» hasta la llegada del «maestro Felipe Pedrell»¹⁰. Este último compositor fue considerado, tanto a juicio del eximio Mitjana como del ilustre Rogelio Villar, el «arquetipo de la música española» por su capacidad para captar y fusionar «todos [los] rasgos característicos» «del alma nacional»¹¹. En este tipo de afirmaciones, se percibe cómo la pluma malagueña es hija del sentido nacional de la Restauración, época en la que, según han señalado diversos especialistas, la identidad del país se concebía como la suma de identidades regionales¹².

⁹ MITJANA, Rafael. *La música contemporánea en España y Felipe Pedrell*. Madrid, Librería de Fernando Fé, 1901, p. 43.

¹⁰ MITJANA, Rafael. *¡Para música vamos!* Valencia, Casa Editorial F. Sempere, 1909, pp. 25-26.

¹¹ *Ibid.*, p. 27. Para Rogelio Villar, Felipe Pedrell es el epítome de la producción española contemporánea, pues «las autoridades de la crítica musical de Europa [...] reconocen en [él, al] precursor de todo movimiento musical contemporáneo serio» de nuestro país. VILLAR, Rogelio. *Músicos españoles (Compositores, Directores de orquesta)*. Madrid, Ediciones Mateu, 1918, p. 116. A su juicio, esta afirmación, con la que coincide plenamente, se debe a que el maestro tortosino tiene en «el canto popular» su principal base compositiva, «pues cree con razón que en él debemos fundamentar nuestra personalidad musical, si queremos tener una personalidad definida» (*Ibid.*, p. 118) que oponer, en cambio, a «la torería y el flamenquismo, verdaderas plagas nacionales» que triunfaban, entonces, en nuestro país (*Ibid.*, p. 121).

¹² Sobre este asunto, véase, por ejemplo: (a) ARCHILÉS, Ferrán y MARTÍ, Manuel. «Un país tan extraño como cualquier otro: la construcción de la identidad nacional española contemporánea». En: *El siglo XX: Historiografía e historia*. María Cruz Romeo, Ismael Saz *et al.* (eds.). Valencia, Universitat de València, 2002, pp. 245-278; y (b) BERAMENDI, Justo G. «Identidad nacional e identidad regional en España entre la guerra del francés y la guerra civil». En: *Los 98 ibéricos y la mar*. Vol. 3. Madrid, Sociedad Estatal Lisboa '98, 1998, pp. 187-215.

Más adelante, en los años que circundan la Primera Guerra Mundial, el debate en torno a la escuela española cambió de orientación, en tanto que los compositores y los pensadores de aquel momento mostraron una gran preocupación porque la música nacional, ante todo, estuviera «apoyada en modelos, formas y procedimientos técnicos equivalentes a los que constitu[ían] el progreso estético de las grandes escuelas europeas», según explicaba, por ejemplo, Conrado del Campo en 1916¹³. No obstante, debe hacerse notar que, para el maestro madrileño, la «resurrección de nuestro arte» solo sería posible si se tenía en cuenta su riqueza de «elementos indígenas en ritmo y melodías»¹⁴, felicitándose además de que «en diferentes regiones como Valencia, Andalucía y las Vascongadas [...] se apunta[ra] ya, con huella firme, un arte regional que [venía] a enriquecer [...] el tesoro de la producción en la Península»¹⁵.

El conjunto de estas ideas quizá se hacía eco de las expresadas, incluso, años antes, por los críticos musicales del país vecino. Baste citar, en este sentido, a Jean-Aubry, quien destacaba en 1910 que la música española no era «solo [...] popular o de danza», sino que la nueva escuela compositiva iba más allá del empleo de estos materiales tradicionales y, merced a sus adelantos técnicos, era «digna de rivalizar con cualquier escuela nacional: la francesa, la rusa o la alemana»¹⁶. Casi contemporáneamente, Raoul Laparra, en su artículo para la enciclopedia de Albert Lavignac —escrito en 1914 aunque publicado tras la Primera Guerra Mundial, en 1921¹⁷— anticipaba que «la gran renovación musical de España» vendría del empleo del «flamenco primitivo y bruto», esto es, del canto popular-tradicional gitano-andaluz¹⁸.

¹³ DEL CAMPO, Conrado. «Sobre la situación actual de la música española». *Revista Musical Hispano-americana*, n° 1 (1916), pp. 3-4.

