

UNIVERSIDAD DE GRANADA



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

**Italia: una silenciosa presencia constante en la obra de
Manuel de Falla**

TESIS DOCTORAL

Programa de doctorado:
Historia y Artes

Autor:
Álvaro Flores Coletto

Director:
Dr. Joaquín López González

2023

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Álvaro Flores Coletto
ISBN: 978-84-1195-092-3
URI: <https://hdl.handle.net/10481/85700>

AREAS DEL CONOCIMIENTO (CC)	
635	Música
450	Historia Contemporánea
MATERIAS UNESCO	
6203.06	Música, Musicología
5504.02	Historia Contemporánea
6301.07	Sociología Cultural
5910.03	Prensa
5505.99	Epistolografía
DESCRIPTORES	
Música y Musicología	Prensa
Historia de la Música	Historiografía
Historia Contemporánea	Sociología del Arte

Resumen

Esta tesis doctoral estudia la relación existente entre el compositor Manuel de Falla y Matheu (1876-1946) e Italia en muy diversos aspectos. Desde la influencia de la tradición musical italiana pasando por el magisterio ejercido por el músico, la recepción de su obra y las relaciones personales y profesionales desarrolladas, la opinión de la crítica, su presencia en la escena musical del país, sus viajes y sus implicaciones personales, sociales e incluso políticas en un contexto histórico muy concreto. La documentación examinada para tal fin proviene de diferentes instituciones, destacando fundamentalmente el Archivo Manuel de Falla de Granada por los materiales personales del compositor; el Archivo Storico delle Arti Contemporanee de Venecia que alberga la documentación sobre la gestión de la Biennale; así como el Istituto per la Musica de la Fondazione Giorgio Cini de Venecia, institución que vela por los archivos personales de los compositores Alfredo Casella y Gian Francesco Malipiero, entre otros.

Desde un enfoque metodológico particular —histórico-documental, análisis de prensa, epistolografía, estudios comparados, sociológico, estudios de género—, los capítulos que conforman este trabajo pretenden dar una clara respuesta a cada una de las dimensiones que se han analizado. En el primer capítulo, que constituye por sí mismo la primera parte, se ha realizado un extenso recorrido por la biografía de Manuel de Falla en busca de cuantas referencias a la música italiana se hayan presentes tanto en la historiografía como en la documentación relativa. La segunda parte, la conforman los capítulos dos y tres, en los que se presenta pormenorizadamente la información concerniente a los viajes que el compositor realizó a Italia, considerando las motivaciones que allí lo llevaron y sus consecuencias. Por último, la tercera parte la integran cuatro capítulos de muy diversa naturaleza. El cuarto capítulo se dedica al análisis de la recepción de las composiciones de Falla a través de la prensa cultural italiana. En el capítulo cinco, por su parte, se presentan las relaciones personales que fue

tejiendo con los diversos protagonistas de la vida musical italiana con quienes se vinculó. El sexto capítulo se ha empleado en desentrañar las mutuas influencias ejercidas entre la tradición musical italiana y el compositor, enfatizando sobre las cuestiones magisteriales que tuvieron lugar de esta reciprocidad. El séptimo y último indaga en la participación política de Manuel de Falla durante las décadas que van entre 1912 y 1932, un momento histórico decisivo con una imbricaciones sociales, políticas, culturales y también musicales excepcionales.

Esta investigación pretende aportar conocimiento a los importantes vacíos que la historiografía del compositor presenta con respecto a Italia. Pese a haberse identificado otros problemas inicialmente no reconocidos —pérdida y/o desaparición de documentación relativa a prensa y correspondencia fundamentalmente—, se ha podido corroborar la relevancia que la tradición musical italiana tuvo en la obra de Manuel de Falla pero también en su vida. Toda una pléyade de autores italianos antiguos y contemporáneos jalona la existencia misma del compositor desde la cuna hasta sus últimos días en Argentina, entre los que se encontraron verdaderos amigos y colaboradores. Además, quedan constatadas las particulares circunstancias con las que sus composiciones se abrieron hueco en el rico panorama musical italiano, del mismo modo que fue fundamental el papel que jugó la prensa, los críticos, las relaciones personales que fue desarrollando, la correspondencia que mantuvo y los viajes que hizo. Las evidentes influencias que sobre él ejerce la tradición musical italiana presentan una componente de ida y vuelta, habiéndose identificado ejemplos de haber ejercido un magisterio activo tanto en el campo interpretativo como compositivo. Por último, la siempre sagaz manifestación política del músico se presentó en Italia en términos de colaboración institucional, en la que una tenue línea parece querer separar la innegable realidad del régimen de Mussolini y sus particulares éxitos a nivel musical.

Palabras clave:

Manuel de Falla, Italia, Relaciones internacionales, Prensa musical, Correspondencia, Epistolografía, Historiografía, Influencias musicales, Implicación política.

Abstract

Questa tesi di ricerca studia il rapporto tra il compositore Manuel de Falla y Matheu (1876-1946) e l'Italia sotto diversi aspetti. Dall'influenza della tradizione musicale italiana all'insegnamento esercitato dal musicista, dalla ricezione della sua opera e alle relazioni personali e professionali sviluppate, il giudizio della critica, la sua presenza sulla scena musicale italiana, i suoi viaggi e le sue implicazioni personali, sociali e persino politiche in un contesto storico molto specifico. La documentazione esaminata a questo scopo proviene da diverse istituzioni: l'Archivio Manuel de Falla di Granada per i materiali personali del compositore, l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di

Venezia che ospita la documentazione sulla gestione della Biennale e l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, istituzione che cura gli archivi personali, tra gli altri, dei compositori Alfredo Casella e Gian Francesco Malipiero.

Da un particolare approccio metodologico —torico-documentario, analisi della stampa, epistolografia, studi comparativi, sociologici, gender studies— i capitoli che compongono questo lavoro sono nati con la vocazione di fornire una risposta a ciascuna delle dimensioni analizzate. Nel primo capitolo, che costituisce la prima parte di questo lavoro, è stata effettuata un'ampia revisione della biografia di Manuel de Falla alla ricerca dei riferimenti alla musica italiana che sono stati trovati sia nella storiografia che nella relativa documentazione. La seconda parte è costituita dai capitoli secondo e terzo, che presentano in dettaglio le informazioni sui viaggi che il compositore fece in Italia, tenendo in conto le motivazioni che lo spinsero ad andarci e le loro conseguenze. Infine, la terza parte è composta da quattro capitoli molto diversi tra loro. Il quarto è stato dedicato all'analisi della ricezione delle composizioni di De Falla nella stampa culturale italiana. Il quinto, invece, presenta i rapporti personali che De Falla strinse con i vari protagonisti della vita musicale italiana a cui fu legato. Il sesto, è stato riservato a svelare le influenze reciproche esercitate tra la tradizione musicale italiana e il compositore, sottolineando le questioni d'insegnamento che sono nate da questa reciprocità. Il settimo e ultimo capitolo indaga la partecipazione politica di Manuel de Falla nei decenni tra il 1912 e il 1932, un momento storico con eccezionali intrecci sociali, politici, culturali e musicali.

Questa ricerca si propone di riempire le importanti lacune della storiografia del compositore rispetto all'Italia. Pur avendo individuato altri problemi all'inizio non riconosciuti —perdita e scomparsa di documentazione relativa alla stampa e alla corrispondenza, fundamentalmente— è stato possibile avvalorare la rilevanza che la tradizione musicale italiana ha avuto nell'opera, ma anche nella vita di Manuel de Falla. Un'intera schiera di compositori italiani, antichi e contemporanei, ha segnato l'esistenza stessa del compositore dall'infanzia ai suoi ultimi giorni in Argentina, tra i quali si sono trovati veri amici e collaboratori. Vengono inoltre illustrate le particolari circostanze in cui le sue composizioni sono entrate a far parte del ricco panorama musicale italiano, nonché il ruolo fondamentale svolto dalla stampa, dalla critica, dai rapporti personali sviluppati, dalla corrispondenza intrattenuta e dai viaggi compiuti, tutti soggetti esposti. Le evidenti influenze esercitate su di lui dalla tradizione musicale italiana hanno una componente di retroguardia, e sono stati individuati esempi della sua attiva maestria sia in campo interpretativo che compositivo. Infine, la sempre astuta manifestazione politica del musicista è stata presentata in Italia in termini di collaborazione istituzionale, in cui una linea tenue sembra separare l'innegabile realtà del regime di Mussolini e i particolari successi musicali dell'autore spagnolo.

Keywords:

Manuel de Falla, Italia, Rapporti internazionali, Stampa musicale, Corrispondenza, Epistolografia, Storiografia, Influenze musicali, Implicazione política.

ÍNDICE GENERAL

PROEMIO	13
AGRADECIMIENTOS	14
JUSTIFICACIÓN	19
INTRODUCCIÓN	21
ESTADO DE LA CUESTIÓN	22
OBJETIVOS	26
METODOLOGÍA	27
PARTE I. UNA BIOGRAFÍA DESDE LA ÓPTICA ITALIANA	31
CAPÍTULO 1. ITALIA Y FALLA: UNA RELACIÓN TRASCENDENTE	32
1.1 CÁDIZ PRE-FALLA	33
1.1.1 <i>Prensa gaditana</i>	43
1.2 INFANCIA Y PRIMERA JUVENTUD	57
1.2.1 <i>Prensa local</i>	63
1.2.2 <i>Diario de Cádiz: 1880-1890</i>	71
1.3 MADRID (1897/98-1907)	78
1.3.1 <i>Conciertos en Cádiz</i>	80
1.3.2 <i>Premios</i>	83
1.3.3 <i>Biblioteca</i>	87
1.3.4 <i>Programas de mano</i>	89
1.4 PARÍS (1907-1914)	93
1.4.1 <i>Domenico Scarlatti y los años de París</i>	96
1.4.2 <i>Conciertos durante la estancia de París</i>	101
1.4.3 <i>Presencia de Italia en la biblioteca falliana</i>	103
1.4.4 <i>El estreno de La vida breve: un diálogo con la Italia verista</i>	103
1.5 MADRID (1914-1919)	118
1.5.1 <i>Más obras y más éxitos</i>	121
1.5.2 <i>Biblioteca y programas de concierto</i>	133
1.5.3 <i>La relación con Alfredo Casella</i>	136
1.6 GRANADA (1920-1939)	145
1.6.1 <i>Aspectos biográficos</i>	146
1.6.2 <i>Viajes y visitas</i>	149
1.6.3 <i>Prensa italiana</i>	155
1.6.4 <i>Referencias e influencias: obras, biografía y biblioteca</i>	156
1.6.5 <i>Programas de mano</i>	159
1.6.6 <i>Correspondencia italiana</i>	163
1.7 ARGENTINA (1939-1946).....	164
1.7.1 <i>Trabajos previos sobre Falla e Italia</i>	164

1.7.2 Biblioteca argentina.....	168
1.7.3 Programas de mano	171
1.7.4 Atlántida.....	174
PARTE 2. FALLA E ITALIA CARA A CARA	183
CAPÍTULO 2. PRIMEROS VIAJES: MILÁN, ROMA Y SIENA	184
2.1 INTRODUCCIÓN AL FALLA VIAJERO	185
2.2 MILÁN 1912.....	186
2.3 ROMA 1923.....	193
2.4 SIENA 1928	204
2.4.1 <i>El Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Siena</i>	212
CAPÍTULO 3. CONSAGRADO EN VENECIA	221
3.1 PROLEGÓMENOS VENECIANOS.....	222
3.2 UNA COMPLEJA PUESTA EN ESCENA.	229
3.2.1 <i>Lothar Wallerstein</i>	229
3.2.2 <i>Kunstgewerbenmuseum Zurich</i>	231
3.2.3 <i>Compagnia Carlo Colla e Figli</i>	238
3.3 EL VIAJE DE IDA: DE GRANADA A VENECIA.....	240
3.4 EL II FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA DI VENEZIA.....	247
3.4.1 <i>Un proyecto insistente</i>	247
3.4.2 <i>Ensayos y representaciones</i>	250
3.4.3 <i>Cantantes e instrumentistas</i>	252
3.4.4 <i>Un conflicto quijotesco: el orden del programa</i>	253
3.4.5 <i>Diferentes cuestiones económicas</i>	256
3.5 EL VIAJE DE VUELTA: DE VENECIA A ESPAÑA	259
3.6 POSTLUDIO VENECIANO: OTROS INTENTOS	264
PARTE III. RELACIONES HUMANAS, INSTITUCIONES Y RECEPCIÓN DE SU OBRA.	267
CAPÍTULO 4: LA IMAGEN DE FALLA A TRAVÉS DE LA PRENSA ITALIANA.	268
4.1 LA PRENSA COMO FUENTE DE ESTUDIO EN MANUEL DE FALLA.....	269
4.2 FALLA Y LA PRENSA ITALIANA: OBJETO DE ESTUDIO	271
4.2.1 <i>Textos sobre Falla</i>	274
4.2.2 <i>Textos de Manuel de Falla</i>	284
4.2.3 <i>Textos que citan a Falla</i>	289
4.3 INTERPRETACIÓN ANALÍTICA.	293
CAPÍTULO 5. UNA RELACIÓN A DISTANCIA: CORRESPONDENCIA Y CORRESPONSALES	297
5.1 INTRODUCCIÓN A LA CORRESPONDENCIA FALLIANA	298
5.2 EN TORNO A LA CORRESPONDENCIA ITALIANA	300

5.3 HILOS TEMÁTICOS	304
5.3.1 <i>Los viajes personales</i>	304
5.3.2 <i>Maggio Musicale Fiorentino</i>	305
5.3.3 <i>Los proyectos de 1934</i>	307
5.3.4 <i>Una nueva propuesta veneciana.</i>	312
5.3.5 <i>Visitas a Granada</i>	317
5.3.6 <i>Envíos de obras</i>	320
5.3.7 <i>Gestión e instituciones musicales</i>	321
5.3.8 <i>Crítica</i>	325
5.3.9 <i>Simple amistad</i>	327
5.3.10 <i>Una lectura epistolar en perspectiva de género</i>	330
CAPÍTULO 6. MAGISTERIO E INFLUENCIAS: UNA ANTOLOGÍA.	339
6.1 INFLUENCIAS ITALIANAS EN LA OBRA DE FALLA.	340
6.1.1 <i>Ópera italiana</i>	340
6.1.2 <i>Patrimonio musical histórico</i>	345
6.1.3 <i>Música popular-tradicional italiana</i>	350
6.1.4 <i>Compositores coetáneos</i>	358
6.1.5 <i>Encargos</i>	359
6.2 UN MAGISTERIO EJERCIDO SOBRE SUS CONTEMPORÁNEOS.	362
6.2.1 <i>Magisterio compositivo</i>	362
6.2.2 <i>Magisterio interpretativo.</i>	368
CAPÍTULO 7. LAS INSTITUCIONES CULTURALES Y EL FASCISMO ITALIANO: ENTORNO, RELACIONES Y PARTICIPACIÓN DE MANUEL DE FALLA.....	374
7.1 UN CAPÍTULO DIFERENTE	375
7.2 EL SUSTRATO PREVIO	375
7.3 EN LOS COMIENZOS DEL RÉGIMEN	377
7.4 HACIA UNA REFORMA EN LA FORMACIÓN MUSICAL	378
7.5 LOS FESTIVALES Y SU «MAGNANIMA E VIGILE APERTURA»	381
7.5.1 <i>Venecia</i>	381
7.5.2 <i>Floencia</i>	386
7.6 POSICIONAMIENTO FALLIANO	389
PARTE IV. EPÍLOGO	397
8. CONCLUSIONI	398
9. CONCLUSIONES	413
10. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.....	429
BIBLIOGRAFÍA.....	429
WEBGRAFÍA	444
FUENTES.....	447
CORRESPONDENCIA	447

<i>Capítulo 1</i>	447
<i>Capítulo 2</i>	449
<i>Capítulo 3</i>	451
<i>Capítulo 4</i>	457
<i>Capítulo 5</i>	458
<i>Capítulo 6</i>	466
<i>Capítulo 7</i>	467
PRENSA Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS.....	467
<i>Capítulo 1</i>	467
<i>Capítulo 4</i>	469
<i>Capítulo 5</i>	470
<i>Capítulo 7</i>	470
BIBLIOTECA PERSONAL DE MANUEL DE FALLA	471
<i>Capítulo 1</i>	471
<i>Capítulo 5</i>	473
<i>Capítulo 6</i>	473
PROGRAMAS DE MANO.....	477
<i>Capítulo 1</i>	477
<i>Capítulo 2</i>	480
<i>Capítulo 5</i>	480
<i>Capítulo 6</i>	481
FOTOGRAFÍAS	481
<i>Capítulo 2</i>	481
<i>Capítulo 3</i>	481
<i>Capítulo 5</i>	482
OTRAS FUENTES.....	482
<i>Capítulo 2</i>	482
<i>Capítulo 3</i>	482
<i>Capítulo 4</i>	484
<i>Capítulo 6</i>	484
<i>Capítulo 7</i>	484
ANEXOS	485
ANEXO I. CONVENIO PARA LA CONSTITUCIÓN DE UNA JOVEN UNIÓN MUSICAL LATINA.....	486
TRANSCRIPCIÓN DEL DOCUMENTO ORIGINAL EN FRANCÉS:.....	486
TRADUCCIÓN DEL DOCUMENTO AL ESPAÑOL:	488
ANEXO II. TABLAS DE PRENSA ANALIZADA.....	490
TÍTULO DE LA REVISTA: MUSICA D’OGGI.	490
TÍTULO DE LA REVISTA: IL PIANOFORTE.	503
TÍTULO DE LA REVISTA: L’ITALIA LETTERARIA.	509
TÍTULO DE LA REVISTA: PÈGASO.....	510
TÍTULO DE LA REVISTA: RASSEGNA DORICA.....	511

TÍTULO DE LA REVISTA: RIVISTA MUSICALE ITALIANA.	512
TÍTULO DE LA REVISTA: LA RASSEGNA MUSICALE.	513
ANEXO III. ILUSTRACIONES.....	514
CAPÍTULO 1	514
CAPÍTULO 2	514
CAPÍTULO 3	514
ANEXO IV. FIGURAS Y TABLAS	516
FIGURAS	516
<i>Capítulo 1</i>	516
<i>Capítulo 6</i>	516
TABLAS.....	517
<i>Capítulo 1</i>	517
<i>Capítulo 2</i>	517
<i>Capítulo 3</i>	517
<i>Capítulo 4</i>	518
<i>Capítulo 5</i>	518
<i>Capítulo 6</i>	518

PROEMIO

AGRADECIMIENTOS

Después de casi cinco años de trabajo para la realización de esta tesis doctoral, son muchas las personas que me han acompañado de una u otra manera en todo tipo de momentos. Es mi intención dejar por escrito mi agradecimiento a ellos y ellas, soportes fundamentales en tantos momentos, pidiendo disculpas a las posibles elisiones, fruto del despiste de quien escribe.

Son tres los conjuntos en los que podría agrupar a todas estas personas en función del papel aproximado que han jugado en este largo caminar: la vida académica, la vida espiritual y la vida familiar. En el primer grupo y por méritos propios y adquiridos se encuentran mis directores de tesis, Antonio Martín Moreno y Joaquín López González, quienes han sido en diferentes momentos directores y tutores, y a quienes tanto tengo que agradecer. Soy plenamente consciente que este tiempo ha sido, con diferencia, el periodo de mi vida en el que más he aprendido sobre música desde la musicología y no me cabe ninguna duda que ha sido gracias a ellos. Las buenas decisiones son siempre una opción plausible para el buen estudiante. Yo, sin embargo, he preferido el camino pedregoso, los cambios de temáticas y las decisiones erróneas, pero ellos dos han sabido orientarme y reorientarme en cada ocasión en las que mi brújula no era capaz de encontrar su norte. El «Falla te va a cambiar la vida» de Antonio durante los primeros días trabajando con el compositor o la cita de Joaquín «Everybody say nothing come too easy. But when you got it, baby, nothing come too hard», a la canción *Baby I'm a star* de Prince en el último correo de correcciones, creo que ayudarán a comprender mi relación con ellos y la enorme gratitud que les profeso por el trabajo conjunto llevado a cabo a lo largo de estos intensos años con la tesis doctoral y en el proyecto de investigación.

Otro pilar clave durante este periodo ha sido Paolo Pinamonti: responsable académico durante mi estancia en la Università Ca' Foscari de mi amada Venecia. Pocas palabras fueron necesarias para arreglar el trámite y, ya allí, una reunión en la que, a modo de lluvia de ideas, anoté fondos que conocer, instituciones que visitar, archivos en los que rebuscar y algunos contactos. En aquel momento no podía imaginarme la relevancia que tendrían para mí aquellos apuntes en mi libreta de bolsillo. Luego vino un seguimiento cercano, el desarrollo de una confianza sincera y también de una amistad. Por su mediación di con un puñado de instituciones de primer nivel a quienes también tengo mucho que agradecer: a la Fondazione Giorgio Cini y a Francisco Rocca, al Archivio Storico delle Arte Contemporanee y a Marica Bottaro, al Ateneo Veneto y a la Biblioteca Nazionale Marciana con todo su personal, que me acogieron con cariño y atención durante el tiempo que necesité. Pero un puesto particularísimo lo ocupa la Fondazione Ugo e Olga Levi, toda una epifanía: centro de referencia musicológica en Italia pero, además de ello, punto de encuentro entre compañeros y semilla de valiosas amistades como Paola y Lina, los profesores Calabretto y Privitera, y mis compañeros del grupo AlumniLevi: Giorgio, Alex, Francesco, Maria Beatrice, Francesca, Attilio, Emina, Antonella, Valentina y tantos otros. Per tutto ciò, grazie, carissimo Paolo, perché non ce l'avrei fatta senza di te.

Pero si Venecia ha sido importante en este tiempo, hay una institución que ha sido vital para el desarrollo de este trabajo: el Archivo Manuel de Falla. El sitio mismo, su personal y el riquísimo patrimonio documental que conserva y mimar solo pueden compararse a los primores que me han brindado desde hace años. Gracias infinitas a todos ellos: Aurora, Candela, Concha, Mariano y Victoria, encabezados por su gerente y presidenta de la Fundación, Elena García de Paredes, sostén superlativo y profesora de tantas incertidumbres. Compañeros de trabajo y profesionales tan entregados que se han convertido a la vez en colaboradores y amigos.

Parte primordial de este doctorado ha sido mi contrato FPU, el cual agradezco también a las instituciones ministeriales correspondientes, a mis directores de tesis y a cuantos me avalaron, gracias a la cual he podido subsistir de mi trabajo durante estos años, a la par que me ha dado la impagable oportunidad de enfrentarme a situaciones reales de docencia universitaria. Infinitas gracias a mis estudiantes de las asignaturas de Historia de la música de al-Andalus e Historia de la notación musical II que he impartido durante tres cursos. Gracias por vuestra paciencia, atención, preguntas y respuestas, correos a deshoras y dudas vía Instagram: habéis sido generosísimos en vuestro dar a todos los niveles, habiéndome ayudado a descubrir el gusto por la docencia universitaria y por este oficio. Disculpad mi egoísmo, pero siento haber recibido muchísimo más de lo que os he podido aportar.

Hasta aquí apenas he comenzado, pero es que son muchos los responsables de haber hecho de mí cuanto ahora soy y vuelco en esta investigación. Desde el Colegio Madre del Divino Pastor, el IES Jándula y el Conservatorio Elemental de Andújar, pasando por mi amado Conservatorio Profesional de Jaén, el Grado en Historia y Ciencias de la Música (primera promoción, ¡ojo!) y el Máster en Patrimonio Musical, ambos en la Universidad de Granada, donde también tengo mucho que retribuir a los compañeros y compañeras del Departamento de Historia y Ciencias de la Música, sin olvidar a mi querida Inma, nuestra limpiadora, que siempre ha tenido una palabra justa y una atención concreta durante todos estos años amén de nuestras decoraciones navideñas o complots secretos, así como a Lola, nuestra incansable administrativa. Pero también a la EOI Jaén, EOI Granada o la Società Dante Alighieri, sumando los cursos, jornadas, talleres, congresos y encuentros en los que tanto he aprendido. Nombres, recuerdos, apuntes, exámenes, prácticas, gestos de confianza y también desaprobaciones (privadas y públicas) que no deseo olvidar. Gracias a todos, ellos y ellas, que me enseñaron a coger un lápiz para escribir primero música y luego palabras.