¹⁴ *Ibid.*, p. 3.

¹⁵ *Ibid.*, p. 4.

¹⁶ JEAN-AUBRY, Georges. «La musique moderne espagnole». *Le guide du concert*, s/n (noviembre de 1910), p. 83.

¹⁷ LLANO, S. *Whose Spain...?*, p. 101.

¹⁸ LAPARRA, Raoul. «La musique et la danse populaires en Espagne». En: *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. Vol. 4. Albert Lavignac, Lionel de la Laurencie (eds.). Paris, Delagrave, 1920, p. 2400.

Muy interesantemente, tanto los musicógrafos españoles señalados anteriormente —como Rogelio Villar¹⁹— como los franceses —como Jean-Aubry²⁰ o Henri Collet²¹—, señalan a Manuel de Falla, junto a Isaac Albéniz, Joaquín Turina y Enrique Granados, como uno de los grandes renovadores del lenguaje nacional español, siendo tanto su *Vida breve* como su *Amor brujo* los títulos por los que se hace merecedor de dicha calificación. Entre las cualidades que le arroban están, justamente, su apego a la cualidad musical propia de su «raza», y su capacidad para la expresión en el marco de la sencillez, la espontaneidad y la gracia típicamente españolas, de las que *El amor brujo* se alzaba como ejemplo prototípico, según habrá ocasión de comprobar.

La recepción de *El amor brujo* a través de la prensa nacional

El estreno de *El amor brujo* fue anunciado, días antes de su puesta en escena, por los principales diarios madrileños, que no acertaban a señalar unívocamente el género al que se adscribía la pieza. Así, por ejemplo, el diario madrileño *El Globo* presentaba la obra como una gitanería —aunque un mes antes la había descrito como un «apropósito en dos cuadros»²², según había hecho, asimismo, el crítico de *El Liberal*²³—, mientras que el diario *La Patria* la definió como «obra pantomímica»²⁴. Solo un poco más

¹⁹ Véase: (a) VILLAR, Rogelio. *El sentimiento nacional en la música española*. Barcelona, Artes Gráficas Mateu, 1917; y (b) VILLAR, Rogelio. *Músicos españoles...*

²⁰ JEAN-AUBRY, Georges. «Manuel de Falla». *Musical Times*, n.º 890 (1-IV-1917), pp. 151-154.

²¹ Véase, de este autor: (a) COLLET, Henri. *Les Auteurs. Espagnols du programme, avec notices et notes*. París, C. Delagrave, 1912; (b) COLLET, H. *Albéniz et Granados*. París, Preses de la Cité, 1919; (c) COLLET, H. «Manuel de Falla i “La vida breve”». *Revista Musical Catalana*, n.º 125 (15-V-1914), pp. 135-140; y (d) COLLET, H. *L'essor de la musique espagnole au XX^e siècle*. París, Max Eschig, 1929.

²² S. A. «Vida Teatral». *El Globo*, n.º 13573 (31-V-1915), s/p.

²³ BARBERO CONSUEGRA, David y BARBERO CONSUEGRA, Gabriel. «*El amor brujo* a través de la crítica musical». *Musicalia. Revista del Conservatorio Superior de Música «Rafael Orozco»* [en línea], n.º 5 (2007) [Consulta: 15-VI-2015]. Disponible en: <http://goo.gl/zAzDjo>.

²⁴ BENEDITO, Rafael. «En Lara. “El amor brujo”. Hablando con Manuel de Falla». *La Patria*, s/n (15-IV-1915), s/p.

adelante, los diferentes diarios y periódicos adoptaron la denominación gitanería, que es la que aparece en el libreto manuscrito de María Lejárraga y en la partitura original de Manuel de Falla.

Precisamente, el primero de los diarios aludidos, *El Globo*, indicaba que la obra se había escrito por y para la reaparición de la «gentil Pastora Imperio», quien se presentaba en cartel con su hermano Víctor Rojas y «sus tres preciosas gitanillas»²⁵. Además, explicitaba otros datos, como la participación de una orquesta compuesta por «dieciséis profesores» —un reducido número de instrumentistas que respondía a las peculiaridades escénicas del Lara, que no disponía de foso y que obligó a Falla a simplificar la plantilla orquestal a la mínima expresión²⁶— o el nombre del autor del libreto —el dramaturgo y empresario Gregorio Martínez Sierra, aunque el manuscrito evidencia que el texto es original de su esposa, la ya citada María Lejárraga— y el del responsable de los *atrezos* —el aclamado pintor modernista Néstor [Martín-Fernández de la Torre]²⁷—. Similares menciones pueden encontrarse en otros diarios de la capital española, que dieron cumplida cuenta de la presencia de *El amor brujo* en el céntrico palco madrileño. Así ocurrió, por ejemplo, en las páginas de *El Liberal*²⁸, que se expresaba en términos muy semejantes a los anteriormente apuntados el mismo día del estreno; en las de *La Época*²⁹, que hacía lo propio

²⁵ S. A. «Vida teatral». *El Globo*, nº 13.582 (12-IV-1915), s/p.

²⁶ GALLEGO, Antonio. «Reflexiones sobre El año Falla 1996». En: *Manuel de Falla, latinité et universalité*. Louis Jambou (ed.). París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 544.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ En efecto, en este diario se lee la noticia que sigue: «Por la noche, a las diez, en sección doble especial, *El ama de la casa* (dos actos) y debut de Pastora Imperio con el estreno de la gitanería en dos cuadros, música de Manuel de Falla, titulada *El amor brujo*, con decorado nuevo y orquesta de 16 profesores». S. A. «Entre bastidores». *El Liberal*, nº 12.836 (13-IV-1915), s/p.

²⁹ Esta cabecera ofreció las siguientes líneas sobre el estreno: «Por la noche, a las diez, en sección doble especial, *El ama de la casa* (dos actos) y debut de Pastora Imperio con el estreno de la gitanería en dos cuadros, música de Manuel de Falla, titulada *El amor brujo*, con decorado nuevo y orquesta de 16 profesores». S. A. «Diversiones públicas». *La Época*, nº 23 (13-IV-1915), s/p. El hecho de que ambos periódicos utilicen el mismo texto, con diferente puntuación, hace pensar que se deba a una noticia comprada a una agencia y divulgada por varios diarios al mismo tiempo.

al día siguiente de la puesta en escena de la pieza —el 13 de abril de 1915— y, apenas unos días más tarde, en las de *El Imparcial*³⁰.

Una vez estrenada la obra, las crónicas convergieron, en la mayoría de los casos, en destacar su perfil prototípicamente andaluz, aunque no escaparon tampoco aspectos relacionados con la interpretación y puesta en escena. Es importante mencionar que, en buena medida, la recepción del ballet falliano fue negativa³¹. En este sentido, son ilustrativas las palabras de Jaume Pahissa, quien explicaba, años más tarde que, si bien la obra «empezó muy bien, [...] poco a poco fue tornándose un fracaso» debido a que «a nadie gustó: ni al auditorio, ni a los intelectuales, ni a la crítica», lamentándose de que, a pesar de que «el mismo público no hizo manifestación alguna de desagrado [...], fueron precisamente los intelectuales y la crítica teatral, a los cuales parecía que había de ir dirigida la obra, los que menos la apreciaron y la comprendieron»³². Dadas estas palabras, la crítica de Pahissa resulta llamativa, puesto que dejaba entrever que el nuevo ballet de Falla, si bien con tintes populares en música, texto y representación, no era una obra tan “ligera” como podría parecer. En efecto, sus palabras claramente apuntan a que el público debería hacer el esfuerzo de retirar todas las connotaciones mencionadas para llegar al verdadero sustrato de la composición y del espectáculo propuesto y a que, no obstante, estos solo podrían ser captados por verdaderos entendidos, esto es, por la crítica y los intelectuales.

Con todo, la obra recibió una positiva acogida merced a la calidad de su partitura y al carácter prototípicamente andaluz de su factura. Este se evidenció tanto a nivel textual —escrito en dialecto andaluz— como a nivel musical, por lo que la obra fue exaltada, como el resto de la producción del maestro gaditano,

³⁰ Los términos en el que se refirió a *El amor brujo* este célebre diario madrileño fueron los siguientes: «LARA.- Esta tarde se representará, por primera vez en la sección de las seis y media, la celebrada comedia nueva, de Martínez Sierra, “Amanecer” (tres actos). A las diez de la noche, “El ama de la casa” (dos actos y debut de Pastora Imperio con el estreno de la gitanería en dos cuadros, letra de Martínez Sierra, música de Manuel de Falla, titulada “El amor brujo”, para cuya obra ha pintado el decorado el notable artista Néstor». S. A. «Guía de espectáculos». *El Imparcial*, nº 17.298 (15-IV-1915), p. 5.