El segundo conjunto lo constituye mi vida espiritual y religiosa, sin la que muy probablemente ni habría existido esta tesis ni nada de mi vida académica. Tras años de búsqueda, en un momento y de repente «el Señor me dio hermanos» (Test. 14) y fue como llegar a casa. Por ello, mi punto central de referencia se encuentra en mi vocación franciscana, en la Orden Franciscana Secular y en mi Fraternidad de Granada, donde felizmente realicé mi profesión permanente en octubre de 2020. Cada uno de mis hermanos y hermanas han sido fundamentales: sus palabras, sus ejemplos, sus diferencias, los momentos de alegría y también las cruces tantas veces sostenidas entre

nosotros han sido y son una escuela de sencilla vida cristiana y un hogar en el carisma franciscano. En esta misma espiritualidad se sitúan mis amadas hermanas de la TOR del Monasterio de la Concepción, a quienes debo tantísimo desde antes del doctorado por su compañía y seguimiento siempre cercano. Gracias por vuestras advertencias del tipo «¡el órgano está muy fuerte! Ponlo más suavico», por mi ingreso en la Principal Hermandad de la Purísima Concepción —gracias también a mis hermanos, damas y mayordomos por vuestro ser y estar—, por las confidencias particulares que se convierten en noticias comunitarias, las chanzas y carcajadas aliñadas con momentos de angustia que vividos en familia se han sobrellevado mejor. Gracias a vosotras porque parte de esta tesis se sustenta en vuestro infinito amor oculto a los ojos del mundo.

La Abadía del Sacro Monte es otra de las instituciones a las que debo los ánimos e impulsos que durante años me ha tributado. Todos y cada uno de sus canónigos han sido amables conmigo desde que don David Cuerva me acogió en nombre del Cabildo en aquel otoño de 2014. Sinceros en lo poco y espléndidos en lo mucho, me han animado a continuar todos los proyectos musicales que allí he intentado desarrollar. El responsable de ello ha sido en parte y en todo el actual abad, don Antonio Fernández Siles, amigo y hermano. Gracias en todo momento por tu cordialidad y franqueza, por tu aliento cuando y tu total disponibilidad. Y contigo a todos los que formáis parte de mi vida en aquel monte santo. Pero quiero destacar también a otra comunidad especialísima —y doble— a la que me he dedicado desde octubre de 2019: el Seminario Diocesano San Cecilio y el Seminario Redemptoris Mater. Desde entonces me encargo de la formación musical de los futuros sacerdotes de Granada, un conjunto de chavales de diferentes realidades que me dan la vida en cada encuentro. Ya sea para preparar unos villancicos navideños, las Eucaristías solemnes del curso o para formar parte de mis chaladuras en forma de concierto, siempre habéis estado prestos y dispuestos a todo con vitalidad y entrega. Por nuestras incertidumbres compartidas y por la paciencia de los rectores y vicerrectores —don Enrique Rico, don Ildefonso Fernández-Fígares y don Moisés Fernández—: mil gracias.

Por último y no por ello menos importante, pues al postre se le concede siempre un puesto de honor del que no gozan el resto de platos, es el turno del conjunto que corresponde a la vida familiar. Voy a empezar con la familia que me ha tocado. El primero y más grande agradecimiento va para mi madre, la que me parió y me enseñó desde muy pequeño la importancia del esfuerzo y el trabajo diario con ejemplos de hormigas y albañiles. A ella, que con su sudor ha sacado a la familia adelante, con eternas horas de espera acompañándonos a mi hermana y a mí en Jaén, dándonos unos estudios con su sueldo de auxiliar, con sus llamadas diarias, sus consejos básicos, sus ocupaciones y preocupaciones: gracias mamá. También a mi padre por sus ánimos cuando han sido necesarios, por sus palabras y, sobre todo, por su inconmensurable capacidad de resiliencia. A mis abuelos, Ricardo (†) y Josefa, Pepe y Sabina, gracias por la humildad y astucia con la que se caracterizan y por su apoyo moral aun cuando no han comprendido bien bien por qué con 31 años no he terminado de estudiar aún. A todo el resto de mis familiares, tíos y primos, también gracias por hacerse presentes en

momentos cruciales que nunca supe agradecerles del todo. A mi hermana Nuria, juntos desde chicos, juntos en la música e incluso compañeros de piso, porque has sabido lo que es sufrir a un desquiciado como yo, y a mi «bella hermana» Elena, inspiradora, laboriosa y ya doctorada, a las dos: gracias.

Pero mi familia continúa con quienes no se comparte ningún apellido pero por quienes se da el tiempo, la salud, el abrigo o la propia vida. Ilimitadas e infinitas gracias a mis más estrechas y sinceras amigas andujareñas, las que por abril reciben siempre sus estadales: mis dos Marías (¡y Lucía!), mis incondicionales comadres sin las que la vida sería solo padecimiento; Yolanda, caminante cristalina de una nobleza inigualable; y Ana M^a, tan virtuosa como ejemplar. Gracias a mi pequeña y enorme Lidia por su conexión en aquellos días en los que solo Kierkegaard nos ayudaba a definir *El concepto de la angustia* que luego Juan nos enseñó a relativizar.

Han sido fundamentales otras muchas personas que han ido haciendo conmigo a tramos el camino de la música —Dolores, Laura, Marcos o Gemma M^a, por tantos té, cenas, cervezas y remiendos de este mundo imperfecto— que otros, afortunadamente, aún transitan: Candela, Belenish y Óscar. ¡Qué habría sido de mí y de esta tesis sin vosotras! Necesito hacer mención a aquellos que, como compañeros de piso que fueron, llegaron a ser mucho más que eso y mucho más que amigos, confidentes de sueños, ideales balcánicos y abrazos en lágrimas. Gracias a Lorena, Celia, M^a Carmen, Celia, Gaétan y Déa, Tea, Mario, Aga, Viki y Patri.

Aún me queda una categoría extraña y particularísima: aquellos que, conociéndolos en la competitiva carrera académica se convirtieron en amigos que en la Facultad ejercían, sin embargo, de compañeros de despacho o de asignatura. Ellos y ellas han sido vitales para mí en muchos momentos de zozobra, encontrando a través de estas personas razones sobradas para continuar, además de consejos administrativos, ejemplos de formularios, tips doctorales, etc. etc. Gracias infinitas a Elsa, Tato, Mavi, Dani, Juan Carlos, Fátima y, en los últimos tiempos, a Toya, Helena, Marina y Pedro: no os habéis una idea de lo jondo que conservo vuestras palabras. En un lugar especialísimo situó a José Antonio Morales de la Fuente, quien fuera FPU cuando yo era un estudiante de grado, momento en el que una sutil afinidad terminó generando una amistad sincera que ha sido fundamental no solo en este tiempo aciago, sino también de cara a permitirme sintonizar con quienes fueron mis estudiantes y a quienes ahora llamo amigos. Gracias también a ellos, jóvenes y ricos soñadores, por todo lo que han aportado a nivel personal: Ana, Azahara, Cecilia, Sara, Antonio, Eva, Carmen, David o M^a del Mar, entre otros.

Gracias también a mi familia musical más cercana por su probado cariño y honestidad. Al Coro Mozárabe de la Abadía del Sacromonte con todos sus miembros pasados y presentes, al Trío de cañas «Äglæ» en las personas de María, M^a José y Rafa, a mi querido amigo el sacerdote y organista Francisco Javier Jiménez y, muy particularmente a mi hermana armenia, Gohar Vahanyan: porque desde hace años estás a un nivel superior al total de la suma entre amistad y familia.

No puedo terminar sin hacer mención a los maravillosos amigos de mi amada Venezia y del Véneto. Gracias al tríptico de Giorgio, Alessia (mi infatigable revisora de las partes en italiano de esta tesis) y, Alberto, con quienes he compartido mesa, viajes, alegrías y pesares que hemos hecho más amenos con buen vino y mejor compañía. A Francesca Costantini, que me ha introducido como en ese maravilloso arte que es la voga alla veneta y me ha mostrado la inagotable belleza de la Laguna Nord, así como al capitano Andrea Lattazio, su marido, asesor técnico y gráfico de mis vogatine. A don Luca Biancafior y a Paola Talamini, que me acogieron en la Scuola di Musica Sacra del Patriarcato di Venezia con los brazos y el corazón abierto: desde que os conocí veo con distintos ojos la Basilica de S. Donato e S. Maria di Murano y la Basilica della Salute di Venezia; y a fra Luca Savoldelli OFMcap, con quien el deseo de iniciarse en la música litúrgica nos unió en S. Lio y la naturalidad de nuestra minoridad nos juntó en «la notte famosissima» SS. Redentore.

Termino ya, por fin, con un último y particular agradecimiento a una persona especialísima, que es amiga y familia a la vez. Sensible a las cosas pequeñas, feliz con lo sencillo y a la vez determinada con sus principios, ha soportado con mayor rigor que nadie mis tempestades y desánimos. Sin embargo, con su paciencia y atención ha sabido reflotarme cuando yo mismo me daba por perdido, haciendo a un lado sus propios asuntos para venir conmigo a nuestra Punta Sabbioni. Por todo y por tanto: gracias Natalie.

JUSTIFICACIÓN

En el año 2017 obtuve una plaza de Personal Técnico de I+D+i gracias al Programa Operativo de Empleo financiado por el Fondo Social Europeo y la Junta de Andalucía a través del Sistema Nacional de Garantía Juvenil que me permitió realizar una aproximación a la colección de correspondencia del Archivo Manuel de Falla de Granada. Dicho contrato se enmarcaba en un proyecto de más amplio calado por el cual, desde 1985, el profesor Antonio Martín Moreno había proyectado la transcripción y edición del abultado corpus epistolar del compositor. Durante el periodo del contrato — de junio de 2017 a mayo de 2018— y animado por los responsables del nuevo proyecto que se estaba fraguando, el mismo Antonio Martín Moreno junto a Joaquín López González y a la gerente del Archivo Manuel de Falla, Elena García de Paredes, me decidí a continuar por la senda falliana y ahondar en ella presentando un primer proyecto de tesis sobre la correspondencia del compositor. Tras conseguir un contrato de Formación del Profesorado Universitario (FPU), se constató la necesidad de centrar el tema de trabajo vista la enorme cantidad de fuentes existentes, decidiéndose abordar las relaciones con Italia.

La relevancia de Manuel de Falla es un hecho innegable para la historia de la música del siglo XX, suponiendo la conformación de sus obras uno de los pilares sólidos de la música española. Más allá de los límites nacionales, el compositor fue capaz de desarrollar una producción con una proyección internacional que se deja sentir a través de la correspondencia conservada. Con una dedicación desbordante por ella, el compositor atesoró una colección de casi 23.000 documentos entre correspondencia recibida y borradores o copias de la enviada, lo que permite que las conversaciones puedan reconstruirse total o parcialmente en buena parte de los correspondientes. Dada la enorme cantidad de fuentes y de correspondientes fue necesario el acotamiento del objeto de estudio, conduciendo los pasos únicamente hacia la sección italiana del conjunto. Con cerca de 70 correspondientes y más de 400 documentos se trataba de un repertorio nada despreciable pero factible a la hora de afrontar su lectura, transcripción y estudio.

Inicialmente, el proyecto pretendía el análisis de relaciones con los personajes de la vida musical italiana de comienzos del siglo XX que habían estado en contacto con Manuel de Falla. Compositores como Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Mario Castelnuovo-Tedesco o Nino Rota, críticos como Raffaele Calzini o Guido M. Gatti, nobles como el conde Chigi-Saracini o el conde Enrico San Martino, instituciones como la Biennale di Venezia, el Teatro Alla Scala de Milán o la Accademia Santa Cecilia de Roma eran solo algunos de los que formaban el elenco de correspondientes. Dada la variedad y riqueza de relaciones, así como la amplitud de fechas y de generaciones artísticas que se vislumbraban, se suponía un sugestivo trabajo concerniente sobre todo a la presencia del maestro en Italia y la difusión de su obra en aquel panorama musical. Había consciencia de que si bien el empaque de una nación como Francia era mucho mayor en el desarrollo personal y musical del compositor, situar la atención en otra realidad podría ayudar a comprender los capilares que tomaron parte en la expansión de su obra allende las sociedades que mejor conocía a la vez que ofrecería

información acerca de las posibles influencias tanto recibidas como ejercidas por la tradición musical italiana.

En el proceso previo al comienzo del trabajo de investigación, se tuvo constancia de un problema: la bibliografía al respecto de las relaciones de Manuel de Falla con Italia era extremadamente reducida pese a tratarse de un país al que había viajado en varias ocasiones y con el que se relacionaba con personas y organizaciones de envergadura. La poca información disponible señalaba acontecimientos de relevancia mayúscula para su desarrollo profesional que, sin embargo, apenas eran mencionados sin mayor profundización. Esta razón justificaba aún más el interés inicial por ahondar en el conocimiento de las relaciones del compositor con Italia, las contribuciones mutuas y la difusión de sus obras en el país transalpino.

INTRODUCCIÓN

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Manuel de Falla (Cádiz, 1876 – Alta Gracia 1946) es uno de los autores más destacados de la reciente historia de la música española así como uno de los más exitosos compositores internacionales de la primera mitad del siglo XX. Además de la profundidad de sus obras y del gran avance que supone para los planteamientos en la creación artística del momento, la enorme difusión que tiene la obra de Manuel de Falla se debe, en parte, a la proyección internacional que el autor desarrolló en vida, de modo que su éxito trascendió fronteras de forma eficaz y su obra fue asumida y demandada más allá de lo que el compositor pudo haber llegado a conocer¹.

Con motivo del centenario del estreno del ballet *El sombrero de tres picos* se celebró en Granada el Congreso Internacional “Repensar *El sombrero de tres picos* cien años después”. En dicho encuentro expuse una comunicación titulada «*Il cappello a tricorno*: silencios en torno al debut italiano» en la que analizaba el estreno de la obra en el Italia. A pesar de que las circunstancias eran muy parecidas a las del estreno mundial en Londres —22 de julio de 1919 en el Alhambra Theatre de Londres—, quedó demostrado que la representación del Teatro Costanzi de Roma en marzo de 1920 fue silenciada por un conjunto de acontecimientos que, con mayor o menor fortuna, hicieron que la primera gran obra con vocación internacional que se representara en la capital italiana tras la I Guerra Mundial no gozase del eco que cabría esperar. Además, apoyada la historiografía en la pérdida de documentación así como en el interés explícito por Serguéi Diáguilev como director de los Ballets Rusos de que la información sobre sus movimientos no llegara de forma fluida ni al compositor ni al editor, parece como si un gran silencio hubiera caído sobre cuanto rodea a la primera representación de este ballet en Italia.

Como pudo comprobarse durante los comienzos de los trabajos de transcripción epistolar, la bibliografía al respecto de Manuel de Falla e Italia era escasa. El primer intento que buscaba aproximarse a las relaciones entre el músico con aquel país se encuentra en el volumen *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*, actas del congreso internacional con el mismo título celebrado en Venecia del 15 al 17 de mayo de 1987. A pesar de lo que cabría esperar, tan solo dos textos hacen referencia al compositor en relación con Italia: los realizados por Alberto Testa² y Fiamma Nicolodi³. En el primer caso se trata tan solo de una introducción a la recepción de los ballets de Falla en Italia, recopilando fechas, testimonios e identificando a los participantes de algunas de las representaciones. No es un trabajo sistemático sino más bien una nómina de eventos y

¹ Véase: PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi, 1947; ROLAND-MANUEL, Alexis. *Manuel de Falla*. Paris, Cahiers d'Art, 1930 y también la versión revisada de Buenos Aires 1945; TREND, John Brande. *Manuel de Falla and Spanish Music*. Nueva York, Alfred A. Kopf, 1929.

² TESTA, Alberto. «Falla e il suo teatro di danza in Italia». *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa: atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 15-17 maggio 1987)*. Paolo Pinamonti (ed.). Firenze, Leo S. Olschki, 1989, pp. 209-214.

³ NICOLODI, Fiamma. «Falla e Italia». *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa: atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 15-17 maggio 1987)*. Paolo Pinamonti (ed.). Firenze, Leo S. Olschki, 1989, pp. 215-267.

personajes que se dan cita en Italia a raíz de la interpretación de obras del músico, siendo buena parte de estas posteriores a su muerte. Por lo que a Nicolodi respecta se trata verdaderamente de un texto de referencia. En su largo escrito realiza un recorrido histórico por los estrenos italianos de las obras de Falla a lo largo de su vida y en función de las apariciones en prensa. El texto se completa con tres interesantes apéndices: el primero recoge las principales interpretaciones de sus obras en Italia por ella localizadas; el segundo, las referencias en prensa a obras concretas del compositor. En cuanto al tercero, Fiamma Nicolodi transcribe los epistolarios de Manuel de Falla con Alfredo Casella y Gian Francesco Milipiero en función de la documentación que hasta el momento había disponible. Este trabajo se trata sin duda del punto de partida de cara a la investigación.

Con posterioridad, con motivo de los V Encuentros Manuel de Falla organizados por el Archivo Manuel de Falla de Granada, se realizó la exposición *Manuel de Falla e Italia: cantos de ida y vuelta* en el año 1999, que fructificó con la aparición del libro *Manuel de Falla e Italia*. Articulado como una monografía colaborativa breve, se trata del segundo volumen de temática relativa a Italia. En él se presentan los trabajos de Elena Torres Clemente con «La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla»⁴; Montserrat Bergadà sobre «La relación de Falla con Italia: crónica de un diálogo»⁵; y Stefano Russomano, «La música ante la historia: dinámicas del tiempo en el Concerto de Falla y en la Sonata da camera de Petrassi»⁶; precedidos por la introducción «Tiempo y espacio en la obra de Manuel de Falla: la huella italiana»⁷ del profesor Yvan Nommick, editor de la publicación. Aunque cada capítulo tiene un carácter específico, goza de cierta excepcionalidad el texto de Bergadà, en el que se manifiesta una intención de agrupar todo cuanto existe sobre Manuel de Falla e Italia. Esto se da en torno a un criterio único: los viajes que hizo el compositor al país o que ciudadanos italianos realizaron para encontrarse con él. Gracias a esta publicación se dan a conocer algunos datos que, si bien son esclarecedores, en muchos casos resultan incompletos.

En septiembre de 1912, Manuel de Falla realiza su primer viaje a Italia, concretamente a Milán. El viaje tenía una finalidad muy concreta: reunirse con Tito Ricordi, entonces director de Casa Ricordi, con el objetivo de proponerle una posible edición de su primera ópera, *La vida breve*, con la que había ganado el concurso de la Real Academia de Bellas Artes y que aún permanecía sin estrenar. El ofrecimiento no parece nada desdeñable, sin embargo la propuesta decayó. Se desconocen los motivos y, más aún, los entresijos de aquella reunión, del viaje en sí y de las condiciones que se pudieran

⁴ TORRES CLEMENTE, Elena. «La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 63-122.

⁵ BERGADÀ, Montserrat. «La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 18-61.

⁶ RUSSOMANO, Stefano. «La música ante la historia: dinámicas del tiempo en el Concerto de Falla y en la Sonata de camera de Petrassi». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 123-143.

⁷ NOMMICK, Yvan. «Tiempo y espacio en la obra de Manuel de Falla: la huella italiana». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 9-15.

haber ofrecido. Montserrat Bergadà tan sólo apunta unas ideas pero el grueso de la cuestión permanece sin dilucidar.

Con posterioridad, Falla es invitado por Elizabeth Sprague Coolidge a Roma (1923), donde la mecenas había convocado un encuentro con los principales compositores y críticos musicales del momento en Europa⁸. Allí pudieron darse hasta dos sesiones oficiales y algunas improvisadas en el Hôtel de Russie, donde el músico conoció al matrimonio Malipiero, Anna y Gian Francesco, con quienes le unió una fuerte amistad que perduraría durante años. Tras el encuentro romano, parece ser que Falla emprendió un viaje en compañía de los Malipiero con quienes, además de poder conocer la ciudad eterna, estuvo en Ostia, Tivoli, Frascati y Florencia, donde fue presentado a Mario Castelnuovo-Tedesco. Según indica Bergadà, en Frascati tuvo que permanecer unos días trabajando en los materiales de *El retablo de Maese Pedro*, cuyo estreno escénico se produciría apenas un mes después en París. Una vez más, toda la información queda sin mayor profundidad que la de una descripción, sin un análisis de las circunstancias ni de sus consecuencias. La cuestión se hace más profunda cuando se puede apreciar cómo la correspondencia de Falla con los Malipiero parte con intensidad y la relación con ambos se fortalece hasta el punto de que Gian Francesco Malipiero empieza a enviar ediciones de sus obras a Falla con dedicatorias personales: «La bottega da caffè» de las *Tre commedie goldoniane* o *San Francesco d'Assisi*. Algo similar a lo que sucederá con Castelnuovo-Tedesco.

Del mismo modo, todavía quedarían dos ocasiones más en las que Manuel de Falla visitó Italia con un interés profesional y artístico. En 1928 asistiría en Siena al VI Festival Internacional de Música Moderna organizado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. En el Palazzo Chigi, bajo el auspicio del conde Guido Chigi-Saracini y rodeado de personalidades del mundo de la música (Alfredo Casella, Serguéi Prokófiev, Maurice Ravel, Anton Webern o Paul Hindemith) se encargaría de la interpretación del *Concerto per clavicembalo*, asentando esta reunión musical las bases de la futura Accademia Chigiana, fundada definitivamente en 1932, año en que Manuel de Falla regresaría de nuevo al país.

El II Festival Internazionale di Musica Contemporanea de la Biennale de Venecia fue la razón del regreso, en cuya edición se representaría *El retablo de Maese Pedro*, casi 10 años más tarde de su estreno mundial pero con una proyección que probablemente no había conocido la obra hasta ese momento. Si bien, dos años antes, en el primer día de la edición fundacional de la Biennale una obra de Manuel de Falla ya se hizo presente con la interpretación de una de las suites orquestales de *El sombrero de tres picos*, ahora se le otorgaba un puesto de honor con la representación de una obra escénica. Según aporta Bergadà, la prensa generalista se hizo eco de este destacado acontecimiento para

⁸ Cyrilla Barr dedica a estas cuestiones dos publicaciones: «A style of Her Own: The Patronage of Elizabeth Sprague Coolidge», *Cultivating Music in America: Women Patrons and Activists since 1860*, Locke, Ralph, Barr, Cyrilla (eds.), Berkeley, University of California, 1997; y *Elizabeth Sprague Coolidge: American Patron of Music*, New York, Schirmer, 1998.

la cultura musical occidental, jalonando lo que parece la conclusión de su relación con Italia. Sin embargo, ni esto es todo ni aquello fue el final.

Desde que Manuel de Falla se instalara en París en 1907, entre su círculo más estrecho de amistades se encontraría ya Alfredo Casella, quien estudiaba allí desde 1896 y que contaría con el compositor andaluz en numerosos proyectos que aún permanecen por dilucidar. Por hacer mención de algunos, las sesiones italianas en las que los jóvenes músicos daban a conocer entre ellos obras del pasado musical italiano que empezaban a rescatarse. También estaría la Unión Musical Latina, mediante la que Casella pretendía agrupar a algunos de sus antiguos compañeros de París por un mismo sentir vanguardista, historicista o folklorista y decididamente antirromántico. Características que, por otra parte, parecen preconizar la estética musical neoclasicista. Ni que decir tiene que, además, Casella visitaría a Falla en Granada en 1930 donde, más allá de recordar el éxito del *Concerto* en Siena, daría un recital musical junto a otros compatriotas italianos.

De forma similar sucede con Gian Francesco Malipiero, a quien unirá una dilatada amistad tanto con él mismo como con su mujer, Anna Wright Malipiero. El veneciano, que solía enviarle ejemplares de sus obras dedicados, se encargó de remitirle también los ejemplares del trabajo titánico que tuvo que suponer la edición de la *opera omnia* de Claudio Monteverdi. Muerto ya Falla, aún le brindó dos obras: *Dialogo I con Manuel de Falla* (1955) y *Variazione sulla pantomima dell'Amor Brujo di Manuel de Falla* (1959).