³¹ ARIZAGA, Rodolfo. *Manuel de Falla*. Buenos Aires, Goyanarte, 1961.

³² PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1946, p. 92.

por estar «siempre dentro de la escafandra de su Andalucía» y por «hacer selecto lo popular»³³. Así, *La Ilustración Artística* señaló el carácter gitano-andaluz del ballet, que resultaba, a juicio del redactor, en una obra llamativa, cuya sonoridad no podía ocultar su origen andaluz:

El amor brujo, estrenado en el Teatro Lara, es una serie de danzas y canciones en las cuales han procurado los autores de la obra conservar el carácter de la raza gitano-andaluza con todas sus extrañas sonoridades y sus ritmos peculiarísimos, y resulta una obra en extremo pintoresca y verdaderamente sugestiva, en la que se compenetran íntimamente el poeta, el músico y el artista para formar un conjunto tan bello como original. Los versos de Martínez Sierra tienen un aroma popular encantador; la música del maestro Falla es castizamente andaluza, mejor dicho, gitana; y el decorado, de Néstor, es un efecto pictórico imponderable. Esta obra, que sus autores denominan «gitanería», se sale enteramente de los moldes teatrales comunes, y ha sido hecha expresamente para la celebrada bailarina y cantadora Pastora Imperio, la cual luce en ella en todo su esplendor, las gracias y las habilidades que le han conquistado la popularidad de que disfruta y los aplausos que el público le ha prodigado, proclamándola como estrella en materia de danzas gitanas³⁴.

Es interesante resaltar de este fragmento, de un lado, el hecho de que el crítico concibe la obra como una secuencia de diferentes piezas que pueden cantarse e interpretarse; de otro lado, que la pobre opinión que vierte sobre la participación de Pastora Imperio como intérprete vocal será común en todas las críticas del momento. De tal modo, el sentir general fue que el recitativo y el cante de esta dejaba mucho que desear, aunque sus dotes dancísticas sí eran, por el contrario, altamente consideradas. Al mismo tiempo, el extracto señalado llama la atención sobre el origen de la pieza, que no es percibida meramente como «andaluza», sino más específicamente como «gitana».

³³ ARCONADA, César M. «Ensayo sobre la música en España». *Proa*, nº 9 (abril de 1925), s/p (transcrito por CASARES RODICIO, Emilio. *La música en la generación del 27: Homenaje a Lorca (1915/1939)*. Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM, 1986, p. 240).

³⁴ S. A. «Madrid.- Notas de Actualidad». *La Ilustración Artística*, nº 1.739 (24-IV-1915), p. 294.

Similarmente, Zeda —pseudónimo del periodista y literato Francisco Fernández Villegas— destacó cómo de la partitura emanaba «el carácter, a un tiempo bravío y sensual, de la raza gitano-andaluza, con todas sus extrañas sonoridades y sus ritmos peculiarísimos», de la partitura de Falla. Pese a este comentario de corte musical, se da la particular circunstancia de que esta pluma reconocía no saber si la representación de dicha gitanería se había llevado con acierto, puesto que lo único que conocía de dicha etnia eran las «hembras pingajosas que van por ahí diciendo la buena ventura»³⁵. Con todo, el crítico de origen murciano se vio con recursos para enjuiciar la interpretación tanto del actor principal —a quien estimaba adecuado no para las tablas del Lara, sino más bien para «una pintoresca comparsa de esquiladores en los días de Carnaval»— como de la misma Pastora Imperio³⁶. Sobre esta última, la opinión del censor fue mucho más hiriente que la del resto de sus compañeros redactores en el mismo diario, puesto que destacaba, principalmente, la sensualidad y cualidad física de la cantante, a la que describe como «una buena moza: [...] guapota de cara, recia de cuerpo, y [...] bien dotada de exuberantes curvas». A continuación se mofó, abierta y repetidamente, de sus declamaciones, diciendo aquello de «hágala bailar al son que mejor le parezca la empresa de Lara... pero, ¡por Barrabás y Satanás!, que baile sin hablar»³⁷.