Estas relaciones tan interesantes para el desarrollo y comprensión de la proyección internacional de la carrera musical de Manuel de Falla permanecen aún sin estudiar. De modo similar pero aportando un grado de oscurantismo aún mayor, sucede con la compositora Geni Sadero (1886-1961), actualmente una desconocida en la historiografía de la música del siglo XX y de quien no se ha podido explicar aún porqué Falla poseía una treintena de sus obras en su biblioteca personal, donde además, las referencias a Italia y a su música superan las cien referencias⁹.

Restarían aún dos aspectos que no se han mencionado hasta el momento: prensa y correspondencia. Más allá de las escuetas referencias que Montserrat Bergadà ofrece sobre el éxito de Falla en Venecia tampoco ha sido estudiada la repercusión de su obra ni su impacto a través de la prensa italiana. Algo similar sucede con la colección epistolar de Manuel de Falla y sus contactos italianos —personales e institucionales—. Es justo decir que, si bien tanto la correspondencia con Alfredo Casella como con Gian Francesco Malipiero sí que ha sido publicada, sería necesaria una relectura de los mismos a la luz de los nuevos resultados que se fueran obteniendo en paralelo a los proyectos *Epistolario de Manuel de Falla: digitalización, transcripción, edición y difusión internacional* (PGC2018-101532-B-100) del Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema I+D+i y *Epistolario de Manuel de Falla: digitalización, transcripción, edición y difusión*

⁹ GONZÁLEZ MESA, Dácil. *La biblioteca personal de Manuel de Falla: historia, formación y repercusión en el proceso creativo del compositor*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. 2019.

internacional (A-HUM-489-UGR18) de los Proyectos de I+D+i en el marco del Programa Operativo FEDER Andalucía, dirigidos por Joaquín López González y en los que estoy vinculado como colaborador/miembro del equipo de trabajo.

Los textos hasta ahora mencionados son todo cuanto existe publicado directamente relacionado con Manuel de Falla e Italia. Si bien se podrían mencionar biografías que hacen referencia a hechos vinculados con este país o artículos de diferente naturaleza que señalan a algún aspecto particular (Scarlati, *Atlántida*), no centran la atención exclusivamente en aspectos socioculturales directos relativos a Italia. Esto es también aplicable al caso de la edición italiana de los escritos del músico, *Scritti sulla musica e musicisti*¹⁰, editados por Paolo Pinamonti y traducidos por Ramón Barce, en los que la introducción es una presentación biográfica del Falla escritor a pesar de las referencias que el mismo compositor hace sobre el país en muy diversas ocasiones. Sin embargo, todo esto choca frontalmente con la evidencia documental: el Archivo Manuel de Falla cuenta con una abundantísima documentación relativa a su relación con Italia, que se manifiesta en correspondencia, algo de prensa, guías de viajes, referencias en sus propios escritos y libros de diferente tipología reunidos a lo largo de su vida (partituras, literatura, historia del arte, etc.).

A pesar del exiguo repertorio bibliográfico, hay evidentes signos de que las relaciones con Italia fueron intensas, extensas y profundas, a razón de quiénes fueron sus interlocutores, de cuáles son los motivos que allí lo llevaron o de la documentación conservada al respecto. El silencio en torno a ciertas cuestiones aviva aún más el interés investigador que busca precisamente saciar ese vacío y obtener conocimiento y razones que puedan llegar a justificarlo.

OBJETIVOS

En vista de la situación previa, a tenor de lo expuesto en el estado de la cuestión, en función de las motivaciones personales y dado el interés manifiesto del propio tema, se establece un gran objetivo general: estudiar la influencia ejercida y recibida mutuamente entre Manuel de Falla y la música italiana.

Este amplio objetivo se concreta a través de los siguientes objetivos específicos:

- Examinar los aspectos de la vida de Manuel de Falla relacionados directamente con Italia, con sus estancias así como con sus relaciones personales y profesionales en aquel país.
- Escrutar la estética musical de Manuel de Falla en busca de aspectos de la tradición musical italiana que hayan podido permear en su sentir artístico.
- Analizar la recepción italiana de la obra de Manuel de Falla para la comprensión de la acogida de sus propuestas musicales, así como su presencia y consistencia

¹⁰ FALLA, Manuel de. *Scritti sulla musica e musicisti*. Paolo Pinamonti (ed.) y Ramón Barce (trad.). Modena, Mucchi, 1993.

en la programación musical a lo largo de la compleja historia de la Italia de la primera mitad del siglo XX.

- Comprobar si la influencia magisterial ejercida por Manuel de Falla en músicos de generaciones coetáneas y posteriores pudo haber traspasado fronteras y haberse manifestado mediante paralelismos objetivos en la Italia de entreguerras.
- Examinar las causas por las que el silencio y la desatención ha sido una constante en la historiografía fallasca, sondeando su origen e interpretando sus posibles secuelas.

METODOLOGÍA

Por las características de su objeto de estudio y del enfoque del mismo, este trabajo de investigación tiene una clara vocación interdisciplinar, dadas sus imbricaciones en diversos campos del conocimiento científico. Para empezar, se plantea la realización de una revisión bibliográfica que permita sacar a la luz cuanto ya exista publicado de la vinculación del compositor con Italia, más allá de los textos anteriormente referenciados. Los posibles acontecimientos y hechos destacables que marcaran personal y musicalmente tanto al compositor como a su propio *curriculum* artístico deberán pasar por un detallado análisis que permita establecer etapas, ciclos o procesos diferenciados. Dada la poca cantidad de referencias localizadas, será necesario acudir a las fuentes primarias y, para su tratamiento, la utilización de las técnicas historiográficas más habituales, tales como la descripción y clasificación documental, la paleografía o la síntesis informativa. En este sentido, existen dos cuestiones clave: la correspondencia y la prensa.

El estudio de la correspondencia de Falla con sus compañeros italianos constituye una pequeña parte del gran trabajo afrontado con respecto a la abultada literatura epistolar generada por el compositor y conservada en su mayor parte en el Archivo Manuel de Falla de Granada. Se trata de una tipología de fuente muy particular por las condiciones en que se va generando, por la enorme variedad de información que puede albergar y por la direccionalidad tan concreta con que van dirigidos sus mensajes. Este tipo de documentos ha de ser tenido en cuenta para su posterior estudio, análisis y comparativa con otras fuentes similares custodiadas por instituciones italianas similares. La epistolografía es la herramienta a emplear para ello, la cual goza, en la actualidad, de una fascinante actualidad y utilidad en los estudios humanísticos y comparados, lo que servirá a su vez para valorar la información en función de sus condicionantes sociales. Huelga señalar que es a través de este aspecto como se llega a la conceptualización de esta tesis doctoral desde un ya lejano 2017, cuando un contrato de Personal Técnico de I+D+i gracias al Programa Operativo de Empleo financiado por el Fondo Social Europeo y la Junta de Andalucía a través del Sistema Nacional de Garantía Juvenil me permitió, durante todo un año, el primer gran acercamiento a estas atrayentes fuentes. Es por ello por lo que se definió este trabajo epistolográfico como una «pequeña parte del gran trabajo afrontado», ya que desde entonces se ha realizado la transcripción de más

de 3.600 documentos postales¹¹. El criterio entonces adoptado y aún vigente siempre ha sido el mismo: la transcripción diplomática, es decir, considerar todos y cada uno de los signos que tienen que ver con el contenido textual originalmente presentes en los documentos, conservando tachaduras, arrepentimientos, cambios, ortografías antiguas o errores. Si bien se trata de un trabajo muy laborioso, merece la pena de cara al estudio posterior, ya que permite conocer todo el proceso de creación del documento final — especialmente cuando se conservan los borradores— además de favorecer un acercamiento personalísimo al autor, reconociéndose expresiones idiomáticas o muletillas características, pero también cambios de carácter, niveles del lenguaje o grados de formalidad y cercanía con respecto a sus corresponsales. Esto favorece la implicación del investigador en el proceso de conocimiento de la fuente y a la vez la interpretación de las mismas incluso cuando son deficitarias por algún motivo.

Por otra parte está el estudio de la prensa. El trabajo con este tipo de textos implica una serie de dificultades paralelas que conviene afrontar para hacer lo más eficiente posible esta tarea. Para empezar hay que tener en cuenta la dificultad en la localización de los textos y/o la consulta de los mismos. Las décadas a tener en cuenta (1910-1940) constituyen un periodo riquísimo en títulos que ha sido necesario acotar para poder afrontar una investigación eficiente, motivo por el cual han quedado descartadas las publicaciones periódicas diarias en favor de la prensa especializada tanto en música como con intereses en la escena. Una vez acotado el objeto de estudio ha primado la posibilidad de su consulta, online o presencial, pero asequible al tiempo y a los recursos disponibles. A este respecto se notan grandes deficiencias en cuanto a inversión cultural en Italia, amén de la carencia de una metodología general y eficiente tanto en la compilación de documentos como en la digitalización útil de los mismos para poder ser rastreados mediante el reconocimiento óptico de caracteres conocido por sus siglas inglesas OCR. El siguiente paso en el procesamiento de estas fuentes, una vez identificados los ejemplares, textos o ejemplos útiles es el almacenaje y gestión de la misma información para poder ser revisitada posteriormente y recuperada eficientemente. Para ello ha sido vital la creación de una base de datos sencilla y eficaz en su manejo, adaptable al almacenamiento de datos muy diversos, y viable, es decir, también condicionada por los recursos disponibles. Es por ello que a nivel interno, como parte del trabajo personal, se creará una base de datos con el programa Base del software libre de código abierto OpenOffice, en lo que será no solo un voto de confianza a este tipo de proyectos gratuitos y colaborativos en red sino también un reto en lo personal por lo que supone el desarrollo de capacidades en el manejo de estas herramientas. La eficiencia obtenida a lo largo de todo este complejo proceso tendrá su reflejo en el manejo de una gran cantidad de fuentes hemerográficas así como en su posterior estudio y análisis presentes en el trabajo.

¹¹ Véase: FLORES COLETO, Álvaro, TORMO VALPUESTA, Candela. «Desearía conocerlo para [d]escribirle»: la metodología en la identificación de las autoridades en la correspondencia de Manuel de Falla». *Musicología en transición*. Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita, Juan José Pastor-Comín (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2022, pp. 195-206.

La metodología sociológica tendrá una gran cabida en esta tesis doctoral, ya que buena parte de la misma busca analizar las relaciones tejidas entre el compositor y la Italia del momento, así como la recepción de su obra y su calado en aquella sociedad. Además, intentando que este trabajo sea lo más completo posible, se pretenderá ofrecer una perspectiva diversa a lo hasta ahora publicado en relación al tema, adoptando una óptica italiana y describiendo los hechos en función de las condiciones contextuales propias y concretas de cada acontecimiento. Ahondando en la cuestión de la diversidad y en función de la correspondencia como fuente muy útil a esta investigación, se propone una lectura en perspectiva de género de las relaciones mantenidas por Manuel de Falla con sus correspondientes italianas, dadas las particularidades tan específicas y concretas que se denotan. Los enfoques de género van ganando por propios méritos un lugar en los trabajos académicos como parte indispensable del ser relacional del mismo ser humano. Las diferencias de roles asumidos en función del género a lo largo de la historia implícita y explícitamente por hombres y mujeres y la preponderancia del sistema patriarcal se manifiestan también en los vínculos sociales del compositor. En un estudio con un perfil socialmente tan concreto no puede quedar de lado una aproximación a este asunto.

Huelga decir que la metodología de los estudios comparativos se hará presente con gran protagonismo en la observación de las posibles influencias mutuas y viceversas entre el gaditano y la tradición musical italiana, huyendo de estereotipos, afrontando con rigor los indicios y, llegado el momento, reconociendo los límites de la propia investigación. Por último y vista la clara vocación internacionalista de este trabajo, el método comparativo se hace más necesario aún de cara al estudio de fuentes cuyo idioma fluctuará al menos entre el español y el italiano además del francés, lengua franca hasta bien avanzado el siglo XX.

PARTE I. UNA BIOGRAFÍA DESDE LA ÓPTICA ITALIANA.

CAPÍTULO 1. ITALIA Y FALLA: UNA RELACIÓN TRASCENDENTE

Dietro la musica di De Falla si nasconde l'Andalusia, una delle rare oasi musicali del mondo, nella quale egli visse come un eremita, come un profeta silenzioso.

Gian Francesco Malipiero
Manuel de Falla e la musica spagnola

1.1 CÁDIZ PRE-FALLA

Manuel Falla y Matheu¹² nació en Cádiz el 23 de noviembre de 1876, siendo bautizado tres días después en la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario. Hijo mayor de una acomodada familia dedicada al comercio, vino al mundo en una ciudad que, siendo el pujante puerto de salida y abrigo de retorno del Nuevo Mundo, destacaba por una frenética actividad mercantil, portuaria y de servicios afines. Ello permitía a su vez un constante trasiego poblacional que hacía de sus habitantes un hermoso crisol cultural: catalanes, franceses, genoveses, armenios o británicos tenían intereses económicos que, necesariamente, pasaban por Cádiz. Todo esto, a su vez, suponía un gran movimiento cultural que respondía, precisamente, a la riqueza material y monetaria que la ciudad había ido atesorando. Prueba de ello sería el establecimiento y expansión de diferentes instituciones culturales, destacando las musicales y teatrales. Tan solo a lo largo del siglo XVIII, la ciudad, siempre limitada a la hora de su expansión territorial por sus características topográficas, contaba ya con tres establecimientos¹³: el Corral de Comedias —posteriormente Teatro Principal—, el Teatro Francés y el Coliseo de Ópera Italiana¹⁴. Como se puede observar a primera vista, existía una clara identificación del repertorio músico-teatral representado en cada uno de los escenarios, lo que responde, por una parte, a las colonias poblacionales mayoritarias de la ciudad y, por otra, a los gustos y preferencias de la sociedad gaditana ilustrada pese a las polémicas y titularidad de los mismos¹⁵. Todo esto condicionará un sustrato específico en el que comenzará su primer desarrollo Manuel de Falla, en una Cádiz que trasciende su propia vida, con unos condicionantes que recibe de la propia tradición de la ciudad, permaneciendo como señas identitarias de su lugar natal.

La ciudad será testigo de excepción de los cambios que el siglo XIX traerá. Desde la Cortes Constituyentes y la promulgación de la Constitución de 1812 en plena Guerra de la Independencia hasta la Guerra hispano-estadounidense o el conocido como Desastre del 98, Cádiz jugará un papel fundamental a lo largo de buena parte de los acontecimientos que caracterizan siglo XIX español. Centrando el objetivo en el aspecto cultural, se puede observar como casi todas las instituciones gaditanas del siglo anterior desaparecen¹⁶, dando paso a una nueva generación. El Teatro Principal¹⁷, sucesor a su

¹² Manuel María de los Dolores Clemente Ramón del Sagrado Corazón de Jesús Falla y Matheu. Véase: HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla. A Bio-Bibliography*. Westport-London, Greenwood Press, 1998, p. 13.

¹³ GUTIÉRREZ, Maribel. «El gran papel del teatro en Cádiz». *Diario de Cádiz* (21/4/2019) <https://www.diariodecadiz.es/ocio/gran-papel-teatro-Cadiz_0_1347465478.html> [consulta el 23/3/2021]

¹⁴ VILA, Juan Antonio. «El Coliseo de la Ópera italiana». *Diario de Cádiz* (5/9/2016) <https://www.diariodecadiz.es/opinion/articulos/Coliseo-Opera-italiana_0_1060394327.html> [consulta el 23/3/2021]

¹⁵ Para una identificación rápida de los teatros con que ha contado Cádiz: MORENO CRIADO, Ricardo. *Los teatros de Cádiz*. Jerez de la Frontera, Gráficas el Exportador, 1975. Para comprender en profundidad lo prolijo de la historia del teatro musical en la ciudad: DÍEZ RODRÍGUEZ, Cristina. *La ópera en Cádiz. La actividad lírica en los teatros gaditanos desde sus orígenes hasta el reinado de Fernando VII (1761-1833)*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2020.

¹⁶ MORENO CRIADO, Ricardo. *Los teatros de Cádiz*. Jerez de la Frontera, Gráficas el Exportador, 1975.

vez de un antiguo corral de comedias originario de 1608, seguirá en pie, con una programación regular y estable en el que, por encima de todo, estaría dedicado a la ópera. Su final se escribió en el último cuarto del XIX con su venta al Ayuntamiento y demolición en favor del ya también desaparecido Cine Municipal.

En plena contienda napoleónica, quedó inaugurado el primer escenario del nuevo siglo: el Teatro San Fernando o Teatro del Balón, por quedar sito junto al antiguo campo de juego de balón¹⁸. Abierto al público el 26 de agosto de 1812, en pleno Sitio de Cádiz, destacó por la enorme actividad que mantuvo durante sus primeros años relacionada directamente con la actividad política y por el movimiento patriótico que se expandió a causa del retroceso de las tropas francesas. Aunque la actividad músico-operística no ha sido suficientemente trabajada, Moreno Criado habla de «diversos conciertos de guitarra y violín y espectáculos de canto y baile»¹⁹.

Con la regencia del general Baldomero Espartero en 1840 se iniciaba un nuevo periodo para la creación de escenarios en el panorama teatral gaditano. Así, en esta década de los 40 tendría lugar la apertura del Circo Olimpia —circular, de madera y cubierto únicamente por lonas— que sería transformado en 1855 en el Teatro del Circo por el empresario Pedro Bedoya y Serra, cesando su actividad en 1863. Con esta misma tipología se crearía en 1872 el Teatro Circo Romea²⁰ en la Plaza de Topete cuya apertura se demoraría hasta 1876, así como el Circo de Ambos Mundos (1881-1884) de la Plaza de la Candelaria y, por último, el Circo-Teatro Gaditano, en la Plaza de Jesús Nazareno, con actividad entre 1887 y 1899.

Por si esto fuera poco, aún hay que mencionar tres instituciones teatrales más²¹ que, a su vez, surgen muy próximas unas de otras: el Teatro Cómico (1886), el Teatro Eslava (1886) y el Gran Teatro (1871). El primero de esta terna, muy semejante al Lara de Madrid, estuvo constituido por una sala pequeña de en torno a las 500 localidades que en el año 1899 quedó vinculado a la biografía de Manuel de Falla cuando ofreció, el 10 de septiembre, un recital público de su obra *Mireya* para conjunto de cámara²². Llegada la década de los 20 de la siguiente centuria, este coliseo comenzó a compaginar la cartelera músico-teatral con sesiones de cine mudo, convirtiéndose en una sala de cine en exclusiva desde 1932 (Popular Cinema). Una nueva reforma y un nuevo cambio de denominación llegó en 1968 —Cine San Miguel—, siendo finalmente demolido en 1993. Sobre el terreno que ocupó se encuentra sito hoy día el Teatro del Títere de Cádiz

¹⁷ LEÓN RAVINA, Gemma. *La ópera en Cádiz en el siglo XIX: un estudio cualitativo*. Tesis doctoral. Universitat d'Alacant, 2018, p. 75 y ss.

¹⁸ MUÑOZ FOSSATI, Manuel. «Teatros para la vida de Cádiz». *Diario de Cádiz* (12/1/2010) <https://www.diariodecadiz.es/100_anos_de_falla/Teatros-vida-Cadiz_0_332066822.html> [consulta el 15/4/2021]

¹⁹ *Op. cit.* p. 33.

²⁰ Posteriormente sería reconvertido en el Teatro Romea.

²¹ Véase: MORENO CRIADO, Ricardo. *Los teatros de Cádiz*. Jerez de la Frontera, Gráficas el Exportador, 1975.

²² MORENO CRIADO, Ricardo... p. 39.

La Tía Norica, inaugurado en el año 2012, albergando los espectáculos de la centenaria tradición de títeres gaditanos²³.

El Teatro Eslava²⁴ surge paralelamente al anterior, siendo inaugurado también en 1886, pero con un aspecto, decoración y organización del espacio mucho más rica y eficiente. Contaba con un excelente sistema de ventilación que permitía el cambio de una parte del tejado por unas lonas que permitiesen mayor comodidad al público durante la temporada estival.

Cierra el grupo el Gran Teatro el cual, como le sucediera al Cómico, tuvo diferentes periodos. Construido en madera en su primera fase en 1871 sufrió un devastador incendio que acabó con él diez años más tarde, tomándose la decisión de reconstruirlo con materiales más duraderos. Desde 1886 el Ayuntamiento de Cádiz se hizo cargo de la obra la cual, por distintas dificultades y la principal falta de medios económicos, no finalizó hasta 1905. Inaugurado un lustro más tarde, el 12 de enero de 1910 con la ópera *La Bohème* de Puccini en versión española²⁵, se convertiría en el teatro con el escenario más grande de España (25 metros). En 1926 cambió su denominación por Gran Teatro Falla, como parte de los homenajes al ya consagrado compositor, colocándose en la galería principal un busto de bronce del músico en 1928.

A pesar de la gran cantidad de coliseos que poblaron Cádiz durante los siglos XVIII y XIX, su actividad no fue, precisamente, ligera. Es más, como se puede ver en los tres ejemplos dieciochescos, estaban incluso especializados cada uno en un tipo de repertorio. En el caso del Coliseo de Ópera Italiana, tras una serie de dificultades legales²⁶, fue creado por el empresario de origen genovés Joseph Jordán en 1760 con el objetivo de dar las novedades operísticas italianas en las mejores condiciones posibles. Según se ha podido saber, la empresa que lo gestionaba contaba con un propio cuerpo de tramoyistas, bailarines y hasta orquesta conformada por 26 músicos, entre quienes se encontraba el violonchelista italiano Carlo Moro. Éste, llegado desde Cremona en 1762 para trabajar en dicho teatro, además de participar en el estreno de *Las siete últimas palabras* de Franz Joseph Haydn el Viernes Santo de 1778, contaba con un instrumento de Antonio Stradivari²⁷. Por su parte, los cantantes provenían de las principales

²³ CORNEJO-VEGA, Francisco J. «La Tía Norica, orígenes y difusión». *Fantoche: arte de los títeres*, 6 (2012), pp. 14-46.

²⁴ CHILLA, Sebastián. «El desaparecido Teatro Eslava». *La voz del sur* (5/8/2018) <https://www.lavozdelsur.es/cultura/el-desaparecido-teatro-eslava_39029_102.html> [consulta 2/2/2020]

²⁵ MORENO CRIADO, Ricardo... p. 45.

²⁶ La Orden Hospitalaria de San Juan de Dios era, gracias a un privilegio del siglo anterior, la única beneficiaria de los ingresos económicos recaudados por las representaciones teatrales que tenían lugar en el Corral de Comedias. Con dichos ingresos se costeaban los gastos derivados del mantenimiento del hospital que regentaban desde 1598. GARCÍA-CUBILLANA DE LA CRUZ, Juan Manuel. «La asistencia en el Hospital de San Juan de Dios de Cádiz en la época del traslado de la Casa de Contratación desde Sevilla». *Patrimonio La Isla de San Fernando*, 29 de septiembre de 2016. <<http://www.patrimoniolaisla.com/la-asistencia-hospital-san-juan-dios-cadiz-la-epoca-del-traslado-la-casa-contratacion-desde-sevilla/>> [consultada el 16/4/2021]

²⁷ Dicho instrumento sería vendido en 1818 a Allen Dowell, un comerciante de vinos irlandés conocido en la ciudad como “Don Alonso Dowell”. Actualmente pertenece al chelista mexicano Carlos Prieto, tras haber pasado por manos de Alfredo Piatti, la familia Mendelssohn o el Marlboro College. Su actual propietario realizó una amplia investigación al respecto: PRIETO JACQUÉ, Carlos. *Las aventuras de un*

compañías italianas en continua gira por la Península Ibérica. Hasta el momento se han localizado un total de 25 libretos de óperas impresos con una ganancia mayoritaria a favor de Pietro Metastasio, destacando, entre otras, *Antigono* o *Siroe re di Persia*, como un *pasticcio* sin una autoría concreta²⁸. Llegado el año de 1773, el Coliseo echó el cierre, tras 13 temporadas de rotundo éxito. Distintos factores apuntan a la desaparición del mismo: déficit económico (personal, pago a los Hermanos de San Juan de Dios y elevado coste del alquiler del edificio) y gran competencia con los otros dos teatros con los que contaba la ciudad (Principal y Francés). Finalmente sería demolido diez años más tarde dedicándose los terrenos a la construcción de un salón de billar y bocha²⁹.

La existencia del Coliseo de Ópera Italiana de Cádiz (1760-1773) pone de relieve la importancia que para la ciudad tenía este género. Conviene recordar el peso incomparable con el que gozó la ópera italiana desde el comienzo del reinado de Felipe V y a lo largo de todo el siglo XVIII. Desde la clara influencia de sus dos esposas³⁰, pasando por el favorecimiento de sus gustos personales bastante lejanos al de su Francia natal, siguiendo por figuras como el marqués Anibale Scotti³¹ o, previamente, el cardenal Giulio Alberoni³², así como el hecho de beneficiar a las compañías italianas asentadas en Madrid³³ liberándolas ya no solo del pago de ciertos impuestos, sino incluso subvencionándolos durante los periodos de cierre³⁴, cosa que no se realizaba siquiera con las propias compañías españolas. Cuestión aparte sería Farinelli, es decir, el hecho de que el *castrato* Carlo Broschi, nombrado «criado personal» del rey y la reina, alcanzase un poder de influencia que ejerció en lo artístico ininterrumpidamente durante 22 años (1737-1759, continuando durante el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza), en favor de la ópera italiana y protegiendo a sus compatriotas en los puestos

violonchelo: historias y memorias. México, Fondo de Cultura Económica de México, 2011. Una ficha técnica del instrumento se puede obtener en <<https://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40283>> [consulta el 16/4/2021].

²⁸ DÍEZ RODRÍGUEZ, Cristina. *La ópera en Cádiz...* pp. 119 y ss.

²⁹ Para ampliar al respecto del Coliseo de la Ópera Italiana es recomendable CARREIRA, Xoan M. «Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 sobre el Coliseo de Óperas». *Revista de Musicología*, 10/2, (1987), pp. 581-599; y el ya citado artículo de Juan Antonio Vila.

³⁰ María Luisa Gabriela de Saboya (1688-1714), nacida en Turín y primera esposa de Felipe V, de quien tuvo que ejercer la regencia en distintos momentos, siendo madre de los sucesores Luis I y Fernando VI, falleciendo a la edad de 25 años por una tuberculosis ganglionar; e Isabel de Farnesio (1692-1766) nacida en Parma y convertida en la segunda esposa de Felipe V, siendo a su vez madre del futuro Carlos III.

³¹ Anibale o Aníbal Scotti (1676-1752), I Marqués de Scotti, de Castelbosco, de Campremoldo Alto y Bajo, fue mayordomo mayor y consejero artístico de la reina Isabel de Farnesio, siendo protector de la compañía italiana que regentaba el teatro de los Caños del Peral de Madrid, favoreciéndolos en todos los sentidos.

³² Giulio Alberoni (1664-1752), cardenal de la Iglesia Católica Romana y uno de los principales consejeros del rey Felipe V, que más allá de favorecer a la compañía italiana de Madrid, consiguió incluso que les fueran exentas las tasas de alquiler por el uso del teatro.

³³ A principios del siglo XVIII la única compañía italiana establecida en Madrid era conocida como Los Trufaldines, en relación a la ópera *Il pomo d'oro* de Marco Antonio Cesti, en la que el dios Mercurio se transforma en Trufaldín, personaje de la comedia italiana, cual fue representada el 25 de agosto de 1703 en el coliseo del Buen Retiro.

³⁴ Caso de los casi once meses que los teatros estuvieron cerrados por la muerte del rey Luis I. Véase MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 346.

que ocuparon³⁵. Todo este fomento del arte músico-teatral italiano tendría, progresivamente, un trasvase a la sociedad, desde la familia del rey, bajando por aristocracia hasta las clases pudientes que se permitieran poder asistir a los teatros de la corte y villa madrileña, así como, por extensión, a los de provincias. Si bien habría que tener en cuenta que a partir de 1739 desaparecen las representaciones de Los Trufaldines de los Caños del Peral, los intérpretes «quedaron como cantantes de cámara al servicio de los reyes»³⁶, conformando una compañía italiana de cámara. Sin bien la naturaleza de este trabajo no pretende el estudio de la realidad operística italiana de Madrid, conviene terminar indicando que la infraestructura italiana se siguió manteniendo y protegiendo a lo largo de todo el XVIII, con excepción del reinado de Carlos III y las exigentes condiciones económicas que se les impusieron, recuperando beneficios con su sucesor, Carlos IV. Dicho esto, se puede decir que la población madrileña fue creando una afición y un gusto determinado en favor del género italiano que terminaría por exportarse al resto de España.

Éste es el caso de Cádiz, una ciudad que, situada a más de 120 leguas de la corte, en opinión de Cotarelo y Mori³⁷, tras Barcelona, fue «la ciudad que tuvo un mayor florecimiento la ópera italiana por su duración y por el número de óperas representadas». El sustrato social de la ciudad daba una importante participación a ciudadanos provenientes de las distintas regiones itálicas y, especialmente, desde Génova, así como contaba con una riqueza económica ultramarina que se acentuó con el traslado de la Casa de Contratación de Indias a la ciudad en 1717, lo que favorecerá la implantación del género operístico italiano. Una economía floreciente permitía la ida y venida de compañías italianas las cuales, muy probablemente, antes de la existencia del Coliseo, ya habrían estado en el antiguo Corral de Comedias gaditano del siglo XVI. El propio Coliseo respondería a una demanda elevada previa del género italiano que hiciera necesaria la construcción de dicha plaza. Además, si a la demanda de la población de origen italiano se une la afición española por la imitación de la vida cortesana, el contacto constante, directo y estrecho con la ópera italiana era una realidad patente a lo largo del XVIII gaditano.

Con la llegada de la nueva centuria, erigida Cádiz en la guardiana del liberalismo y patria chica de la primera Constitución Española, la actividad teatral, como se ha visto durante los años de la contienda napoleónica, no solo se mantuvo sino que se consolidó, se fortaleció y se expandió de tal modo que surgen una serie de nuevos escenarios que, en cierta medida terminan por conformar el panorama teatral gaditano actual. Como se ha dicho anteriormente, serán en torno a nueve los locales destinados a la actividad teatral en sus diferentes variantes, estando siempre muy presente la música en todos ellos. La ópera, particularmente, gozó de un gran entusiasmo por parte de la población, habiéndose dedicado al estudio de la misma a lo largo del siglo XIX la tesis doctoral de

³⁵ *Ibid.* p. 349-351.

³⁶ *Ibid.* p. 352.

³⁷ *Ibid.* p. 373.

Gema León Ravina³⁸. Los porqués de esta predilección se pueden razonar mediante el estudio de la sociedad que poblaba la ciudad. La burguesía, tan amplia en su número como ancha en su variedad, basaba sus fuentes de negocio y enriquecimiento principalmente en dos sectores. Por una parte el comercio, que aportaba dinamismo y fluidez del capital, y por otra la inversión inmobiliaria, mediante la que obtenían rentas a través del alquiler, lo que permitía que, ante un hipotético fracaso de la actividad comercial, que dispusieran de una segunda actividad que, aunque menos activa, les garantizaba una subsistencia. Sin embargo, el plantel real suponía que «las inversiones industriales eran escasas y aisladas»³⁹ lo que a la postre ocasionaba una «escasa creación de puestos de trabajo», por lo que la economía tendía lentamente a una ralentización, de forma que «únicamente el puerto de mar y algunos negocios harían mover la economía gaditana», lo que hacía que ese hipotético colchón inmobiliario tuviera una consistencia más liviana. Así pues, los negocios que dependían directamente de la actividad comercial se concentraban fundamentalmente en seis actividades:

- Navegación⁴⁰: compañías de todo tipo tenían sede en Cádiz con destinos muy variados. Desde el vecino Puerto de Santa María, pasando por Gibraltar, Ceuta o Canarias; destinos internacionales como Lisboa, Liverpool, Dublín Génova o Marsella, y viajes transatlánticos (Nueva York, Montevideo, Río de Janeiro o Buenos Aires entre otros).
- Productos americanos⁴¹: por medio de los viajes se establecían relaciones comerciales directas con el continente americano con productos como el cacao⁴² pero también negociando con patatas, conservas, licores, destilados, embutidos, salazones... Lo que le hacía contar con uno de los catálogos alimenticios ultramarinos más amplios de la Península.
- Profesiones liberales⁴³: profesionales con estudios avanzados y que se ejercían laboralmente en un oficio concreto. Desde farmacéuticos o dentistas, pasando por médicos en sus diferentes especialidades así como los maestros.
- Industria⁴⁴: si la actividad manufacturera era bastante limitada y muy centrada en la actividad marítima con la finalidad de surtir la demanda de maquinaria relacionada con propulsión de las naves (máquinas de vapor, calderas, motores), también había presencia de empresas dedicadas a la producción de alimentación. Ejemplo de ellos fueron las dos fábricas de chocolate, dos fábricas de pasta y una más de manteca. Además se suman a lo anterior tres casas de naipes finos, tres licorerías, dos de fabricación de cerillas y productos de primera necesidad y una fábrica de cerveza. Añadir también el cierto peso que contaba la industria maderera, no por su producción pero sí por la recepción de materias primas que

³⁸ LEÓN RAVINA, Gema. La ópera en Cádiz en el siglo XIX: un estudio cualitativo. Tesis doctoral. Universitat d'Alacant, 2018.

³⁹ *Ibid.* p. 22.

⁴⁰ *Ibid.* pp. 23-26

⁴¹ *Ibid.* p. 26

⁴² Cádiz llegó a contar con dos fábricas de chocolate. *Idem.*

⁴³ *Ibid.* p. 27

⁴⁴ *Ibid.* pp. 27-28

podían llegar desde casi cualquier parte del mundo, siendo en Cádiz transformada en el más variado mobiliario.

- Sector servicios⁴⁵: centrado fundamentalmente en el tránsito de pasajeros, se componía de las oficinas para la venta de los boletos de viaje, dependencias para equipajes y bultos de carga así como toda una serie de hoteles, pensiones y fondas que permitían la pernoctación y el descanso de los viajeros.

León Ravina también realiza una aproximación al perfil sociológico tanto de los abonados a la ópera como de los asistentes a los espectáculos. De este modo, la autora obtiene una radiografía más precisa de la realidad social de cuantos interesados en esta manifestación músico-teatral hubo en el XIX gaditano. Lo que de ello se puede extraer es que, por una parte, los asistentes a la ópera, en cualquiera de los coliseos en los que ésta tenía lugar, pertenecían o bien a la burguesía mercantil o a la nobleza —no especialmente abundante— que residía en la ciudad. Formaban parte de este segundo grupo nombres⁴⁶ como el conde de Brunet, la condesa de Villafuerte-Bermeja o el duque de San Lorenzo, Valdemoso y del Varque. Además, siendo entonces Cádiz una ciudad con un elevado trasiego humano, personalidades de la corte y realeza también se dejaron ver por los teatros. Estos son los casos de la infanta Luisa Fernanda y su marido, el duque de Montpensier que, aunque residentes en Sevilla, frecuentaban las temporadas de ópera de Cádiz⁴⁷; o el príncipe Enrique de los Países Bajos. En cuanto a la burguesía, sus acaudalados miembros solían tener en propiedad palcos, siendo objetos testamentarios y, por lo tanto, causa de litigios, ventas y cesiones bien para el propio uso o incluso para obtener rentas. Nombres como el de Pedro Pascual Vela, Francisco Domínguez o Luís Terry, tres de los miembros más destacables de la burguesía gaditana⁴⁸ resaltan entre los titulares de palcos en el Teatro Principal o en el del Balón.

Como sucediera en el resto de Europa, los teatros de ópera no dejaban de ser uno de los principales lugares de encuentro para la sociabilización de las clases altas del s. XIX. Otrora espacios reservados a la nobleza y realeza, con el irrefrenable ascenso social y económico de la burguesía, esta demandaba también poder acceder a estos círculos, cambiando así el paradigma del público que los frecuentaba. Así, se comenzaba a producir un cambio cualitativo: del acceso por méritos de sangre y linaje, la burguesía, con una economía más saneada, dinámica y, en no pocas ocasiones, mayor que la de las tradicionales familias nobiliarias, hacía que cambiaran las reglas. La compra de una entrada y/o el mantenimiento de un abono sería la nueva *conditio sine qua non* para acceder a estos círculos sociales, lo que suponía una fractura con respecto al público tradicional. Sin embargo, el gran cambio venía justamente de la participación directa de la burguesía en el propio sostenimiento del espectáculo operístico. Más allá de un mecenazgo sobre un artista o un escenario en concreto, la burguesía sufragaba con el pago de sus abonos la temporada de un teatro. Las empresas teatrales eran sabedoras de

⁴⁵ *Ibid.* p. 28

⁴⁶ *Ibid.* p. 30

⁴⁷ Reseñados por la prensa p. 31 nota 32

⁴⁸ RAMOS SANTANA, Alberto. *La burguesía gaditana en la época de Isabel II*. Cádiz, Fundación Cultural de Cultura de Cádiz, 1987, pp. 547-559.

ello puesto que su sustento, cada vez más, dependía de la nueva clase y, precisamente por eso, la programación se realizaba en función de los gustos de la burguesía. Esto, a fin de cuentas, no dejaba de ser una forma de poder: una forma de marcar un gusto, establecer una estética o, por qué no, dictar una ideología de pensamiento. Independientemente de que los teatros de ópera siguieran siendo una pasarela social con interés por la apariencia, las presentaciones en sociedad o los arreglos matrimoniales, lo cierto es que empezaba a programarse con la intención de ganar un público que permitiese la estabilidad del teatro y la empresa. En el caso concreto de Cádiz, el gusto se presentaba verdaderamente escorado: Italia y su género patrio.

Gema León Ravina establece una subdivisión fundamental en torno al repertorio que, durante todo el siglo XIX, se dio en los teatros de Cádiz. Si bien su estudio se centra de forma particular en el Teatro Principal⁴⁹, se expresan también las informaciones relativas al resto de coliseos que han podido ser localizadas. A su vez, se presentan las características identitarias con las que dicho género contaba, de tal modo que se puede decir que son dos las adscripciones nacionales presentes fundamentalmente en la ciudad: ópera italiana y ópera francesa. La primera, heredera natural del fenómeno italianizante del siglo XVIII, especialmente marcado en el caso de esta ciudad marítima, ocupa un lugar preponderante, situándose como capítulo central de su tesis y, a su vez, supone un cómputo total superior al 80% del total de la ópera producida en la Cádiz del siglo XIX. La ópera francesa fue, en buena medida, subsidiaria de la italiana. La *opéra-comique* era la principal tipología del género francés, lo que se explica por la enorme difusión y demanda que supuso la ópera *buffa* napolitana y, en cierto modo, como un traspaso de estos temas a la escena francesa⁵⁰. Podría decirse que el género francés aprovechó los resquicios que el italianismo dejó al descubierto para así introducirse también en la sociedad gaditana. Aunque ciertas cuestiones técnicas⁵¹, más allá del idioma, hicieran que ambos géneros fueran clara y fácilmente identificables, las temáticas y argumentos no dejaban de ser extremadamente próximos y, casi siempre, ligados a la *Commedia dell'Arte*. Por lo que se refiere a la *grand opéra* su aparición en Cádiz se reduce, exclusivamente, a nueve títulos de Auber⁵², Meyerbeer⁵³, Halévy⁵⁴ y Gounod. En relación con este último, se hablará más adelante por la relación estrecha que guarda su ópera *Faust*⁵⁵ con Manuel de Falla cuando era un niño.

⁴⁹ *Ibid.* pp. 75 y ss.

⁵⁰ No se ha de olvidar que la conocida como la *Querelle des bouffons* acaecida en París entre los años de 1752 y 1754 sería el germen que propició el nacimiento de este género cómico francés en base al enorme éxito del que gozaba la ópera *buffa* italiana. Si bien el género francés comenzó su andadura en torno a 1710, no sería hasta las décadas centrales del XVIII y gracias al revulsivo italiano, cuando despegara con fuerza e identidad propia.

⁵¹ Sustitución de los recitativos en favor de los dialogados o la mayor simplificación técnica de artificio en escena.

⁵² Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871) estuvo presente en Cádiz a través de *La muette de Portici* en 1836 y *Fra Diavolo* en 1858, ambas con temática napolitana.

⁵³ Giacomo Meyerbeer (1791-1864) es el compositor francés de *grand opéra* que contó con mayor preponderancia en Cádiz, con un total de cinco obras: *Il crociato in Egitto* (1826, con libreto italiano), *Robert le Diable* (1837), *Le Huguenots* (1871), *Dinorah* (1873) y *L'Africaine* (1873).

⁵⁴ Fromental Halévy (1799-1862) contó tan solo con *La juive* (1888), traducida como *La hebrea*.

⁵⁵ Charles François Gounod (1818-1893) cuyo *Faust* fue estrenado en 1867 en Cádiz.

En cuanto al género italiano se refiere, la autora, con una finalidad organizativa, agrupa la producción operística en tres conjuntos: Escuela Napolitana del siglo XVIII, Primera Escuela Operística Italiana y Segunda Escuela Operística Italiana. A su vez, para poder analizar mejor la evolución y permanencia del repertorio, propondrá una subdivisión temporal tripartita del siglo XIX: 1800-1830, 1830-1850, y 1850-1890.

La Escuela Napolitana⁵⁶, aunque surgida en la centuria anterior, seguiría contando con una presencia constante en los teatros de toda Europa hasta bien avanzado el siglo XIX. Si bien la investigación de este periodo supone distintos inconvenientes y dificultades particulares⁵⁷, pueden aportarse una serie de nombres ligados a obras concretas. Estos son los casos de Giovanni Paisiello (1740-1816) con *Il barbiere di Siviglia* (1810), Domenico Cimarosa (1749-1801) con *Il matrimonio segreto* (1817), *Gli Orazi e I Curiazi* (1818, única ópera no perteneciente a la tradición cómica napolitana) y *Ser Marcantonio* (1818, en una versión adaptada que tomó por nombre *Marco Antonio y la modista*) de Stefano Pavesi (1779-1850), *Griselda, ossia La virtù al cemento* (1818) y *Agnese* (1830) de Ferdinando Paër (1771-1839) y, por último, *Amore e innocencia* (1818) de Pietro Carlo Guglielmini (1772-1817).

En relación con la Primera Escuela Italiana⁵⁸, son tres nombres propios los que se destacan sobre el resto por su absoluto protagonismo: Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti. En el caso del primero⁵⁹, se hace un promedio de aproximadamente 800 representaciones, siendo especialmente característico que casi toda su producción operística ya ha sido estrenada en Cádiz antes de 1830⁶⁰, lo que implica un lapso de tiempo muy breve entre el estreno mundial y la producción gaditana. Gracias al estudio sobre la permanencia de las mismas a través del tiempo, se puede ver como 500 representaciones tuvieron lugar hasta los años 30, y unas 150 en cada uno de los periodos siguientes (1830-50 y 1850-90). Además, hay seis óperas que desde su estreno han permanecido en cartelera ininterrumpidamente hasta la última década del siglo. Estos son los casos del drama jocoso de *La cenerentola*, la comedia de *Il barbiere di Siviglia* y las serias *Otello*, *Matilde di Shabran*, *Mosè in Egitto* y *Semiramide*. Aunque la apuesta por Vincenzo Bellini (1801-1835) es notablemente

⁵⁶ Conocida también como *Scuola musicale napoletana* o Escuela napolitana de ópera, surge como consecuencia de los intentos que, a comienzos del siglo XVIII, experimentó la conocida *Camerata Bardi*. En torno a la corte napolitana y con el surgimiento previo de los cuatro conservatorios históricos (Santa Maria di Loreto, Pietà dei Turchini, Poveri di Gesù Cristo y Sant'Onofrio a Porta Capuana), destacarán las figuras de Alessandro Scarlatti (166-1725), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) o Nicola Porpora (1686-1768) en torno a la ciudad más grande y populosa de toda la península itálica.

⁵⁷ Según la propia autora indica: «El principal problema que se presenta para el estudio de las obras de la tradición italiana (...), es la carencia de una amplia documentación que pueda avalar los resultados, es decir, no se consigue seguir un proceso claro sobre la llegada, desarrollo, evolución y decadencia de la Escuela Napolitana en la ciudad y tan solo se puede hacer referencia a aquellas óperas que se representaron en el Teatro Principal en el momento de la decadencia de la escuela (1810-1830)». LEÓN RAVINA, Gemma... p. 36

⁵⁸ División propuesta por la doctora Gemma León Ravina y que, cronológicamente, corresponde propiamente a la tríada belcantista.

⁵⁹ Gioachino Rossini (1792-1868) es uno de los más grandes operistas de todos los tiempos y, prueba de ello, su presencia constante hasta la actualidad en las temporadas de casi todos los teatros de ópera.

⁶⁰ Tan solo *Le comte Ory* (1828) y *Guillaume Tell* (1829) última composición operística del cisne de Pésaro, fueron respectivamente estrenadas en Cádiz en 1836 y 1842.

inferior, la cifra no deja de ser muy abultada, 463 representaciones. Teniendo en cuenta que éstas se dan en torno a siete títulos del total de los diez que Bellini compuso y que de esas siete, cinco permanecieron sobre las tablas hasta finales de siglo, la proporción con respecto a Rossini es bastante superior. *Norma, I Capuleti e I Montecchi, La Sonnambula, I Puritani* y *Beatrice di Tenda* fueron los títulos que más perduraron en la cartelera. En lo que respecta al tercero, Gaetano Donizetti (1797-1848) se proclamaría como el claro triunfador en términos absolutos por las 856 representaciones. Sin embargo, promediando con el resto, hay que considerar que se las siete decenas de composiciones, tan solo veintitrés vieron su puesta en escena en la ciudad. Además, si bien tanto Bellini como Rossini cesan sus estrenos en la década de los treinta, en el caso de Donizetti es precisamente en ese momento cuando se consolidan en la temporada gaditana, llegando composiciones como *Don Pasquale* en 1853 así como *Don Sébastien, roi de Portugal* o *Poliuto* en la década de 1860.

Por lo que a la Segunda Escuela Italiana⁶¹ se refiere, el gran representante —y único que la autora aporta— es Giuseppe Verdi (1813-1901). *Nabucco* fue su primer estreno en Cádiz (1844) y desde entonces comienza un rosario de 16 composiciones que se van sucediendo durante los siguientes 30 años. El número de funciones que arroja es de 770, sin embargo no deja de llamar la atención que en ningún momento la autora se refiera a los grandes títulos con los que Verdi cerró su carrera, tales como *Don Carlo, Aida, Otello* y *Falstaff*, los cuales, sin lugar a dudas, serían representados en la ciudad, bien en los postreros años del siglo XIX o en los primeros del XX. En cualquier caso, son llamativas cifras como las de las 60 representaciones del propio *Nabucco* hasta 1876, última fecha localizada de su puesta en escena y coincidente con el año de nacimiento de Manuel de Falla, que *Ernani* se hiciera solo tres meses después de su estreno en Venecia o que *La Traviata* y *Rigoletto* contaran con 72 y 120 funciones respectivamente, siendo esta última repuesta prácticamente cada año. Sea como fuere, los datos recopilados en relación con la presencia del repertorio verdiano son estratosféricos, estando a su vez armonizadas con el resto de autores anteriormente tratados. En cuanto a lo que se refiere a las obras que entran a formar parte del repertorio operístico hacia finales de siglo y de las cuales la información aportada por León Ravina es fragmentaria, pueden ser dos, al menos, las hipótesis que podrían sugerirse:

- La investigación conducente a la realización de su tesis doctoral pretendía abarcar solamente la ópera a lo largo del XIX gaditano, lo que supone, hacia finales de la centuria una menor atención al espectáculo músico-teatral.
- En relación con la Escuela Napolitana, la autora ya indicó la dificultad en el tratamiento de este repertorio por la carencia de documentación conservada. Si bien no se sugieren datos para conocer lo que sucediera a finales del XIX, lo cierto es que León Ravina se centra de forma casi exclusiva en la actividad del Teatro Principal. Este coliseo fue cambiando de manos en numerosas

⁶¹ Entendiendo en términos de León Ravina, más que como una escuela con unas características definitorias, como el repertorio operístico de la segunda mitad del siglo XIX.

ocasiones⁶². Es probable que esos cambios de titularidad ocasionaran la pérdida y el deterioro de cuanta información se conservase en el Archivo del Hospital de San Juan de Dios, institución que albergaba este corpus documental⁶³.