De acuerdo con las palabras de Zeda, parece claro, entonces, que si la música instrumental llamó la atención de los especialistas, la elección de Pastora Imperio, aun siendo una de las figuras de referencia de la época, no corrió la misma suerte, acaso porque la sensualidad de esta artista, habitual de los tablaos madrileños, chocaba con la visión actualizada que de «lo español» presentaba la partitura de Manuel de Falla. Su presencia y papel principal en el estreno debe entenderse por tanto a raíz del impacto publicitario que añadían al estreno tanto su fama como, sobre todo, el estilo completamente inédito que esta presentaba en el nuevo ballet del

³⁵ ZEDA [Fernández Villegas, Francisco]. «Veladas teatrales». *La Época*, nº 23.159 (16-IV-1915), s/p.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

Lara, que tanto disturbaba y añadía, por su radical modernidad, a sus propias cualidades musicales y artísticas³⁸.

También el escritor Eduardo López-Chávarri, adalid del modernismo en nuestro país, valoró negativamente la acogida de la obra por parte del público, tildando *El amor brujo* de ser una obra «casticista» en la que no casaban bien el estilo del libreto y de la música con la participación de «la Imperio» pero destacando, ante todo, la sonoridad de la partitura —el «color», utilizando su propia terminología—. Este crítico, además, señala que todos aquellos aspectos negativos que tanto público como crítica hubieran podido arrojar sobre el ballet de Falla provenían, sin duda, de la falta de formación musical necesaria para comprenderla:

La partitura de Falla, un prodigio del color, una maravilla del arte orquestal; ¡esa música sí que no está hecha para estos públicos que van a ver danzar chulaperías a la Imperio! En amor de la verdad, acaso resulte en algún instante cierta monotonía; pero no me atrevo a decir si ellos nazca de la música o de la ejecución. De todos modos, la labor de Falla tiene un fondo enorme de casticismo, que se sobrepone a la forma, y el conjunto resulta admirable de veras. Claro está que no faltó alguna crítica (¡oh, esos críticos musicales que no saben solfeo!) que pretendía rebajar méritos a la partitura³⁹.

Al mismo tiempo, su texto resaltaba la poca sincronía entre el libreto y la puesta en escena, demasiado tipificada, lo que, en su opinión, desorientaba al público y restaba altura al conjunto:

³⁸ Recuérdense, en este punto, las palabras con las que Jacinto Benavente saludaba a Antonia Mercé en las páginas de un rotativo tan reconocido como *El Imparcial*: «Y ¿qué hace este demonio de mujer?, preguntáis. / Pues canta y baila, y os apasiona, y os enloquece, y os hace llorar de admiración. ¿Es tan hermosa? Peor que hermosa – como dicen los franceses. Es mármol y es fuego. Yo diría que es la escultura de una hoguera [...]. / Ve uno a Pastora Imperio y la vida se intensifica: van pasando amores y celos de otras vidas y se siente uno héroe y bandido y eremita asaltado de tentaciones y chulo tabernario... Y lo más alto y lo más bajo, y siente uno el invencible deseo de proferir atrocidades: ¡Gitanaza! ¡Ladrona! ¡Asesina!, y de soltar dos o tres impiedades, y como resumen y exaltación de todo: ¡Bendito sea Dios! Porque cuando ve uno a Pastora Imperio cree uno en Dios lo mismo que cuando lee a Shakespeare». BENAVENTE, Jacinto. «De sobremesa». *El Imparcial*, s/n (7-x-1912), s/p.

³⁹ LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduardo. «Otros conciertos». *Revista Musical Hispanoamericana*, nº 16 (mayo-junio 1915), p. 11.

Luego hay la presentación escénica: sale allí un gitano con el sombrero puntiagudo hasta la exageración, que produce el más cómico efecto. Es un tipo que popularizaron las caricaturas de [Francisco] Ortego [Vereda] el pasado siglo; y como caricatura (no es otra cosa, entiéndase bien) lo toma el público, llevado de su instinto natural, tanto más cuanto que aparece en situación que quiere ser misteriosa y grave⁴⁰.