Como se observa hasta el momento, la sola cantidad de representaciones concernientes al género operístico italiano supone, en términos positivistas, una manifestación artística y cultural de primer nivel en Cádiz a lo largo del siglo XIX. Si bien la falta de información por una parte pudiera hacer que una parte de este fenómeno quede por dilucidar, su difusión, afición y desarrollo a lo largo de toda la centuria queda patente. En términos numéricos, de las más de 3.000 representaciones que tienen reflejo en Cádiz, el 95% de las mismas correspondieron al repertorio italiano.

1.1.1 Prensa gaditana

Si bien el análisis numérico anteriormente expuesto arroja unos datos más que patentes, resulta demasiado árido en la investigación humanística de este hecho musical. Por ello, y para poder tener un mejor conocimiento del contexto cultural y artístico del Cádiz decimonónico previo al nacimiento de Manuel de Falla, resulta imprescindible la consulta de uno de los medios que, de forma directa y transversal, ha recorrido los años de la historia de la ciudad. La prensa, como fuente primaria de consulta, aporta un tipo de información que supone una gran inmediatez para poder conocer una foto fija de la situación musical de un lugar en concreto. En el caso particular de Cádiz, una ciudad de provincias que aunque sentía fuertemente el desmantelamiento progresivo del poder colonial relacionado directamente con la independencia de los diferentes territorios de las Indias Occidentales, no perdía fuelle en relación con la vida musical. El gran empuje con el proceso democratizador a raíz de la promulgación de la primera Constitución Española haría que la ciudad no se sumiera en una penuria económica sino que, más bien, consiguió mantenerse a flote —al menos durante un tiempo—. Fruto de ello, el número de representaciones teatrales no dejaba de aumentar llegando a un número verdaderamente elevado. El género operístico parecía alcanzar cifras estratosféricas a través del análisis del estudio de Gemma León Ravina, sin embargo, descontextualizado de todo marco social, las cifras pudieran quedar en un vacío numérico que no ayudase a aclarar y explicar verdaderamente la profundidad de este hecho. Es por ello que la prensa, de una forma bastante fresca y directa, así como de un modo claro, es capaz de tocar buena parte de estos mismos temas, aportando de forma natural el ambiente social en el que estos acontecimientos se celebraron.

Pero, además, la prensa también es capaz de informar de acontecimientos que pudieran pasar por alto, ya sea por la modestia con la que se celebraron o por lo frecuente y habitual de los mismos. Estos, al no suponer una gran novedad, pudieran obviarse si no fuera por su anuncio previo o por la crónica diaria/semanal/mensual con la que la prensa escrita quisiera hacerse eco.

⁶² En las últimas décadas de siglo cambió de mano en dos ocasiones, siendo su último propietario el actor Leopoldo Burón, a cuyo fallecimiento en 1909, su viuda e hija lo venderían al Ayuntamiento de Cádiz, terminando su existencia con el derribo y construcción posterior del Cine Municipal. Véase LEÓN RAVINA, Gemma... p. 81

⁶³ *Ibid.* p. 105.

Ubicando el límite temporal, más historiográfico que cronológico, en 1830, son diferentes las publicaciones que se dan cita en la ciudad de Cádiz. Comenzando por el más antiguo título, se trataría del *Semanario Instructivo*, que fue publicado entre 1829 y 1830. Con el título alternativo de *Miscelánea de ciencias, artes y literatura*, amparaba toda una serie de artículos de temática variada que rebasaban el mero interés divulgativo. A pesar de su temprana fundación, contaba con 40 páginas que con el tiempo terminarían reduciéndose a una docena al final de su vida, en diciembre de 1830. La información musical va entremezclándose con diferentes temas, sin que se dedique ningún artículo en su integridad a una cuestión musical hasta el número del 13 de marzo de 1830. En dicho ejemplar, se localiza un artículo sin firmar denominado «Verdadero origen de la ópera italiana»⁶⁴. En él se exponen los comienzos ligados a la conocida *Camerata Fiorentina* a través de nombres como Ottavio Rinuccini, Jacopo Corsi o Claudio Monteverdi. No deja de llamar la atención la comparativa crítica y despectiva que se hace de la ópera francesa, considerándose «degenerada, sobre todo por su lengua, por más que digan los franceses, enteramente antimusical». Si bien este semanario no pretendía hacerse eco de la realidad cultural gaditana, lo cierto es que, con textos de este tipo, si no reflejaban el sentir generalizado de la opinión pública, cuanto menos, marcaría una clara tendencia.

En 1838 se funda *El Indispensable*, una publicación con vocación de *Diario de Avisos, Literatura, Ciencias y Artes*, según versa su subtítulo. Vinculado a la prensa liberal del momento surgida con posterioridad a la reunión de las Cortes Gaditanas, tan solo se ha conservado un único ejemplar del mismo⁶⁵, del 11 de diciembre de 1838, del que se puede extraer que parece ser querer transmitir, a partes iguales, información de carácter económico, local y literario, sin que se pueda establecer un peso específico para la actividad musical de la ciudad.

La década de los 40 supondrá un gran empuje para la prensa gaditana, con distintos intentos que, con mayor o menor éxito, hicieron de la ciudad un verdadero vergel periodístico. Adelantándose unos meses a la nueva década, *La Aureola, periódico semanal de literatura, ciencias y artes*, vio la luz el 9 de agosto de 1839, cuya finalidad pasaba por recopilar la actualidad artística y, fundamentalmente, la vida teatral de la ciudad. Es así, una de las primeras fuentes de prensa útiles para rastrear la vida musical gaditana, la cual ha podido ser consultada gracias a la Biblioteca Municipal José Celestino Mutis de Cádiz, institución que conserva la más amplia colección de esta publicación. De este modo, se puede indicar que en el número del 7 de mayo de 1840 en la sección de «Álbum. Teatros», se recopila la información de dos de los coliseos gaditanos: el Principal y el Balón⁶⁶. Del segundo se hace una brevísima crítica sobre la poca calidad que ofrece la empresa que lo gestiona, sin embargo, del Principal se habla del comienzo de la temporada de Pascua, en la que se ha comenzado por tres óperas, las

⁶⁴ [s. n.]. «Verdadero origen de la ópera italiana». *Semanario Instructivo* (13/3/1830), pp. 23-26.

⁶⁵ En consulta en la Hemeroteca Digital de la BNE, no localizando hasta el momento otros ejemplares en la misma ni en las hemerotecas existentes en Cádiz ni en el resto de Andalucía.

⁶⁶ [s. n.]. *La Aureola* (7 de mayo de 1840), pp. 15.

tres de corte italiano. *La Straniera*⁶⁷, *Ipermestra*⁶⁸ y *Chiara di Rosembergh*⁶⁹, con una amplia descripción del ambiente del teatro, del público así como de los principales cantantes⁷⁰ que intervinieron en las tres producciones. En la misma sección del siguiente número, el 14 de mayo de 1840, vuelve a aparecer exclusivamente información relativa a ópera italiana en el Teatro Principal. En este caso se trata de *Norma* de Bellini, segunda aparición del napolitano con una puesta en escena totalmente nueva⁷¹ y con la participación brillante de Cristina Villó, mientras que Pedro Unanue no estuvo tan acertado como en otras ocasiones. Destaca la crónica, firmada como la anterior por las siglas de J. B. y G., la gran actuación de los coros. Por su parte, el Teatro del Balón parece apartarse de la tónica italiana, prefiriendo comedia teatral y, según se puede leer, la tonadilla *El sacristán y la estera*⁷². La última referencia directa al repertorio italiano es de una semana después, el 21 de mayo de 1840, y viene por doble partida. De una parte, la puesta en escena de *Scaramuccia* o, con su título estandarizado, *Un'avventura di Scaramuccia*⁷³, ópera bufa de Luigi Ricci (1805-1859) que no gozó de mucho éxito según la publicación: «el público salió descontento de ella (...). Por lo visto las óperas bufas no tienen partido en Cádiz, y haría muy bien la empresa (si mira por sus intereses) en no poner más en escena óperas de este género»⁷⁴. Por otra parte, se anuncian nuevos espectáculos sin indicar la autoría de los mismos: «*Lucrecia Borgia*, el *Nuevo Belisario*, el *Moisés* y la *Conjuración de Venecia*». El Teatro Principal será escenario para Gaetano Donizetti con *Lucrezia Borgia*. Nuevamente la temática compositiva italiana está presente en Cádiz cuatro noches más⁷⁵, de nuevo con Cristina Villó jugando el rol principal, acompañada de nuevos cantantes: Antonia Plañiol, Juan Confortini y Pedro

⁶⁷ Compuesta por Vincenzo Bellini en 1828 y estrenada en 1892 sobre un libreto de Felice Romani, según Gemma León Ravina, fue estrenada en Cádiz en 1834, pudiendo referirse este número a las dos representaciones que tuvieron lugar el 25 y 26 de abril, según la autora. Es una de las óperas que más predicamento tuvo a lo largo de la centuria.

⁶⁸ En *La Aureola* aparece como *Hipermestra*, lo que pudiera dar lugar a confusión con la obra del mismo nombre de Francesco Cavalli (1602-1676). Gemma Leon Ravina apunta en una mejor dirección, la ópera *Ipermestra* de Baltasar Saldoni (1807-1889), más propio del gusto del siglo XIX, y que se puso en escena los días 18, 20, 21 y 27 de abril de 1840.

⁶⁹ De Luigi Ricci (1805-1859), con la que el compositor obtuvo su primer gran triunfo en el Teatro Alla Scala y que gozó tan solo de una representación en aquella temporada pascual: 30 de abril.

⁷⁰ En este caso se trataba de la soprano gallega Cristina Villó (1818 – 1884) y del tenor Pedro María de Unanue Iramategui (1814-1846).

⁷¹ Se daría consecutivamente los días 6, 7 y 10 de mayo de 1840.

⁷² Debido a la polisemia de la palabra tonadilla ha sido difícil identificar exactamente a qué obra se hace referencia. Finalmente se ha conseguido establecer un nexo con *La estera*, un sainete de Ramón de Guzmán que fue impreso por primera vez en 1814 en Valencia. No obstante, habría que aclarar que en los siglos XVIII y XIX, la palabra sainete y entremés era utilizada para este tipo de ejemplos del teatro breve que se insertaban en el intermedio del primer o del segundo acto o jornada, pudiendo quedar intercambiados una vez que estos, repuestos en un tiempo posterior, modificaran su ubicación original. La tonadilla, al competir también por este lugar, bien pudiera haber recibido uno de estos apelativos, pudiendo un sainete ser indicado como tonadilla, como entremés o viceversa.

⁷³ Con libreto de Felice Romani (1788-1865), fue estrenada en el Teatro Alla Scala de Milán el 8 de marzo de 1834.

⁷⁴ [s. n.]. *La Aureola* (21/5/1840), p. 48.

⁷⁵ El 21, 22, 24 y 31 de mayo de 1840, aunque en ese mismo año se volverá a dar el 11 y 14 de junio, 12 de julio, 25 de noviembre y el 6 y 19 de diciembre.

Lej. Las otras tres serían *Belisario*⁷⁶, *Mosè in Egitto*⁷⁷ y *La conjuración de Venecia*⁷⁸. Aunque la información directa sobre música termina aquí para *La Aureola*, decir que se ha localizado el artículo «Biografía. El cardenal Alberoni», escrito por M. Cañete sobre esta importantísima figura en lo que a la protección de los músicos italianos de la corte⁷⁹. Si bien, en ningún momento se toca este tema en particular, sí que resulta llamativa la exaltación que de él se realiza por sus servicios a España y en contra de los de su patria natal.

Consultados todos los números conservados en Cádiz así como cotejados con los pocos que ofrece la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, se puede deducir que la presencia operística italiana es plena en la ciudad. A excepción de los cantantes, españoles aunque de origen extranjero —en el caso de Confortini, de origen italiano—, o bien los compositores y, por ende sus obras, pertenecen al género italiano o bien las temáticas —casos de Saldoni y Ventura—, giran en torno a Italia, contando con libretos en italiano, como no podía ser de otro modo.

Cinco años más tarde, se produce una importante eclosión de nuevas publicaciones. Por una parte está *El Nuevo Meteoro*, que surgido a comienzos del 1845, modifica su nombre en el mes de julio, apareciendo desde el día 6 con el título de *El Meteoro*. Como se indica en su subtítulo, se trata de un *Periódico semanal de literatura, artes, ciencias, modas y teatros*, en el que, a través de sus 8 páginas, se daban cita buena parte de la vida cultural de la sociedad gaditana. Resulta extraño que la primera publicación lleve al atributo de «nuevo», lo que pudiera indicar que anteriormente a 1844 se hubiera publicado como *El Meteoro*. Prueba de ello es que aparezca en la cabecera la indicación de «2ª época», volviendo de nuevo a su denominación original a partir de julio del 45. No se ha conservado ningún ejemplar de la anterior etapa. Impreso por José Morón, aglutinaba en cada número una amplia variedad de temas (moda, costumbres, novelas por entregas, viajes, etc.) entre los que estaba presente, al final de cada edición, un apartado dedicado a la actualidad teatral de la ciudad. Pese a los pocos números que se han conservado, se puede ver cómo la actividad musical italiana sigue gozando de gran presencia en la escena y de mucha tinta en prensa. Prueba de ello es el número del 22 de junio de 1845, *El Nuevo Meteoro* se refiere a una función que la empresa del Teatro Principal ha conseguido acordar con las sopranos Josefa García⁸⁰ y Cristina Reyes⁸¹, que tendría lugar el mismo día de la publicación. El recital consistiría en:

⁷⁶ De nuevo la presencia de Donizetti a través de esta tragedia inspirada en el general bizantino Flavio Belisario.

⁷⁷ De Gioacchino Rossini (1792-1868) con libreto de Andrea Leone Tottola, y que se daría el 4, 5, 7 y 18 de junio de 1840 en el Teatro Principal de Cádiz.

⁷⁸ De Ventura Sánchez de Madrid (1817-1889), con libreto de Perini y temática histórica: una intriga diplomática entre España y la República de Venecia.

⁷⁹ CAÑETE, M. «Biografía. El cardenal Alberoni». *La Aureola* (26/9/1839), pp. 104-105.

⁸⁰ Josefa García Aguirre o Josefa Ruiz-García (1803-1850), hija mayor del tenor sevillano Manuel García y su primera esposa, Manuela Aguirre Pacheco. Es, por lo tanto, medio hermana de Manuel García hijo, María Malibran y Pauline Viardot.

⁸¹ Sin identificar.

Después de una brillante sinfonía se ejecutará la comedia en 4 actos en verso de don Ventura de la Vega, titulada *Los partidos*. En seguida la señora García cantará la cavatina de la ópera *Torcuato Tasso*. -Seguirá la cavatina del *Belisario* por la Sra. Reyes. -Intermedio de baile. -Finalizará con el dúo de la ópera de Mercadante, titulada *Landrónico* [sic], cantado por las referidas artistas. A las 8⁸².

Tras la comedia en cuatro actos de Ventura de la Vega⁸³ toman parte las dos cantantes en los fragmentos que se describen, a modo de colofón de la jornada teatral. Para empezar, una cavatina del *Torquato Tasso* de Gaetano Donizetti, seguido de otra, ahora en la voz de Cristina Reyes, de *Belisario*, composición también salida del arte de Donizetti, lo que podría sugerir una especie de duelo de cantantes: misma forma, mismo autor, mismo estilo. Resuelto el dilema se encuentran ambas, tras el intermedio de danza, con *Andrónico*, de Saverio Mercadante⁸⁴. Un breve recital que parece cerrado por la empresa en el último momento, con dos cavatinas y un dúo, todo ello compuesto única y exclusivamente por repertorio italiano. Además, por la forma que se refiere al mismo, sin indicar siquiera el nombre de las cavatinas o del propio dueto, lo que parece indicar que no era necesario aportar este tipo de aclaraciones a un público que conocería bien el repertorio que se estaba indicando. Como es lógico, ninguna de estas actuaciones aparece reseñada por Gemma León Ravina puesto que no se trata de una representación operística como tal sino más bien de un recital de fragmentos independientes.

Otro ejemplo en el mismo sentido pero más definitorio todavía ha llegado por medio de *El Meteoro* del 13 de julio de 1845. De nuevo en su última página, refiere la información relativa al Teatro del Balón —dedicado únicamente a la actividad teatral— y al Principal, en el que se comprueba como la temporada era dividida entre la «compañía de verso» que, una vez acometidos sus objetivos daba paso a la «compañía de ópera»⁸⁵. Esta última se componía en exclusiva de cantantes italianos⁸⁶, llevando a gala que formaba parte de sus filas la soprano Chiara Bertolini-Raffaelli⁸⁷ y pretendiendo realizar una temporada grandiosa: *Maria di Rohan* de Donizetti, *La fidanzata corsa* de Giovanni Pacini, *Corrado D'Altamura* de Federico Ricci, y *Ernani*, *I Lombardi* y *Nabucco*, las tres de Verdi, indicándose que la última ya habría sido representada en la temporada anterior con un gran éxito. A pesar de que la información aportada no indica

⁸² [s. n.]. *El Nuevo Meteoro* (22/6/1845), p. 8.

⁸³ Buenaventura José María de la Vega y Cárdenas (1807-1865) escritor de origen argentino que triunfó en España tanto por sus obras teatrales como por sus libretos para la zarzuela.

⁸⁴ Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante (1795-1870) estuvo residiendo y trabajando en Cádiz entre de 1829 y 1830, donde compuso *La rappresaglia* y *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, ambas estrenadas en el Teatro Principal.

⁸⁵ [s. n.]. *El Meteoro* (13/7/1845), p. 8.

⁸⁶ Se recoge aquí el elenco publicado de forma literal:

«Prima Donna assoluta, signora Clara Bertolini. Primo contralto assoluto, signora Giuseppina Brusati. Altra prima Donna, signora Teresina Pozzi. Seconda Donna, signora Carlota Gutiérrez. Primo tenore assoluto, signor Giuseppe Zoboli. Primo tenore, signor Antonio Paterni. Secondo tenore, signor Napoleone Parossi. Primo basso assoluto, signor Valentino Sermattey. Altro primo basso, en ajuste. Comprimario, signor Antonio Casanova. Secondo basso, signor José Saez. Maestro director de la compañía, don Vicente Schira. Otro maestro y para enseñar los coros, don [ilegible] Gómez. Suggestore, signor Gaetano Pontana. Director de escena, signor Germano Pallegrielli. Apuntador interior, signor Emilio Morera. Pintor, el profesor don Don Diego María del Valle».

⁸⁷ Sin identificar.

el comienzo ni el final de dicha temporada operística del Principal, haciendo uso del Anexo 1 que Gemma León Ravina aporta en su tesis doctoral, se puede ponderar que hasta el final de lo que solían durar las mismas, hasta el inicio del tiempo litúrgico de Adviento, *Maria di Rohan* tuvo 2 representaciones, *Ermani contó con 10*, *I Lombardi* con 9 y *Nabucco* con 7 mientras que ni *La fidanzata corsa* ni *Corrado D'Altamura* aparecen en escena en esa temporada. Constan, sin embargo, otros títulos que bien habrían podido sustituir por la razón que fueran, los títulos anteriores: *Lucrezia Borgia* de Donizetti (7 representaciones), *Beatrice di Tenda* de Bellini (5 representaciones) y *Saffo* de Pacini (7 representaciones). El total de esta compañía italiana es descomunal para las cifras que hoy día se suelen manejar: 40 representaciones italianas y 4 más de una única ópera española programada. La autora tan solo identifica una ópera que no ha sido posible ubicar ni especificar de una forma más concreta, precisamente la española *Irsa* de Gómez de Laherrán⁸⁸.

De este mismo año de 1845 data el siguiente doble ejemplo de publicación periodística con espíritu cultural: *La Esperanza* y *El Gaditano*. Bajo el mismo epígrafe de *Periódico Semanal Literario*, podrían ser, de nuevo, uno la consecuencia de la extinción del otro. Realizados los dos en la imprenta de Núñez y Arjona, siendo ambos de la misma tipología y formato, no lograron superar el año de existencia entre los dos. En este caso, la presencia de la música pasa totalmente desapercibida.

La década de los 60 será otro momento de eclosión periodística, fundándose hasta cuatro rotativos distintos. El primero, cronológicamente hablando, sería *La Moda Elegante* que, aunque con este nombre empezaría a publicarse en 1861, en realidad su existencia con el título de *La Moda* existiría desde 1842, y perduraría hasta bien entrado el siglo XX, extinguiéndose definitivamente en 1923. Además de esta doble época, podría establecerse una tercera a partir de 1870, momento en el que su edición y publicación se trasladó a Madrid. Fundada por Francisco Flores Arenas⁸⁹ (1801-1877), periodista de ideología moderada que había trabajado también para *La Aureola*, destaca por su extraordinaria longevidad (81 años) así como por el alcance social del que gozó, sobre todo con su transformación en 1861 la cual, más allá de una ampliación del título *La moda elegante, el periódico de las familias*, supuso un claro enfoque como un semanario familiar dedicado específicamente a las mujeres de un cierto nivel social y económico. Por la enorme variedad de temas así como por su amplísimo recorrido histórico, es necesario hacerse eco del estudio que la doctora Belén Vargas Liñán dedica a dicha publicación⁹⁰. De ello, se puede decir que, en lo fundamental, recoge la misma información de la que se viene dando cuenta. Entre los 40 y 60, son dos los coliseos a destacar, el Teatro del Balón y el Principal, siendo el primero, por su peor infraestructura y ubicación, dedicado casi en exclusiva a la comedia y a la zarzuela,

⁸⁸ Sin identificar.

⁸⁹ Para mayor información sobre él, se recomienda la consulta de SOLÍS, Ramón. *Historia del periodismo gaditano*. Cádiz, Instituto de Estudios Gaditanos, Diputación de Cádiz, 1971, pp. 310-320.

⁹⁰ VARGAS LIÑÁN, María Belén. «La música en la prensa femenina andaluza del siglo XIX a través de "La Moda" de Cádiz». *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Francisco J. Giménez Rodríguez, Joaquín López González, Consuelo Pérez Colodrero (coords.). Granada, Editorial Universidad de Granada, 2008, pp. 345-364.

quedando la ópera consagrada al Principal. Esta, a su vez, se desarrolla en torno a los nombres de Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi, con algunas aportaciones puntuales de títulos franceses y españoles, como *Las treguas de Tolemaida* de Hilarión Eslava, estrenada en 1842.

El *Almanaque Enciclopédico Español* y el *Diario mercantil y marítimo de Cádiz* surgirán conjuntamente en 1863. El primero, con una periodicidad anual, aportará toda una serie de informaciones que van desde el santoral a las cabañuelas meteorológicas, distancias entre ciudades, tablas de equivalencia de pesos, censos poblacionales o recetas, permaneciendo en curso hasta 1866. El segundo es bien diferente en cuanto a su tipología, dando cabida a información de carácter comercial, industrial, cuestiones de navegación o informaciones a tener en cuenta en Cádiz como ciudad portuaria de primer nivel. Aunque estuvo a la venta hasta junio de 1863, ya contó con un antecedente muy similar a principios de la centuria, el *Diario mercantil de Cádiz* (1803-1828) con una finalidad muy similar, que sirvió de testigo en los primeros movimientos de independencia de los territorios americanos. Ninguno de estos destinó espacio alguno para la información de carácter musical.

Sin embargo, la publicación que, por su antigüedad y su vigencia pueda resultar más definitoria para el estudio de la actividad social gaditana es el *Diario de Cádiz*. Fundado en junio de 1867 y vivo aún en la actualidad, se trata del decano de la información periodística de Andalucía, razón por la cual, a través de sus páginas, puede estudiarse perfectamente la evolución de los gustos, cambios estéticos y preferencias del público gaditano en el asunto musical. Además, es fundamental para conocer con precisión la realidad musical que rodeó la más tierna infancia de Manuel de Falla, lo que permite contextualizar con precisión lo que la sociedad demandaba de los espectáculos, el repertorio interpretado así como los gustos y críticas del momento. Sin embargo, existe un grave problema a nivel documental: pese a que *Diario de Cádiz* sigue en las manos de la misma familia que lo creó, conformados como una empresa especializada en la información, el Grupo Joly no se ha interesado hasta el momento por la gestión de un archivo de acceso a los investigadores, de modo que sus enormes fondos documentales permanecen cerrados. Además, tampoco existe una opción virtual previo pago y, por supuesto, no existe un portal web de acceso a fuentes digitalizadas. Esto hace muy difícil la tarea investigadora reduciendo lo que hubiera sido un gran análisis de cuanta música se realizaba diariamente en la ciudad de Cádiz entre 1867 y 1876 (año del nacimiento del compositor) se ve drásticamente reducido a solo 1875-1876. La Biblioteca Provincial de Cádiz⁹¹, si bien es la institución pública que conserva una colección más amplia de dicho diario, no cuenta entre su colección con ningún número anterior a enero de 1875, existiendo numerosos saltos temporales siendo algunos muy notables y con la imposibilidad siquiera de poder digitalizar de cara al público investigador dicho fondo por la existencia y vigencia actual de dicho medio periodístico.

⁹¹ A partir de ahora abreviada siempre como BPC.

Afortunadamente, del periodo de 1875-1876 se conservan muchos ejemplares que permiten hacer una buena lectura del contexto musical inmediatamente anterior al nacimiento de Manuel de Falla, a través de una fuente de prensa de carácter diario y que recoge con mucha eficacia la actividad musical de la ciudad y alrededores. Es más, de cuantas fuentes de prensa se han analizado, es esta la que hace un verdadero y destacable seguimiento a la actualidad artística y musical de Cádiz. Aunque este tipo de información no ocupa un lugar específico *per se*, son dos las secciones en las que se puede localizar: en las «Gacetillas», sección presente en todos los números y donde se rodea de todo tipo de informaciones como cuestiones de sociedad, eventos, bodas o anécdotas de muy diferente índole que van desde el número y sexo de los fallecidos diariamente pasando por reclamaciones relacionadas con las aguas potables o algún chiste, más o menos afortunado. El otro lugar en el que aparecen estas informaciones pero cuya aparición es «Espectáculos», breve sección donde se relacionan las novedades teatrales, musicales o no, junto a conciertos. Sin embargo, en demasiadas ocasiones, esta sección más allá de cambiar de posición (3ª o 4ª página), desaparece sin motivo alguno, quedando su publicación al capricho del editor.

Tras la lectura y vaciado de cuantos números conservados componen la colección de estos dos años en la BPC, como decía anteriormente, se extrae una cantidad de eventos musicales bastante elevada. Llegando, en un conteo general, a 98 informaciones relacionadas con la música en la ciudad en 1875 y 115 en 1876. En ambos años, toda la información se puede agrupar en torno a 7 ítems:

- Ópera italiana
- *Grand-opéra* francesa
- Ópera española
- Zarzuela⁹²
- Bandas de música
- Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia
- Otros: información relacionada fundamentalmente con conciertos solistas y actividades musicales que no se puede asociar al resto de ítems.

En términos absolutos, ambos años resultan del siguiente modo:

AÑO 1875	Nº de eventos	AÑO 1876	Nº de eventos
Ópera italiana	31	Ópera italiana	20
<i>Grand-opéra</i> francesa	5	<i>Grand-opéra</i> francesa	5

⁹² Como se puede apreciar, la zarzuela aparece con una doble cifra, correspondiendo la segunda a un espectáculo próximo pero bien distinto, que fue el conformado por Francisco Arderius (1835-1886) y su compañía de los Bufos madrileños. La razón de unir ambos géneros bajo un mismo epígrafe pero mantener separadas de algún modo sus cifras responde a la naturaleza de ambos espectáculos. Por una parte, alejada totalmente de sus planteamientos iniciales en torno a la mitología y, desde mediados del XIX, en tono popular y costumbrista. Por otra, un «juguete cómico» surgido en 1866 y que puso patas arriba el plantel músico-teatral y que, compartiendo escenario con la zarzuela, llegaría a competir con ella.

Ópera española	0	Ópera española	5
Zarzuela	34 + 4	Zarzuela	53 + 1
Bandas de música	11	Bandas de música	7
Sdad. Santa Cecilia	5	Sdad. Santa Cecilia	4
Otros	8	Otros	20
Total (1875):	98	Total (1876):	115

Tabla 1. Presencia musical en *Diario de Cádiz* durante los años 1875 y 1876. Elaboración propia

En una primera interpretación de estos datos, cabe la posibilidad de agrupar los resultados en proporciones. En el año 1875, se pueden conformar tres conjuntos referidos a ópera italiana (31), zarzuela (38) y un tercer grupo con el resto de espectáculos (29), los cuales están muy próximos al tercio del total, quedando algo por encima el repertorio zarzuelístico. Dado que este mismo repertorio escora la proporción a su favor en 1876, los porcentajes cambian susceptiblemente: ópera italiana (17,4%), el mismo que el conjunto de otros conciertos, subiendo la zarzuela hasta casi la mitad del total (47%), quedando la ópera francesa, a pesar del mismo número de representaciones que en el año anterior, con un escaso 4,3%, el mismo que la ópera española, con presencia en 1876. En la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia se aprecia una ligera bajada que puede corresponder a algún número no conservado, pudiendo explicarse del mismo modo el caso de las actuaciones de las bandas (aunque en un mayor número).

A pesar de que es claro el crecimiento de la zarzuela en desventaja de la ópera italiana, para poder comprender mejor este fenómeno así como para poder tener una idea más clara del repertorio musical hay que profundizar en toda la programación y las posibles razones que haya detrás de ella. Partiendo de lo más evidente, la zarzuela va ganando días de representación, repertorio y también, espacio en las páginas de *Diario de Cádiz*. Títulos como *El barberillo de Lavapiés*, *Sueños de oro*, *Jugar con fuego*⁹³, *El tío Caniyitas*⁹⁴ o *El gran bandido*⁹⁵, entre otras copan la cartelera gaditana, situándose ésta al mismo nivel y actualidad que la madrileña y, claramente se observa, ganando presencia progresivamente en estos dos años. Su competidora directa y a la que parece arrebatar público y funciones es la ópera italiana. El género por excelencia, que venía siéndolo durante todo el siglo XIX, ve por primera vez su hegemonía en peligro y, en 1876 incluso superada —por mucho— por la zarzuela. Y lo cierto es que se observa un cierto estancamiento en cuanto al repertorio se refiere. En este breve periodo de dos años se siguen representando títulos ya entonces consagrados. *Norma* y *La Sonnambula* de Bellini llevaban representándose en Cádiz desde 1834 y 1835 respectivamente; *Lucia di Lammermoor*, *Belisario*, *Lucrezia Borgia* y *Linda di Chamoumix* de Donizetti lo hacían desde 1837, 1836, 1842 y 1843, siendo *Poliuto* la más fresca, de 1861. Avanzando un poco estilísticamente hablando, en realidad las novedades no llegaban ni siquiera de la mano de Verdi, cuyos *I due Foscari* y su trilogía popular (*Rigoletto*, *Il*

⁹³ Las tres de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894).

⁹⁴ De Mariano Soriano Fuertes (1817-1880).

⁹⁵ De Cristóbal Oudrid (1825-1877).

Trovatore y *La Traviata*) llevaban repitiéndose de forma constante desde 1846 y 1853, 1854 y 1856 respectivamente.

Lo que puede apuntarse gracias a esta información es que la sociedad gaditana, lejos de presentar signos de fatiga en cuando al género operístico italiano se refiere, lo que empieza a exteriorizar es algo similar a lo que a su propia economía le sucediese: un estancamiento en tanto al gusto musical por esta ópera. El número de representaciones de la misma, según lo aportado anteriormente por Gemma León Ravina y según lo que se extrae de la prensa sigue siendo grande, a pesar de que se puede leer una cierta disminución entre los años 1875 y 1876. Sin embargo, lo más significativo es que se sigue programando de forma idéntica y de modo insistente lo mismo que durante las décadas precedentes. Un caso paradigmático es el de Bellini, de quien se está programando lo mismo durante casi 45 años. Si bien es cierto que la prematura muerte del compositor en 1835 hace imposible que se pongan obras distintas posteriores a dicha fecha, sucede lo mismo con autores vivos (casos de Donizetti o, más explícitamente Verdi), cuyas obras más antiguas ganan en número de representaciones, quedando las novedades relegadas a apariciones casi anecdóticas. Este hecho nos parece un fenómeno particular y a tener en cuenta especialmente en una ciudad como la de Cádiz en la que la actividad teatral, por el número y variedad de coliseos, presenta una vida musical sana y activa. Sin embargo, en el comienzo del último cuarto del siglo XIX, en lo que a la ópera italiana se refiere, se prefiere repetir lo conocido que conocer algo nuevo, se pasa de estar en la cresta de la ola en cuanto a creación, producción y estreno a pasar a la retaguardia, parapetándose en una profundización desmedida en una serie de títulos a los que se les otorga tanta luz propia que ahogan las novedades, impidiendo el desembarco de nuevos títulos y, al final, constriñendo la propia programación. Además, esto llega a tal punto que pareciera como si la propia historia de la ópera italiana de Cádiz forzara a la propia historiografía del género a reducir el mismo a las obras de los grandes compositores, resultando incluso extraña la no aparición de nombres que bien pudieran ser hasta cierto punto lógicos como Arrigo Boito, Ruggiero Leoncavallo, Amilcare Ponchielli o el propio Saverio Mercadante, que residió en la ciudad.

Algo similar ocurre con la *grand-opéra*. Para «atraer al nuevo público de una clase media pudiente que acudía en masa a los teatros de ópera buscando emoción y entretenimiento»⁹⁶, partía con una concepción de grandiosidad en su forma, habitualmente en cinco actos, y con la intención de contar con una puesta en escena absolutamente impresionante. Por estas mismas necesidades y pese a que la ciudad contó en el siglo XVIII con un local destinado exclusivamente a la ópera francesa, en el último cuarto del XIX tan solo tenía cabida en los escenarios del Gran Teatro y del Teatro Principal. La información recogida por los estudios previos así como la propia localizada en las páginas de *Diario de Cádiz* hacen ver que su presencia, en un primer vistazo, es muy puntual y bastante desvinculada del resto de actividad musical. Es interesante señalar que si en términos absolutos a lo largo del XIX su presencia está en

⁹⁶ BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J., PALISCA, Claude J. *Historia de la música occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 2011 (8ª ed.), p. 801 y ss.

torno a algo menos del 5%, en los años de 1875-1876 su presencia a través de este periódico ronda la misma cifra, manteniéndose en términos relativos. En cuanto a los autores presentes serían tres⁹⁷:

- Giacomo Meyerbeer con *Le pardon de Plöermel* o *Dinorah*, *Les Huguenots* y *L'Africaine*.
- Jean-Delphin Alard con *La Muette de Portici* y *Robert le Diable*.
- Charles Gounod con *Faust*.

Pese a las enormes diferencias con respecto al género italiano, pudieron haberse dado vinculaciones estrechamente relacionadas que llegaran a vincular ambas tradiciones. El principal caso viene de la mano de *Le pardon de Plöermel*, ópera estrenada en la Opéra Comique de París el 4 de abril de 1859 con un libreto de Jules Barbier et Michel Carré. Tres meses después, el 26 de julio, la obra se representaría en Londres, donde el compositor prefirió presentarla en una traducción italiana para obtener una mayor comprensión del público. El traductor italiano de origen francés, Achille De Lauzières (1818-1894), en conjunción con Meyerbeer, decidieron renombrar la ópera en función de la versión italiana con el nombre de la protagonista, *Dinorah*, siendo anunciada así al público británico. Y sería de este modo como empezó a ser conocida la ópera fuera del territorio francés, alcanzando un notable éxito a lo largo del mundo, siendo mucho más conocida por el título italiano y prácticamente inidentificable por la versión original del mismo. Así es como llegó también a Cádiz por primera vez en enero de 1873, alcanzando las 43 representaciones⁹⁸ hasta 1900, siendo *Dinorah* como se refiere la prensa a la obra en cada una de sus apariciones. Pero este fenómeno no parece único en el conjunto de obras del género francés presentes en Cádiz. Es más, se trata de un paradigma que en el caso de Cádiz se repite con cada uno de los títulos. Las otras dos obras de Meyerbeer son referenciadas siempre como *Ugonotti* o *Gli Ugonotti* y *Africana*; *Roberto il Diavolo* y *La Muta di Portici* para la obras Alard y *Fausto* de Gounod. Si bien tanto en los ejemplos de *L'Africaine* como *Faust* podrían tratarse tan solo de una castellanización, no queda ninguna duda con los otros dos casos. Es más, en un afán por italianizar al máximo el título, son mayoritarias las ocasiones en que *La muta* aparece directamente escrita como «*Mutta*», aun cuando la duplicación de la t no es correcta en italiano. Todo esto hace pensar que, a pesar de no haber consultado los archivos conservados de los teatros de la ciudad por exceder en mucho las fronteras de esta investigación, en Cádiz estas obras eran únicamente conocidas en su versión italiana, tanto en título como en libreto, la cual era preferida por encima del francés, siendo el italiano una lengua mucho más desarrollada y valorada en el contexto teatral del momento, y compartiendo a su vez los mismos escenarios que la ópera italiana. Dicho esto y pese a las diferencias estéticas entre uno y otro género, cabría una duda a resolver: ¿era verdaderamente consciente el público gaditano de que entre las tragedias de *Poliuto* y *Gli Ugonotti* había una diferencia estética real o por el contrario sentían

⁹⁷ El título de las obras ha sido escrito según la forma estandarizada de la obra original o de la forma secundaria que adquirió mayor reconocimiento, como en el caso de *Dinorah*.

⁹⁸ *Op. vid.* LEÓN RAVINA, Gemma.

que iban por igual a espectáculos italianos de ópera? Además, como sucediera con la genuina ópera italiana, en este género vuelve a repetirse el patrón de la repetición en la programación de los mismos títulos mientras otros relacionados directamente con el círculo italiano más estrecho, como lo son *I vespri siciliani* de Verdi ni siquiera hay constancia que se hayan estrenado en fechas anteriores, aunque sí que aparecerán posteriormente.

Para concluir con la *grand-opéra* solo faltaría decir que en este periodo de dos años, tanto *Roberto il Diavolo* como *La Muta di Portici* no constan como representaciones, sino conformando parte de distintos programas en los que, bien en secciones vocales o instrumentales, formaban parte de conciertos. Uno de estos que bien parece fue memorable, lo dio Salvador Viniegra con motivo de la presencia en la ciudad del violinista gaditano Ramón Gil⁹⁹, el jueves 22 de julio de 1875, en el que diferentes números de ambas óperas se dieron cita junto a una obra de Georg Goltermann (1824-1898) y otra de Gerónimo Jiménez (1852-1823).

Lo hondas y lejanas que pueden llegar a localizarse las raíces del bien abonado italianismo gaditano resulta verdaderamente sorprendente. Si hasta cierto punto puede ser lógica su activa presencia en el mundo de la escena teatral, llama poderosamente la atención cuando también se localiza en los recitales y conciertos que han conseguido identificarse. La institución más poderosa en Cádiz en este sentido es la Academia Filarmónica de Santa Cecilia. Conocida de diversas maneras (Sociedad Santa Cecilia, Academia Santa Cecilia o, directamente, Sociedad Filarmónica), fue fundada en 1854 recibiendo su nombre completo y definitivo en 1859, y supondrá el centro formativo de más renombre de la ciudad, con atractivo e interés a nivel nacional. Desde 1877 contaría con el título de Real otorgado por Alfonso XII. *Diario de Cádiz* recoge los conciertos que dicha Sociedad celebra con distinta finalidad —fin de curso o de exámenes finales, etc—. Aunque en algunas ocasiones tan solo informa del hecho, bien a modo de anuncio o de acontecimiento ya celebrado, en otras sí que recoge en todo o en parte el repertorio realizado. En el caso de 1875, son dos programas completos los que se han podido rescatar, recogiendo en ambos los intérpretes de las obras. El primero, del sábado 27 de febrero, sorprende por el conjunto de 4 pianos a 4 manos que participa de la apertura y cierre del recital. El resto se completa con dúos de pianos y canto, un terceto, piano solo y un trío de piano, chelo y violín. En cuanto a los compositores y sus obras:

- *¿Quién vive?* Galop de Wilhelm Ganz.
- Romanza para mezzo de *Faust* de Charles Gounod.
- *Toujours à vous*, melodía para piano de E. Canonica¹⁰⁰.
- Terceto de *Semiramis* de Gioacchino Rossini.
- *Allegro, andante y scherzo* del primer trío de Keilliguetz¹⁰¹.
- *Tema alemán*, fantasía para piano de Ignace Leybach.

⁹⁹ Sin identificar.

¹⁰⁰ No ha podido ser identificado/a.

¹⁰¹ No ha podido ser identificado/a.

- *Scena ed aria* de *Rigoletto* de Giuseppe Verdi.
- *Invitación al vals*, rondó para piano de Carl Maria von Weber.
- *Marcha de las antorchas* de *Les Huguenots* de Giacomo Meyerbeer (aunque aparece relacionado con Giulio Ricordi, el editor de la partitura).

Un poco más de un tercio del programa está relacionado o directamente con la ópera italiana (Rossini y Verdi) o queda vinculado a ella por la hipótesis formulada en relación a los títulos y referencias a sus obras (Gounod y Meyerbeer) pese a que la música no lo sea. Cabe apuntar con atención a la interpretación de la *Marcha de las antorchas*, en la que participan tanto la madre como la tía materna de Manuel de Falla, «doña Jesús y doña Emilia Matheu», lo que prueba que la madre del compositor, lejos de ser una simple aficionada, había recibido una sólida formación musical, siendo, junto a su hermana, partícipe de los conciertos que programaba la Sociedad Santa Cecilia.

Con respecto al otro programa del mismo año, data del viernes 10 de diciembre. En esta ocasión vuelven a repetirse algunos nombres, especialmente dos: Gounod con *Faust* y Verdi, el cual está relacionado con cuatro piezas:

- Concierto para clarinete sobre motivos de *Ernani* de Giovanni¹⁰².
- Variaciones para clarinete sobre motivos de *Rigoletto* de Bassi¹⁰³.
- Gran capricho de concierto sobre motivos de *La Traviata* de Ascher¹⁰⁴.
- Terceto de *I due Foscari* de Giuseppe Verdi.

Por lo demás, un *Trío para piano, violín y chelo* de Julius Reisinger que se tocó dividido en dos partes y el «primer solo» del *Concierto para piano en la menor* de Johann Nepomuk Hummel. De nuevo el repertorio italiano no solo está presente, sino que ahora es mayoritario. Es más, en el año de 1876, de las 4 informaciones relacionadas con la actividad de la Sociedad Santa Cecilia, tan solo se publica un programa del concierto del sábado 25 de marzo, en el cual, de las 8 piezas que lo conforman, cuatro son italianas (Donizetti, Verdi y dos de Luigi Arditi), una del checo Jan Ladislav Dussek, una del austríaco Henri Herz, y sendas de Weber y Gounod del *Faust*, siendo la obra de nuevo conocida en su traducción italiana: *C'era un re di Thulé*.

Sin embargo, cuando ya parece todo dicho en relación con la realidad musical de Cádiz en el momento previo más inmediato al nacimiento de Manuel de Falla, en el que hasta se puede localizar a su propia madre y tía, todavía aparece algo más de información que viene a reforzar la infinita preponderancia del género italiano en la ciudad. Se trata del fenómeno bandístico y su repercusión, bastante notable, a través de la prensa. Suman un total de 18 los eventos en los que están implicadas las diversas agrupaciones de la ciudad, recogándose, además, en buena medida, los programas que se interpretaban. Una serie de piezas sin autoría ni mayor identificación que el estilo, ritmo o carácter de las mismas vuelven a colmar las páginas de *Diario de Cádiz*, como lo son valeses, polkas, pasodobles, chotis o rigodones están acompañadas casi siempre por piezas y

¹⁰² No ha podido ser identificado/a.

¹⁰³ No ha podido ser identificado/a.

¹⁰⁴ No ha podido ser identificado/a.

números de títulos de ópera italiana. *Norma*¹⁰⁵, *Semiramis*¹⁰⁶, *Linda*¹⁰⁷, *Don Pasquale*¹⁰⁸, *I due Foscari*¹⁰⁹ o *Il Trovatore*¹¹⁰ comparten repertorio con alguna que otra *Dinorah*¹¹¹ e incluso títulos como *I vespri siciliani*¹¹² o *La Favorita*¹¹³. Un par de ejemplos germánicos de *Martha*¹¹⁴ de Friedrich von Flotow y *Genoveva*¹¹⁵ de Robert Schumann y *Marina* de Emilio Arrieta. Llama la atención que, al menos en estos dos primeros años, la presencia de la zarzuela en los programas de banda es anecdótica: *Los diamantes de la corona*¹¹⁶ de Francisco Asenjo Barbieri.

Pese a la enorme presencia de la ópera italiana, pese a sus imbricaciones en géneros como la *grand-opéra* francesa y pese a su presencia en la sala de conciertos y en los quioscos de música de los parques y plazas gaditanas, la zarzuela, al menos de forma escénica, gana puntos enteros en tan solo un año, llegando casi a la mitad de la producción de cuanta información arroja *Diario de Cádiz*. Su proximidad idiomática, sus temáticas que reflejan frecuentemente problemas de la sociedad española (bien que madrileña), sus ágiles diálogos y su estilo más distendido y directo pueden ser las causas de su mayor difusión y de que, poco a poco, vaya comiendo terreno al género italiano. En cualquier caso, éste también parece querer buscar la forma de pervivir y permanecer fija en el alma popular colectiva. El inmovilismo, la repetición de títulos y el inicio de la conformación de un repertorio clásico pudieron comenzar a pasarle factura a un género que, lejos de agotarse a nivel general, en la ciudad, sí que pudiera leerse como paralizado, embelesado en el ensalzamiento de grandes títulos del pasado que bloquea casi toda posibilidad a que las novedades lleguen a las tablas gaditanas.

A modo de colofón de esta contextualización musical de Cádiz, señalar que:

- Existe una enorme actividad musical en el amplio panorama teatral de la ciudad, la cual engloba a los numerosos coliseos que proliferan a lo largo de todo el siglo, permitiéndose la posibilidad de dedicar en exclusiva ciertos escenarios de forma a unos u otros géneros (francés, italiano, zarzuela, teatro cómico, etc.).
- Si ha habido una preferencia por un estilo y un género, éste ha sido claramente y por encima de cualquier otro el de la ópera italiana. Si tan solo se contabiliza a los cuatro compositores italianos más representados (Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi), la cifra alcanza por poco las 2.900 representaciones. Si bien la presencia de ópera francesa es también destacable junto con la del género

¹⁰⁵ [s. n.]. *Diario de Cádiz* (12-7-1875), p. 3; [s. n.]. *Diario de Cádiz* (12-1-1875), p. 2.

¹⁰⁶ [s. n.]. *Diario de Cádiz* (12-9-1875), p. 2.

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ [s. n.]. *Diario de Cádiz* (28-11-1875), p. 2.

¹⁰⁹ [s. n.]. *Diario de Cádiz* (15-12-1875), p. 2.

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² [s. n.]. *Diario de Cádiz* (13-7-1876), p. 3.

¹¹³ [s. n.]. *Diario de Cádiz* (12-7-1875), p. 3.

¹¹⁴ [s. n.]. *Diario de Cádiz* (28-11-1875), p. 2.

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ [s. n.]. *Diario de Cádiz* (15-7-1875), p. 3.

nacional de la zarzuela, al menos hasta la década de los 70, la balanza se vuelva claramente hacia Italia.