Existe por tanto una sincronía entre las opiniones de Zeda y López-Chávarri, además de una conjunción entre este último y Pahissa. Si los dos primeros, desde diferentes ángulos, enjuiciaban negativamente la puesta en escena —demasiado abigarrada, demasiado tipificada incluso para oídos no cultivados, que esperan más «recreación» que «deleite»—, los dos compositores mencionados —Pahissa y López-Chávarri— reconocen, de un modo u otro, la calidad de la partitura. Ciertamente, para ambos, la música de *El amor brujo* no era sencilla y, por lo tanto, no estaba al alcance del público general. Al mismo tiempo, sus opiniones justifican que dicha complejidad venía de la mano de elementos musicales reconocibles y, *a priori*, sencillos que no simples, pero elaborados a través de procedimientos de vanguardia. De ahí que, conquistados por el buen hacer del músico gaditano, estos críticos hicieran prevalecer la esencia de la obra —esto es, su calidad musical— a lo anecdótico —ergo, su interpretación y puesta en escena—.

Mucho mayor interés suscitan, si bien transitando por esta misma línea, los apuntes de Adolfo Salazar para el periódico *Arte Musical*, publicados en mayo de 1915 y de nuevo dados a la prensa en el mes de julio, en la *Revista Musical Hispanoamericana*. El crítico madrileño centra su reseña en el estreno, resultando en un texto de gran calado y, sin duda, el más enjundioso de cuantos se han traído a colación. Así, después de vanagloriar los medios técnicos empleados para el estreno, Salazar se centra en calificar la obra como un claro producto del «arte nacional» y defenderla

⁴⁰ De forma contraria a lo explicitado hasta el momento, López-Chávarri sí ve con buenos ojos la interpretación de Pastora Imperio, a la que considera apta para dicho estilo musical aunque señala que todavía es posible mejorar, en cierto modo, la actuación: «es la intérprete ideal para cosas gitanas; nunca criatura humana fue como ella, y en aquel sentido, realidad y poema de ensueño a la vez. Su arte es instintivo, una adivinación maravillosa del ritmo, pero... ¿quién llegará a donde aquel ritmo ideal exige para escribirle una obra “ad hoc”?». *Ibid.*

frente a las críticas que discutían su grado de «españolismo». En efecto, para este, las diatribas surgieron bajo «el pretexto fútil de que no [era] español lo que está realizado a la francesa», una idea que él refuta tajantemente en las siguientes líneas:

Decir que *El amor brujo* es francés es sencillamente grotesco, y dice bien poco del concepto de lo español en nuestro país propio. Pero aquí cada cual nos creemos más español que el vecino y cada cual se forja un españolismo a su manera, con la particularidad probable de que esa manera no anda muy lejos del italianismo; esto es, una españolismo de confitería con gorgoritos, con terceras y sextas y con tónica y dominante⁴¹.

Tal y como puede comprobarse, para el crítico madrileño, el anterior debate enmascaraba la verdadera importancia de la obra, que radicaba precisamente en «la modernidad de su técnica», en «lo atrevido de [sus] procedimientos» o en su «herencia de música nueva»⁴². En efecto, la «genialidad» de la pieza estaba, de un lado, en su economía de materiales —se emplea aquí una velada comparación con los dramas wagnerianos—, pues el «arte moderno» y el «estilo miniatura» de la partitura se lograba gracias a una «selección escrupulosa de los medios expresivos, a un compendio de estos, con abandono de todo lo superfluo y superficial»; de otro lado, esta misma genialidad devenía de cómo Falla obtenía un «substratum artístico» repleto de «emoción, intensidad y vibración condensadas, quintaesenciadas» a partir, no ya de los cantos netamente «andaluces», sino «algunos más aún, moros» que sorprendían «por la justeza de su adecuación al momento y la inmensidad de color, de la vida con que están realizados». Este conjunto de características, apreciables en la obra, le llevaban a subrayar el «asombroso realismo» y la «síntesis excelsa del espíritu popular, [...] del pueblo tradicional, del espíritu de cien generaciones, condensado en esos cantos y en esos ritmos que suenan a morería, a Arabia»⁴³.

Así, esta fascinante crítica sobre *El amor brujo* entronca, de un lado, con la naturaleza genuina del canto popular-tradicional espa-

⁴¹ SALAZAR, Adolfo. «Madrid musical: Crónica de la quincena». *Arte musical*, nº 8 (1-v-1915), p. 5.

⁴² *Ibid.*, p. 6.

⁴³ *Ibid.*, pp. 5-6.