- Todo este enorme dinamismo tiene su reflejo a través de la prensa, que recoge y refleja esta demanda de producción. A pesar de la futilidad de los medios periodísticos gaditanos que, por desgracia aunque con honrosas excepciones no lograban sobrevivir demasiado tiempo, ha quedado en ellos una importante huella de los diferentes movimientos musicales en los años previos al nacimiento del compositor. Se ha podido ver cómo en los años inmediatos al nacimiento de Manuel de Falla la relación entre público y teatro cambia teniendo su raíz en el estancamiento de la economía local y en el consecuente empobrecimiento generalizado de la población. El público comienza a dejar de un lado la asistencia al teatro salvo para espectáculos muy justificados. Es así como surgen nuevas formas de entretenimiento musical menos costosas y más accesibles al público, siendo así como empieza a manifestarse una cierta desgana hacia el género lírico italiano pese a que el repertorio sabe encontrar un nuevo lugar en el que perpetuarse: las bandas de música, donde instrumentado y arreglado a modo de fantasía, bailables, oberturas o concertantes, encuentra un nuevo nicho de demanda.
- En los casi 50 años recorridos para el planteamiento de este contexto socio-cultural, se puede especificar que se producen una serie de cambios que harán diluir la escena operística italiana, redirigiendo el público su atención hacia nuevos intereses. La presencia de autores españoles y de producción musical nacional pasa casi totalmente desapercibidos durante todo este periodo.

1.2 INFANCIA Y PRIMERA JUVENTUD

Manuel de Falla y Matheu nació en Cádiz el 23 de noviembre de 1876, siendo el primer hijo del matrimonio conformado por José María Falla Franco (1849-1919) y María Jesús Matheu Zabala (1850-1919). Provenientes de sendas familias acomodadas de la clase media comercial gaditana, el primogénito fue bautizado el 26 de noviembre en la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario bajo el nombre de Manuel María de los Dolores Clemente Ramón del Sagrado Corazón de Jesús, pasando su más tierna infancia en la Plaza de la Mina, donde su padre regentaba el negocio familiar: una pequeña compañía de transporte de mercancías por vía marítima que, pasados unos años, terminaría por desaparecer a causa de una desafortunada serie de malas decisiones.

Hijo mayor de un conjunto de cinco hermanos¹¹⁷ de los cuales tan solo María del Carmen, Germán y él mismo llegarían a la edad adulta, esta joven familia daba sus primeros pasos en un contexto socio-político bien revuelto a causa de diversos factores. Por una parte, tras el final del convulso reinado de Isabel II que ocasionaría no pocos enfrentamientos y contrariedades así como el desencadenamiento de las conocidas como Guerras Carlistas, tras las que llegaría el periodo del Sexenio Democrático. Con la revolución de 1868 y la declaración de la monarquía constitucional vendría el brevísimo

¹¹⁷ Los cinco hermanos Falla y Matheu fueron Manuel (1876-1946), José María «Pepito» (1878-1881), María del Carmen (1882-1971), y los mellizos Servando (1889-1889) y Germán (1889-1959).

reinado de Amadeo I de Saboya con cuya abdicación se declararí­a la I Repú­blica —con cuatro presidentes en once meses de duraci3n— para dar, finalmente, con la restauraci3n de la monarquía borb3nica en la figura de Alfonso XII. Entre tanto, se produjo el magnicidio del general Juan Prim el 30 de diciembre de 1870 o la declaraci3n de la Tercera Guerra Carlista, que se extendió desde abril de 1872 a febrero de 1876. Por ú­ltimo y más importante si cabe al tratarse de Cádiz el punto de partida de esta investigaci3n, no se debe olvidar que Espa­ña se encontraba librando la conocida como Guerra de los Diez Años, del 68 o de Cuba a causa de un gran conglomerado de conflictos no resueltos por un conjunto de razones polít­icas, sociales, econ3micas, de clase, derechos y libertades que se demandaban desde la isla. Esta contienda no vería su final hasta 1878, con lo que ello supuso para la ciudad portuaria, que basaba buena parte de su actividad econ3mica en el comercio marít­imo con lo que quedaba del desmoronado Imperio Espa­ol.

Pese a que el contexto nacional era, cuanto poco, alterado, la realidad del peque­o Manuel de Falla era bien distinta. Los padres y abuelos no escatimaban en cuidados y atenciones hacia él y el resto de sus hermanos. Si bien todas las necesidades fundamentales quedaban bien cubiertas, de las biografías realizadas sobre el futuro compositor se distinguen particularmente una serie de actitudes ante el arte musical. La primera y más clara referencia viene de su propia madre, M^a Jesús Matheu Zabala, quien era una hábil pianista. Ella misma se encargaría de la primera formaci3n de sus hijos, desde los conocimientos generales a una educaci3n musical, religiosa y familiar¹¹⁸. La afici3n musical le venía a «Jesusa», como era conocida popularmente, de su propio padre, Manuel Matheu (1821-1884), que era un gran aficionado a la ópera italiana¹¹⁹, hasta el punto de que el mismo Manuel de Falla, en su etapa argentina, recuerda a su abuelo materno sentado al armonio tocando fragmentos de Bellini¹²⁰. Esta afici3n, como bien pudiera suceder con buena parte de la poblaci3n gaditana del momento, también la compartía Manuel Matheu con su yerno, José M^a Falla¹²¹, lo que, segú­n Nancy Lee Harper¹²² justificaría la atenci3n de este por la educaci3n musical de sus hijos pese al fracaso econ3mico que experimentó en el negocio familiar. Esta iniciaci3n musical, más allá del ambiente familiar, venía insuflada en cierto modo por el propio panorama de la ciudad en el que la ópera, con un fortísimo componente italiano pero también con eventuales manifestaciones francesas y espa­olas, estaba constantemente presente, juntamente con la zarzuela. Esta misma autora va más allá y

¹¹⁸ Conviene mencionar que, al estilo de las clases medias-altas europeas, los hermanos Falla y Matheu recibieron su formaci3n inicial mediante una serie de tutores personales que impartían sus lecciones en el hogar familiar. Como parte del Método Ollendorff, los jóvenes recibían una educaci3n integral en dos idiomas: la lengua materna y franc3s. El más conocido de estos tutores fue Clemente Parodi, quien pudiera ser el responsable del a­adido preposicional «de» entre el nombre y el primer apellido del peque­o Manuel. Véase: HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla. His life and music*. Lanham [Maryland], Oxford, The Scarecrow Press, 2005, p. 6

¹¹⁹ HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla...* p. 4.

¹²⁰ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1966 (2^a ed.), p. 20.

¹²¹ CAMPODÓNICO, Luis. *Falla*. Barcelona, Edicions 62, 1991 (2^a ed.), p. 5.

¹²² HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla...* p. 4.

menciona que la realidad musical de la ciudad se completaba¹²³ con conciertos sinfónicos y camerísticos además de recitales de canto y piano o instrumentos solistas, resonando nombres como el «celestial Bellini», Mozart, Beethoven, Gounod¹²⁴ a través de *Faust*, así como Grieg¹²⁵, muy de moda en el Cádiz del momento. En este mismo sentido, Pahissa va más allá e indica obras concretas: *Norma* y *La Sonnambula* de Bellini y el aria final «Liebestod» de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner.

En este ambiente en el que a pesar de que la mayoría de la ciudad estaba dedicada al comercio, «sus dueños, eran también personas amantes del arte»¹²⁶, no tuvo que ser muy difícil el comienzo de la educación musical de los chiquillos de la familia Falla y Matheu. Ampliando un poco el círculo familiar, la primera persona que participará de esta formación, muy probablemente sin ser consciente de ello, de forma pasiva pero que para el futuro compositor fue fundamental, es Ana «La Morilla». De ella, años más tarde, en una carta dirigida a Roland-Manuel, Manuel de Falla recuerda:

[...] en mi primerísima infancia, cuando yo sólo tenía dos o tres años [...] los cantos, las danzas y las historias de la Morilla me abrieron las puertas de un mundo maravilloso¹²⁷.

Lo que fuera que esta mujer, oriunda de la Serranía de Ronda, canturreara a aquel niño curioso, con una prodigiosa memoria, es totalmente desconocido. Sin embargo, no pocos autores se han referido a este hecho con gran interés en su futuro desarrollo musical y compositivo¹²⁸. Dentro de estos recuerdos de infancia se inserta una anécdota relacionada con la ópera, que involucra al género italiano, y que aparece referenciada por varios biógrafos¹²⁹ del compositor. La primera vez que el pequeño Manuel asistió a la ópera lo haría estando anunciado el *Faust* de Gounod, obra que conocía bien¹³⁰. Sin embargo y sin previo aviso, la obra tuvo que ser cambiada ese día por *Lucia di Lammemoor* de Donizetti, lo que despertó cierta animadversión en él a pesar de haber sido la primera representación operística a la que Falla asistió en su vida. Afortunadamente, no mucho tiempo más tarde, por fin pudo asistir al deseado *Faust*, aunque se le impidió quedarse hasta el final por lo tarde que saldría del teatro, protestando a sus padres en una rabieta cuyo recuerdo perduró también durante el resto de sus días. Serían, pues, unos comienzos accidentados pero, a su vez, indudables de lo que el niño Falla quería escuchar y lo que no, lo que esperaba recibir y lo que no, lo que conocía y proporcionaba cierta comodidad y lo que no.

¹²³ *Ibid.* p. 7.

¹²⁴ Charles François Gounod (1818-1893) cuyo *Faust* fue estrenado en 1867 en Cádiz.

¹²⁵ Edvard Grieg (1843-1907)

¹²⁶ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 20.

¹²⁷ Carta mecanografiada de Falla a Alexis Roland-Manuel del 30 de diciembre de 1928 (AMF 7521-020)

¹²⁸ TENORIO GONZÁLEZ, María de la Paz. «Ronda, rincón de inspiración para el compositor Manuel de Falla». *Takurunna. Anuario de Estudios sobre Ronda y La Serranía*, 4-5 (2014-2015), pp. 379-391. Véanse también: MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el cante jondo*. Granada, Universidad de Granada, 1976, p. 13; y GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Falla*. Madrid, Alianza, 1995, p. 8.

¹²⁹ Es el caso de Pahissa (p. 22) y Harper (p. 7).

¹³⁰ Su conocimiento de *Faust* le venía de su madre, quien aparece como intérprete de la «Marcha de las antorchas» junto a su tía, Emilia Matheu, en la Sociedad Santa Cecilia en 1875.

Volviendo a la primera formación, sus padres continuaron prefiriendo una instrucción en el ámbito doméstico también en lo que a la música se refiere, por lo que fueron contando con los servicios de distintos profesores particulares. La primera de ellas sería Eloísa Galluzzo en 1885, quien descubriendo posteriormente su vocación religiosa ingresaría en la Congregación de las Hermanas de la Caridad en Madrid, y sería relevada de las clases musicales por Alejandro Otero¹³¹ en 1889. Hijo a su vez de Luis Otero¹³², continuó educando a Falla en piano y nociones básicas de armonía hasta su fallecimiento. A él le sucedió Enrique Broca¹³³, último de los tutores personales para la enseñanza de música que tuvo Manuel de Falla durante los años que vivió en la ciudad. El propio compositor recuerda a los dos primeros en una misiva enviada a Roland-Manuel, que preparaba la que era su primera biografía:

Eloísa G[alluzzo] -a la que tenía mucho cariño a pesar de sus golpes con la batuta sobre mis dedos indecisos-, continuó sus lecciones de enseñanza, con la colaboración de mi madre, durante dos o tres años hasta que ingresó como hermana de la caridad en un asilo de ancianos y Alejandro Otero —que había sido su profesor—, se encargará de continuar mi educación musical¹³⁴.

Tras la tarea que entre estos tres profesores pudieran ejercer sumada a la de su propia madre, la cual nunca dejaría de atender la formación de sus hijos, Falla continuaría de una forma autodidacta:

Yo continué por mí solo, analizaba con ávida curiosidad toda obra de música que presentara un real interés para mí por una secreta afinidad con ciertas secretas aspiraciones cuya realización, sin embargo me parecía difícilmente posible¹³⁵.

Aunque por la documentación conservada en el Archivo Manuel de Falla de Granada¹³⁶ es prácticamente imposible saber qué repertorio y cuáles fueron los estudios que el joven Manuel llevó a cabo con quienes fueron sus primeros profesores, sí que se puede apuntar algo al respecto de sus intereses musicales. Distintas publicaciones apuntan a que en la biblioteca de Falla se conservan «varias partituras de óperas italianas, la

¹³¹ Alejandro Otero (1851-1897) terminaría rompiendo relaciones con la Academia Santa Cecilia, institución fundada por su padre, Luis Otero, creando de forma independiente el Conservatorio Otero. Tiene en su haber la publicación del *Método completo de solfeo* (Cádiz, 1884).

¹³² Fue el primer director de la Academia Santa Cecilia de Cádiz, siendo sucedido en el cargo por su hijo Alejandro Otero. Jaime Pahissa indica que fue, a su vez, profesor de Eloísa Galluzzo.

¹³³ Enrique Broca (1843-1900) de formación violinística y primer premio en armonía y composición por el Conservatorio de Madrid, fue Músico Mayor del ejército y terminaría dirigiendo las bandas de Primer Regimiento de Artillería de a pie de Zaragoza, el Segundo Regimiento de Artillería de a pie de Cádiz y el Regimiento de Infantería de Pavía de Cádiz, acabando sus días como profesor y director de la Academia Santa Cecilia. Cuenta con diferentes composiciones en su haber de las que siguen interpretándose en la actualidad diversas marchas procesionales.

¹³⁴ «Eloísa G[alluzzo] -pour qui j'avais beaucoup d'affection malgré ses coups de baguette sur mes doigts indociles-, continua ses leçons sur enseignement, avec la collaboration de ma mère, pendant deux ou trois ans jusqu'à son entrée comme soeur de la ch[arité] dans un Asile de vieillards et Alejandro Otero -qui avait été son maître, se chargea de poursuivre mon éducation musicale». Borrador de carta de Falla a Roland Manuel del 30 de diciembre de 1928 (AMF 7521-019).

¹³⁵ PAHISSA, Jaime... p. 27.

¹³⁶ A partir de ahora y siempre en adelante AMF.

mayoría en versión para piano solo, o canto y piano»¹³⁷. Concretamente se habla de los casos de *Manon Lescaut* y *La Bohème*, ambas de Giacomo Puccini, que presentan sendos sellos de los almacenes de música de Manuel Quirell y Juan P. Parodi —sitos en Cádiz— y *La Traviata*, con la anotación autógrafa «Reperto que tuvo esta obra en Cádiz en la temporada de 1895[...]», con lo que parece que fue utilizada por el muchacho para seguir la representación de aquella temporada.

Esta información se completa gracias al excelente trabajo de investigación realizado por Dácil González Mesa¹³⁸ para la realización de su tesis doctoral sobre la biblioteca personal de compositor. A través de diferentes métodos, la doctora González Mesa señala los documentos y la fecha aproximada de su incorporación a la colección del compositor: identificación de los sellos de las casas de música, *ex libris*, dedicatorias y los diferentes listados que realizó a modo de inventario, además de los ejemplares que quiso recuperar tras su paso por los distintos lugares que habitó, dan una información valiosa que le han permitido recomponer la historia de su colección. Comenzando por los sellos, se confirma la presencia de *Manon Lescaut* de Puccini¹³⁹ bajo el sello de Quirell y con *ex libris* de Falla, sin embargo se descarta *La Bohème*, la cual aparece vinculada a su primera etapa madrileña. Con el mismo sello de Quirell, que además de almacén de música celebraba con frecuencia recitales musicales alguno de los cuales protagonizó el joven Falla, se presentan una serie de obras pianísticas de Schumann¹⁴⁰, Liszt¹⁴¹ y Grieg¹⁴², muy anotadas y digitadas, así como «una transcripción para orquesta de la jota aragonesa¹⁴³ realizada por Saint-Saëns»¹⁴⁴.

Los *ex libris*, aunque raros y escasos en la biblioteca falliana, tienen un cierto predicamento en sus primeros años, lo que permiten a González Mesa identificar nuevas obras musicales:

- [Recopilación de piezas para canto y piano] [Música impresa] / Donizetti [*et al.*]. París, Imp. Moncelot, [s.a.]. AMF 1008. Incluye *ex libris* de María de Jesús Matheu. Canto y piano.
- HAYDN, Joseph. *Las siete palabras de N. S. J.* [Música impresa] / por J. Haydn; transcritas para piano por R. de Vilvac. Madrid, Antonio Romero, [s.a.]. AMF 1055. Transcripción para piano.

¹³⁷ BERGADÀ, Montserrat. «La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, p. 21.

¹³⁸ GONZÁLEZ MESA, Dácil. *La biblioteca personal de Manuel de Falla: historia, formación y repercusión en el proceso creativo del compositor*. Universidad de Granada. 2019. <<https://digibug.ugr.es/handle/10481/57876>> [consulta el 15-04-2020].

¹³⁹ En edición de reducción pianística realizada por Carlo Carignani para Ricordi (1893). AMF, R., 1124.

¹⁴⁰ SCHUMANN, Robert. *Rob. Schumann's werke für pianoforte solo: band II* [Música impresa]. Leipzig, C. F. Peters, [s.a.]. AMF 542.

¹⁴¹ LISZT, Franz. *Rhapsodie Hongroise n° 12* [Música impresa]. Berlin/Wien, Schlesinger/Carl Haslinger, [s.a.]. AMF 831.

¹⁴² GRIEG, Edvard. *Norwegische Bauertänze* [Música impresa] Leipzig, Peters, [s.a.]. AMF 850.

¹⁴³ *La jota aragonesa* [Música impresa]. Camille Saint-Saëns (trans.). París, Durand [s.a.]. AMF 1010.

¹⁴⁴ GONZÁLEZ MESA, Dácil. *La biblioteca personal de...* p. 91-92. Según parece, el organista francés y Falla se conocerían durante estos años gaditanos a través de Salvador Viniegra. Véase: PAHISSA, Jaime... p. 21.

- BEETHOVEN, Ludwig van. *Sonaten* [Música impresa]. Leipzig, Peters [s.a.]. AMF 1068.
- GOUNOD, Charles François. *Faust* [Música impresa] [s.l., s.n., s.a.]. AMF 1126. Reducción para piano.

Aunque anteriormente indicado por contar con sello de Quirell, *Manon Lescaut* también cuenta con *ex libris* de Falla, con lo que completaría este listado. Junto a las sonatas de Beethoven, obras «de obligado cumplimiento» para todo pianista, se presentan aquí algunas piezas que serán clave en la juventud del futuro compositor. Por una parte vuelve a estar presente la ópera italiana en una típica colección de arias, arias, romanzas, melodías, cavatinas e incluso tres breves duetos y algunas oraciones¹⁴⁵ operísticas que forman un total de 54 composiciones salidas de las plumas de los más acreditados nombres de la ópera del momento: Donizetti, Mercadante¹⁴⁶, Gordigiani¹⁴⁷, Bellini o Rossini entre otros. La excepción la conforman *La Colada*, *El Jaque*, *El Corro marinero* y *La Calesera*, es decir, una canción madrileña, dos canciones españolas y una canción andaluza —según reza la descripción de las mismas— con texto en español y bajo la autoría de Sebastián Iradier (1809-1865). Si bien el ejemplar se encuentra en un estado extremadamente delicado, no da muestras de haber sido muy utilizado, o al menos, no presenta indicaciones más allá de la primera obra *L'amor funesto*, A. 286 una romanza de Gaetano Donizetti

Por otra parte está *Faust* de Gounod, muy del gusto de Falla y de la que apenas se acaba de mencionar la rabieta que le ocasionó la imposibilidad de permanecer en el teatro¹⁴⁸ hasta el fin de la representación. Dicha edición se encuentra anotada, con distintas indicaciones sobre la partitura que muestran un cierto desarrollo de su estudio así como las fechas de nacimiento y muerte del compositor en lápiz obre la guarda delantera. Por último Haydn y *Las siete palabras*¹⁴⁹, obra clave de la infancia que pudo haberle sobrecogido desde que, a los seis años, escuchó la interpretación que realizó su madre en el Oratorio de la Santa Cueva. A partir de aquí, los autores divergen. Manuel Orozco Díaz¹⁵⁰ indica que, a los once años, Manuel de Falla la interpretó en una reducción para

¹⁴⁵ La palabra adecuada italiana sería *preghiera*, que según el *Oxford Music Online*: «An aria in one movement consisting of a prayer, usually offered up by the hero or heroine in his or her hour of danger».

¹⁴⁶ Conviene recordar que Saverio Mercadante residió en la propia ciudad de Cádiz entre 1829 y 1830.

¹⁴⁷ Luigi Gordigiani (1806-1860) fue un pianista y compositor italiano conocido por sus más de 300 composiciones destacando las dedicadas al género lírico así como las recopilaciones de cantos populares. Era hijo del barítono Antonio Gordigiani y hermano menor del también compositor Giovanni Battista Gordigiani.

¹⁴⁸ No se sabe exactamente a qué representación pudo asistir el Falla niño, puesto que era una ópera que gozó de un gran predicamento en Cádiz, con representaciones durante los años 1880, 1882, 1883, 1885 y 1890.

¹⁴⁹ Mencionar que Joseph Haydn recibió el encargo en 1783 de parte de José Sáez de Santa María, entonces rector del Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz, siendo finalmente enviada cinco años más tarde, en 1787, bajo el título italiano de *Musica istrumentale sopra la sette parole del Nostro Redentore in croce, o siano Sette Sonate con una introduzione, ed al fine un Terremoto*, siendo estrenada el Viernes Santo de dicho año.

¹⁵⁰ OROZCO DÍAZ, Manuel. «Joseph Haydn y la Andalucía del siglo XVIII». *Cuadernos de la Asociación Cultural Hispano Alemana*, 4 (1958), pp. 27-28.

órgano en la Iglesia de San Francisco. Jaime Pahissa¹⁵¹, por el contrario, asegura que, a los nueve años¹⁵², el Viernes Santo de 1886, madre e hijo la interpretaron conjuntamente en la Santa Cueva. Por la cercanía al autor así como por el hecho de que la publicación de su biografía vio la luz recién fallecido Falla pero habiendo realizado una profunda y concienzuda revisión de la obra, parece de más valía esta segunda opción. Si bien no se explica cómo realizaron ambos la misma obra siendo esta puramente instrumental, solo caben dos posibilidades, o utilizaron otra edición arreglada para piano a 4 manos o, de tratarse de la edición conservada en el AMF, que ambos ejecutaran números de forma solista alternativamente, cediéndose madre e hijo el instrumento. Habría que contar también con un único ejemplar que presenta una dedicatoria de Eloísa Galluzzo con fecha de 1899, último año en que la familia Falla y Matheu seguía residiendo en Cádiz, pese a que Manuel ya se encontraba en Madrid. Se trata de *Las sinfonías de Beethoven*, un estudio analítico realizado por Héctor Berlioz, sin anotaciones más allá de la propia dedicatoria.

Por último, se sumaría a esta breve colección de juventud los libros a los que pertenecen las obras que constan como interpretadas por Manuel de Falla al piano en los recitales públicos que ofreció en los diferentes escenarios gaditanos en los que se sabe participó¹⁵³. Sin embargo, se hablará de ellos en el siguiente capítulo, puesto que si bien éstos se realizaron en Cádiz, Manuel de Falla residía ya en Madrid y tan solo se trasladaba a su ciudad natal para la realización de dichos eventos, regresando inmediatamente a su ya domicilio familiar en la capital española.

Puesto que, aunque Manuel de Falla ya está presente en el mundo, su actividad musical es todavía bien reducida además de reservada al ámbito del hogar, donde se está formando, conviene de nuevo hacer una incursión por la prensa del momento para poder conocer de una forma más palpable y extensa la realidad musical que se respiraba en Cádiz.