ñol —que se trasnomina no ya con lo andaluz, sino con lo gitano y lo árabe— y, de otro lado, con su empleo a través de formas y recursos netamente europeos —más concretamente, franceses—, por tanto, reconocibles y universales en el contexto de la historia de la música occidental, en la que Falla parece encontrar su sitio. Es quizá este conjunto de características el que hizo que la obra no fuera cabalmente entendida en su estreno madrileño y que, en cambio, lo que haya valido a la partitura no solo su inscripción en el modernismo musical por parte de la crítica y la musicología contemporánea⁴⁴ sino sobre todo su apoteósico recibimiento en su estreno parisino⁴⁵.

Conclusiones

De acuerdo con lo expuesto, y centrándonos en el primero de los objetivos marcados al principio de este trabajo, parece claro que la música española fue definida por nuestros historiógrafos y por los del país vecino a través de su vinculación con lo popular-tradicional, esto es, por su adhesión a una determinada sonoridad que era principalmente reconocible por el grueso del público nacional y extranjero. Igualmente, parece claro que, con el avance de los años y ya en el primer tercio del siglo xx, fue igualmente relevante a la hora de definir la música española la circunstancia de que la presentación de los materiales populares-tradicionales estuviera mediada por una serie de recursos tomados de las corrientes compositivas de moda en la Europa del momento. Con todo, es preciso destacar que la preferencia por una serie de recursos técnicos dados como característicos de lo español se puede rastrear hasta el mismo inicio del debate sobre la existencia de una escuela nacional.

Llevando lo anterior al segundo de los objetivos planteados, puede sugerirse que, en las críticas de *El amor brujo*, convergen tres ideas principales sobre la obra y sobre la idea que de ella dimana en torno a «lo español musical». En primer lugar, la obra se reco-

⁴⁴ A este respecto, véase: (a) HESS, Carol A. *Manuel de Falla and Modernism in Spain (1898-1936)*. Chicago, ILL, Chicago University Press, 2001; (b) GALLEGO, A. *Manuel de Falla...*

⁴⁵ LLANO, S. *Whose Spain...?*, pp. 203 y ss.

noce claramente como «música gitano-andaluza» —ante todo por su «sonoridad», pero también por el estilo «local» de sus intérpretes y de su puesta en escena—. Por extensión, para la mentalidad de la época —tanto dentro como fuera de nuestras fronteras—, la obra se define como «música española» merced a una trasnominación habitual, según han señalado ya varios especialistas, que nace y perdura desde finales del siglo XVII. A la postre, uno de sus mayores logros es, sin duda, su acertada utilización del folclore popular-tradicional propio de la región del sur de España —haciéndolo reconocible, pero asimismo, quintaesenciándolo, siguiendo la pauta que habían marcado, antes que el propio Falla, sus maestros: Pedrell, Albéniz—. En tercer lugar, es una conquista de *El amor brujo* su palpable utilización de las más modernas corrientes compositivas del momento, que redundan en dos cualidades arrobadas a la obra de Falla: de un lado, las características formales y técnicas de la obra coinciden —o se hacen coincidir— con algunos de los valores propios de «la música española» señalados por la historiografía —sencillez, claridad, gracia— y, de otro lado, el empleo de estas técnicas compositivas «modernas» le otorga la capacidad de lograr la difusión, esto es, la universalización de la música española. Por tanto, podría decirse que Falla viste este lenguaje reconociblemente español con los recursos propios de la escuela francesa, con la que algunos músicos españoles hacen causa común merced a su formación parisina y a la propia defensa que desde Francia se hace de lo español a través de la idea de «mediterraneidad» o «latinidad»⁴⁶.

En resumen, parece lícito convenir al cerrar este trabajo que *El amor brujo* es una obra española, de sonoridad andaluza y de pretensiones europeas. No deja de ser por tanto, tal y como se ha señalado ya, un producto nacional con vocación —quizá no tanto del propio compositor como de la historiografía que le fue contemporánea— universal.

⁴⁶ Sobre este último aspecto, véase (a) LLANO, S. *Whose Spain...?*; pero sobre todo (b) PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *El concepto estético de Clasicismo moderno en la música española (1915-1939)*. Tesis doctoral. María Nagore Ferrer (dir.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2009.

CENTRO *de* DOCUMENTACIÓN
de MÚSICA y DANZA



[FUNDACIÓN
ARCHIVO
MANUEL DE FALLA]

Centro de estudios
patrocinado por el
AYUNTAMIENTO
DE GRANADA

Con la colaboración de



Festival Internacional
de Música y Danza de
Granada



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID



9 788490 412855