1.2.1 Prensa local

En la década de 1870 se producirá el alumbramiento de dos publicaciones de prensa, fundadas ambas en el mismo año de 1877. La primera de ellas es la *Guía-manual de Cádiz*, que apenas conoció dos ediciones, y que reunía «a un módico precio todo lo puramente preciso bien ordenado en forma que, a primera vista, pueda encontrarse en ella cuantas noticias de personas o cosas útiles puedan desearse». Esto es direcciones personales, comercios, oficinas de recaudación de impuestos, profesionales independientes, artistas, locales de diferente finalidad (lúdicos, deportivos, teatrales, etc.), lo que implicaba unas dimensiones más que considerables: 306 páginas en su

¹⁵¹ *Op. cit.* p. 23. Manuel de Falla y M^a Jesús Matheu interpretaron dicha obra exactamente 99 años después de su estreno absoluto.

¹⁵² Sumándose a esta posibilidad, entre otros, Nancy Lee Harper (p. 8).

¹⁵³ Véase TORRES CLEMENTE, Elena. «Del teclado a la pauta: el piano como referente en la trayectoria musical de Manuel de Falla». *El piano en España entre 1830 y 1920*. José Antonio Gómez Rodríguez (ed.). Sección C. Colección Estudios, 26. Madrid, SEdeM, 2015, p. 34.

primer número¹⁵⁴ y 288 en el segundo y último¹⁵⁵. De su contenido puede destacarse la plantilla al completo de la conocida como Academia (Instituto) de Santa Cecilia con nombres como los de Alejandro Odero, Salvador Viniegra, Agustín M. Lerate, Eduardo Bettinelli, Engracia Vigaray, Gloria del Vildósola, Manuel Escobar, Pedro Martín, José Pérez, Antonio Gálvez, Manuel Hernández, José Alcolea, Alfonso Moreno Espinosa, Romualdo Álvarez Espino, Salvador Arpa o el propio conserje, José M^a Montilla. También aparecen todo un elenco de profesores particulares de piano con nombre y dirección, como Domingo y Luciano Aguirre, organista el primero y ambos profesores de piano vecinos de la calle Escuelas 2; también Manuel Deschamps, que era profesor de piano (calle Amargura, 70) junto a Fernando Gordillo (Puerto, 12), Julio Junco (Bendición de Dios, 17), José Lubet (Plocia, 10), Fernando Romero (Santiago, 11), Miguel Romero (Sacramento, 37) o Fernando Romero y Tardido (Santiago 11), en comparación con un único profesor de guitarra de la ciudad, Carlos Pérez (Cervantes 20). Destaca también el nombre de Conrado Conti como «tenor de la ópera italiana» que residía en la calle Marzal 31, así como el afinador de pianos Ricardo Rivas (Encarnación, 1), junto a la Fábrica de guitarras de Manuel Guerra (Bilbao, 1) y la Fábrica de Guitarras y Laúdes de José María Castro. También el almacenista de pianos Juan José Quirell (Rosario, 17) y dos afinadores: José Reeg, que también aparece como fabricante en Gamonales 15 y José Hierro, en Cervantes 40. Por último citar al Colegio (femenino) de Nuestra Señora del Rosario, donde existía la posibilidad de estudiar «toda serie de primores: solfeo, piano y dibujo». Destacar al respecto de esta profusa y amplia *Guía-manual*, que recoge los nombres del abuelo y el padre¹⁵⁶ de Manuel de Falla, es decir, Francisco de Paula Falla [y Álvarez] y José María de Falla y Franco, propietario de un comercio el primero y «corredor» el segundo.

En el mismo año de 1877 aparece una interesante propuesta periodística que, a pesar de que solo llegará a contar cuatro años de vida, supone desde esta perspectiva, una importante aportación en lo que a vida cultural de la ciudad se refiere. Fundado y dirigido por Patrocinio Biedma¹⁵⁷, *Cádiz. Revista de letras ciencias y artes*, se organizaba «en números de ocho páginas y a tres columnas con una estética cuidada y avanzada para su tiempo, siendo fruto de las aspiraciones pedagógicas e ilustradas de esta prolífica escritora de origen aristocrático»¹⁵⁸. La nómina de colaboradores y redactores era muy abultada, contando con personajes de gran renombre intelectual y trayectoria profesional. Siendo totalmente ajena a la política, centró sus intereses en la

¹⁵⁴ *Guía-manual de Cádiz* (1877).

¹⁵⁵ *Guía-manual de Cádiz* (1888).

¹⁵⁶ SUÁREZ-PAJARES, Javier. *Manuel de Falla, 1876-1946. La imagen de un músico. The image of a musician*. Madrid, SGAE, 1995, pp. 68.

¹⁵⁷ Patrocinio Biedma y Lamonedá (Begíjar, Jaén, 1845 – Cádiz, 1927) fue una escritora nacida en el ámbito de una familia aristocrática que tras enviudar y perder a sus tres hijos se estableció en Cádiz, donde se dio a conocer por sus escritos en la alta sociedad. Estableció amistad con el impresor José Rodríguez Rodríguez, editor de *Cádiz. Revista de letras, ciencias y artes*, con quien se casaría tras enviudar éste. Fue una importante figura en la actividad cultural de la ciudad y llevó una vida de compromiso social mediante la fundación de la Sociedad Protectora de los Niños de Cádiz, llegando a ser nombrada vicepresidenta de la Ligue des Femmes pour le Desarmement International.

¹⁵⁸ Según indica la catalogación de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Véase <<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=4188060>>.

literatura, música, historia, vida teatral o creación artística, apareciendo cada nuevo número con una frecuencia de diez días. Por lo que a este trabajo interesa, la sección de «Noticias», ubicada hacia el final de cada número y cuya amplitud fluctúa dependiendo de la importancia que la redacción quisiera otorgar a ciertos eventos, es la que contiene la información sobre la actualidad musical y teatral de la ciudad. Al contrario de como sucediese con publicaciones anteriores, en este caso recoge de forma amplia la realidad musical de la ciudad que, fruto del avance temporal, cuenta con nuevos escenarios y espacios en los que, de forma pública, se producen distintos eventos musicales. Las obras del Gran Teatro llevarían a su apertura a partir de 1871, ofreciendo el nuevo coliseo una mezcla entre la actividad teatral cómica y la musical, con óperas italianas¹⁵⁹, recitales de arias al gusto del momento¹⁶⁰ y zarzuela¹⁶¹. Por su parte, en 1876 se terminará el Teatro Romea, acogiendo éste principalmente zarzuela, imitando incluso el sistema de teatro por horas que empezaba a implantarse en Madrid¹⁶².

Si bien el Teatro Principal sigue ocupando un lugar preponderante en el que, fundamentalmente, la ópera italiana continúa copando su programación, también tendrán cabida sesiones de baile¹⁶³, espectáculos mixtos como una «carrera disparatada cómico-lírica-bailable»¹⁶⁴, alguna que otra zarzuela¹⁶⁵ o conciertos sinfónicos¹⁶⁶. Indicar que, si bien *Cádiz* apenas recoge la programación operística de la ciudad, aunque bien existente según indicaba Gemma León Ravina, sí que se hace eco de las distintas compañías italianas que pasan por la ciudad¹⁶⁷. Quizás, por esta razón misma llama poderosamente la atención que en junio de 1878¹⁶⁸ la redacción publica el siguiente párrafo:

El público, si bien hace justicia á las dotes de los artistas, no se apresura, como otras veces, á llenar el hermoso coliseo, y no se explica, no habiendo ningún otro espectáculo, y siendo éste tan agradable, cómo deja perder la ocasión que se le ofrece de saborear la música más notable, interpretado por artistas tan aplaudidos.

El coliseo al que se refiere es el Gran Teatro que, aunque según parece no acostumbraba a dar espectáculos operísticos, aprovechó la circunstancia de la ausencia de actividad en el resto de escenarios para cerrar un recital de números sueltos, arias solistas y duetos entre el afamado tenor italiano Enrico Tamberlick y la soprano ligera Fanny Scalisi-Rubini. Sin embargo, por cómo aparece redactado el texto, parece ser que el público no acudió en la cantidad que se esperaba. No se indica ni anterior ni posteriormente nada al respecto, pero el mismo hecho nos sugiere una doble hipótesis. Por una parte, que la no frecuencia de espectáculos de tipo operístico en el Gran Teatro hiciese a la población, si

¹⁵⁹ Ejemplo claro sería la tragedia lírica *Poliuto* de Donizetti, en el nº 4 (1878), pág. 32.

¹⁶⁰ Destacando los títulos de *Poliuto* (Donizetti), *Il Trovatore*, *La Traviata* y *Otello* (Verdi) y la excepción francesa de *Dinorah* (Meyerbeer), Nº 5 (1878), pág. 39.

¹⁶¹ [s. n.]. *Cádiz. Revista de letras ciencias y artes*, 7 (1878), pág. 56.

¹⁶² *Ibid.*, 32 (1878), pág. 256.

¹⁶³ *Ibid.*, 30 (1878), pág. 240.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 22 (1877), pág. 176.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 7 (1878), pág. 56; *Ibid.*, 17 (1879), pág. 136

¹⁶⁶ *Ibid.*, 34 (1878), pág. 272

¹⁶⁷ Caso, por ejemplo, de la compañía de Enrico Tamberlick en *Ibid.*, 5 (1878), pág. 39.

¹⁶⁸ *Idem.*

no desconocer el hecho mismo, no prestarle la debida atención, obviando su existencia. Pero, por otra parte pudiera ser que la ciudadanía gaditana empezase a dar muestras de fatiga operística italiana ya advertida en los años 1875 y 1876, siendo este acontecimiento, anunciado como un recital mixto de repertorio variado y aunque «interpretado por artistas tan aplaudidos», no sirvió para satisfacer la curiosidad del público.

Sin embargo, justo un año más tarde, con fecha del 10 de junio de 1879¹⁶⁹, aparece un artículo que, más allá de recoger la actualidad musical de la ciudad, comienza con una revisión de todas las razones que hacen que el público no acuda a los espectáculos y, por otra parte, que los espectáculos no se asienten en la ciudad como bien sería de desear. No siendo éste texto demasiado amplio, se cita a continuación en su totalidad.

Perdida la esperanza de que viniesen por Cádiz los artistas ecuestres de Mr. de Cotrelli, el teatro Principal aceptó las proposiciones que le hizo otra empresa lírico-dramática, que cruzaba por esta ciudad de paso para Gibraltar. En otros tiempos Cádiz no era paso para ninguna parte, que no en valde se hallaban aquí las famosas columnas de Hércules, con su significativo *Non-plus-ultra*; y no era paso para ninguna parte, porque todo cuanto un gran pueblo puede ambicionar venía con destino aquí, y aquí se quedaba. Riqueza, comercio, población, arte, gentes ilustradas, capitalistas, autoridades sabias, personas delicadas que buscaban el benéfico influjo de una eterna Primavera, abandonaban sus fuentes y puntos de origen y viajaban con destino á Cádiz, seguros de encontrar condiciones para la existencia y la ventura.

Hoy todo ha cambiado: la riqueza no existe: el comercio está herido de horrible parálisis: la población ha disminuido notablemente á despecho de lo que dicen los censos, el arte es volandero ó menesteroso, la ilustración pugna para sostenerse con la osadía, la envidia y los rencores personales, los capitales han huido ó se han evaporado, las autoridades han reducido su talla según el patrón mezquino de la política del momento y la que conserva alguna independencia de carácter huye y nos abandona. Hasta las condiciones climatológicas parecen haber sufrido alguna alteración, como si el eje terrestre, siguiendo el ejemplo que le ha dado el eje moral, hubiese también sufrido variación notable en su ángulo de inclinación sobre el plano de la eclíptica. Con todo, la parte física de nuestra ciudad, vale indudablemente más que la moral, porque el clima es delicioso: pero las gentes, el estado social, las circunstancias de la vida humana, son cada día más deplorables.

El arte ha de reflejar tal estado de cosas, y ha de resentirse de él como todas; las demás manifestaciones de la vida social: y hé aquí cómo se explica que los teatros tengan una existencia difícil é insegura, que las empresas crucen rápidamente ante nuestros ojos convencidas de que nada podemos hacer, que sólo se detengan en nuestros coliseos las compañías más imperfectas y defectuosas, pero las más económicas y modestas, y que las artes escénicas nos echen todos los días al rostro nuestro desdén y nuestra miseria, en tanto que nosotros, quizá menos por venganza que por hipocresía, las acusamos de impotentes, de inhábiles y de demeritorias.

La verdad es que este es un cálculo vicioso, cruel y funesto, como el que se forma siempre que se trata de tapar un mal que asalta y amenaza por todas partes.

Cádiz dice á los artistas: *no voy á los teatros, porque sois malos*; y esto no es verdad: no va al teatro porque no tiene afición bastante ni bastante dinero; y prueba de ello es, 1º que va al teatro con cosas peores que ver, y 2º que para ir cuando la vanidad lo exige, hace grandes, aunque en cierto grado ocultos sacrificios. Los artistas dicen á Cádiz: *el espectáculo que te ofrecemos es*

¹⁶⁹ *Ibid.*, 16 (1879), pp. 16-17

barato y un pueblo culto está en la necesidad de tener teatros: y la ciudad le responde orgullosamente: yo no lo quiero barato, porque esto es señal de que no es bueno, y para malo más vale ninguno: y esto tampoco es exacto, puesto que cuando Cádiz tiene espectáculo bueno y caro, tampoco concurre; porque entonces, la verdad es que no puede.

Y entretanto, la culta Cádiz pierde sus hábitos de asociación, cava esas simas que aíslan las individualidades y entorpecen el trato y levanta esos obstáculos que se llaman personalidades, diferencias, emulaciones, críticas y antagonismos: al mismo tiempo adquiere costumbres callejeras, se aficiona á matar el tiempo en lugares de perfecto ocio ó de claro daño: el hombre corre al casino, al café, á la taberna ó al lupanar y la mujer á la tienda, fuente de lujo, á las calles, lugar de infecundidad y monotonía, ó á la visita, ocasión de superficialidades y murmuraciones.

Los artistas tienen razón: el sitio nocturno de un pueblo culto es el teatro. (...)

Las características de la economía gaditana, deudoras de su pasado floreciente, empezaban a hacer su aparición de forma más intensa de lo esperado, según parece describir este texto. Al comienzo del capítulo se habló de que «la economía tendía lentamente a una ralentización» a causa de un modelo inmobiliario que se expandía parejo a la realidad geográfica de la ciudad en cuanto al crecimiento urbanístico. Ahora la economía daba señales de parálisis y las familias que en el pasado asistían masivamente a los espectáculos ahora empezaban a seleccionar muy escrupulosamente en qué actividades preferían invertir su dinero. El tiempo de la tenencia en propiedad de palcos que formaban parte del patrimonio familiar había quedado atrás y no se trataba de una situación meramente coyuntural. La sociedad había ido empobreciéndose a lo largo del siglo, entendiéndose la pérdida de relevancia de Cádiz y su puerto en relación con América por los procesos de independencia de los territorios indianos. El panorama que se pinta es el de un público que ya no puede asistir al teatro como lo hiciera en el pasado, encontrando la principal razón en que el arte se había resentido por esa falta de liquidez económica. De este modo, se llega a un círculo vicioso: el público no asiste al teatro por su precio, los artistas rebajan todo lo que pueden su presupuesto, el público desconfía del precio de los espectáculos considerando que carece de la calidad que mereciera, como no hay demanda de teatro no se programa en la cantidad que se hacía y, finalmente, se terminan a) cerrando coliseos y b) las compañías dejan de considerar Cádiz una plaza estable, teniéndola más bien como un lugar de paso hacia mejores escenarios. Así, el pasado pujante iba quedando atrás y, con él, aquellas amplias temporadas teatrales y operísticas que ofrecían toda una enorme variedad de espectáculos que permitían incluso dedicar coliseos particulares a actividades concretas —casos del Coliseo de Ópera Italiana o el Teatro Francés—.

De entre las páginas de este periódico decenal se pueden leer también informaciones relativas a otras instituciones musicales que, hasta el momento habían pasado desapercibidas. Una de ellas sería la Academia Santa Cecilia. En relación con ella, Cádiz recogió diversos eventos¹⁷⁰ como las denominadas «sesiones musicales»¹⁷¹

¹⁷⁰ Se han localizado un total de 8 referencias directas a distintos eventos realizados por la Real Academia de Santa Cecilia, así como un ramillete de 3 más ligados a la Sociedad de Cuartetos.

¹⁷¹ [s. n.]. *Cádiz. Revista de letras ciencias y artes*, 28 (1878), pág. 224 y *Ibid.*, 28 (1878), pág. 232.

ofrecidas por conjuntos formados por el profesorado, así como conciertos sacros¹⁷², recitales mixtos de profesores junto a alumnos¹⁷³, conciertos benéficos¹⁷⁴ o conciertos de temporada¹⁷⁵. En el caso de este último ejemplo, el anuncio solía venir acompañado de todo el repertorio que se interpretó. La primera parte la componen un arreglo para sexteto de *Le Bananier* de Gottschalk, la *Fantasía para violín* compuesta por Jean-Delphin Alard sobre *Roberto il Diavolo* de Meyerbeer, el *Concierto en sol menor para piano* de Mendelssohn y el *Concierto en si menor para violonchelo* de Adrien-François Servais. La segunda parte la abre una *Melodía* para piano, armonio, violín y chelo de Gerónimo Giménez, *La Mélancolie* para arpa sola de Félix Godefroid, *Nocturno n.º 1* y *Mazurka* de Frédéric Chopin y Anton Rubinstein respectivamente y por último una *Meditación sobre motivos del Faust* de Charles Gounod para piano, armonio, violín y violonchelo. Pese a la insistente presencia italiana en los teatros, más concretamente en el Principal, el repertorio de este concierto no parece desentonar con la tónica general de los repertorios que en la época predominaban ampliamente. Se trata de obras de autores vivos en su mayoría —a excepción de Mendelssohn y Gottschalk—, de amplio recorrido y muy conocidos en aquel momento y en donde no se aprecia ni un ápice de influencia italiana. Plenamente románticos, sí que hay una tendencia predominante en este caso hacia Francia, desde donde llegan arreglos operísticos, como los casos de Gounod y de Meyerbeer. En el caso de este último es donde únicamente se aprecia un toque italiano: el título de la obra original, *Robert le diable*, aparece traducido al italiano. Si bien la investigadora Gemma León Ravina recoge un total de 12 representaciones de esta ópera entre 1837 (4), 1865 (5) y 1891 (3), bien pudiera ser que la población gaditana la identificase en realidad con la denominación italiana, fruto de las ediciones traducidas que circulaban por Europa así como de la más que probable interpretación de la misma también traducida al italiano, práctica bastante frecuente. De este modo, la dicha *Fantasía* aparece en el periódico relacionada con su obra original de esta forma, facilitando a la población identificar algo que podían conocer (pese a que su última representación en la ciudad era de 13 años antes) a través del nombre más popular.

En relación con las dificultades económicas que Cádiz había a empezado a experimentar más intensamente en la década de los 70, se empezaron a buscar formas eficientes de poder seguir desarrollando una actividad musical que generase rentabilidad con unos gastos lo más controlados y reducidos posibles. Muy probablemente fue así como surgió la idea de la fundación de una Sociedad de Cuartetos, de la que fue testigo *Cádiz*¹⁷⁶ con esta breve noticia publicada el 20 de septiembre de 1877:

Se ha formado una Sociedad de cuartetos en Cádiz, compuesta de los Sres. Giménez y Gil (1º y 2º violín alternando), Giménez y Rives (1ª viola alternando), Rodríguez Seoane (1ª viola), Viniegra (violoncello), Odero y Pino (piano).

¹⁷² *Ibid.*, 35 (1878), pág. 280.

¹⁷³ *Ibid.*, 2 (1878), pág. 16.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 6 (1878), pág. 48, para obtener fondos para las víctimas ocasionadas por la conocida como Galerna del Sábado de Gloria de 1878 que azotó la costa cantábrica arrojando un total de 322 víctimas.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 14 (1878), pág. 111.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 14 (1877), pág. 112.

El viernes tuvo lugar la primera sesión en los salones de la Academia de Santa Cecilia, de las cuatro que se anunciar.

Asistió una distinguida concurrencia. (...)

Con unas indicaciones muy someras y discretas, se puede establecer que se trata de ocho los componentes de dicha sociedad, alternando su participación, según se indica, con nombres de relevancia para la vida musical gaditana. Destacar por su proximidad con el joven Falla Alejandro Odero, por ser posteriormente su profesor y, a su vez, director de la Real Academia Santa Cecilia; o Salvador Viniegra, pintor y violonchelista que apoyó decididamente los inicios de la carrera musical de Falla en su juventud gaditana y en la primera etapa madrileña.

Las apariciones de la Sociedad de Cuartetos en las páginas de *Cádiz* se suceden en el tiempo, siendo localizadas un total de seis¹⁷⁷ incluyendo la recién citada. En todos los casos se trata o bien de avisos de conciertos o, por el contrario, de una sesión ya celebrada, indicando el repertorio interpretado. En el concierto inaugural se dieron cita el *Cuarteto en re menor* de W. A. Mozart, el *Cuarteto en mi bemol mayor* de L. van Beethoven y su *Septimino* arreglado para quinteto. En marzo de 1878 se dice que el repertorio estuvo conformado por obras de Haydn, Beethoven y Mendelssohn. En las dos últimas apariciones se repiten los nombres de Beethoven, Mozart y Haydn, y aparece el de Joseph Joachim Raff. Como sucediera con los actos musicales de la Real Academia Santa Cecilia, la programación se aleja conceptualmente de la tradición musical italiana y evita cualquier mención directa o indirecta. Sin embargo, al contrario de lo que sucediese en la Academia, se exterioriza un repertorio musical clásico que preludia una tendencia hacia los compositores muertos —de todos los citados, Raff era el único vivo en ese momento— en detrimento de las nuevas propuestas. Si en los testimonios periodísticos de la Real Academia la mayoría de los compositores todavía permanecen en activo, el programa de la Sociedad de Cuartetos se asegura un éxito cimentado en los grandes compositores de la Primera Escuela de Viena, con las honrosas excepciones de Mendelssohn y Raff.

La actividad musical cuya presencia en las páginas de *Cádiz* es más reducida es la bandística. Se circunscribe a una única información que aparece el 10 de agosto de 1878¹⁷⁸ en relación con la Velada de Nuestra Señora de los Ángeles¹⁷⁹ en la que, junto con otros pormenores de la fiesta, se indica la participación de un total de cinco bandas musicales distintas: Artillería, Municipal, Regimiento, Ingenieros y Hospicio. La información no aporta nada sobre el repertorio que pudiera darse por parte de ninguna de las agrupaciones. Sin embargo, distintos investigadores han atajado esta cuestión

¹⁷⁷ *Ibid.*, 15 (1877), pág. 120; 31 (1878), pág. 248; *Ibid.*, 32 (1878), p. 256; *Ibid.*, 15 (1879), pág. 120; *Ibid.*, 16 (1879), p. 128.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 10 (1878), p. 80

¹⁷⁹ Todo un conjunto de actividades lúdicas y festivas que se organizaban en torno al 2 de agosto en la ciudad de Cádiz, festividad cristiana de Nuestra Señora de los Ángeles. Juegos de cucaña, concurso de distinta índole, teatro callejero, conciertos o rifas se daban cita a lo largo de una gran jornada festiva en la que se montaban una serie de carpas donde se ubicaban todas las actividades. Perdura hoy día aunque mucho más comedidamente.

desde los estudios bandísticos, pudiéndose arrojar así algo de luz al respecto. En el caso de la Banda del Hospicio, Juan Antonio Verdiá Díaz¹⁸⁰ hace una revisión por la historia y el funcionamiento de este conjunto paralelo a la vida de una institución de caridad. En cuanto al repertorio, el investigador dedica un apartado completo en el que indica que se encontraba en competencia directa con otras tres agrupaciones «las dos bandas militares y la municipal»¹⁸¹. Considerando que con las dos primeras se refiere a la de Artillería y a la del Regimiento, más la Municipal y la del Hospicio, quedaría todavía una, la de Ingenieros, que aunque no se menciona en su texto, se trata de la Banda del Tercer Regimiento de Ingenieros¹⁸², al frente de la se encontraba Eduardo López Juarranz (1844-1897), que se trasladó a Cádiz desde Sevilla el 27 de julio de 1878¹⁸³, estando recién llegada a la ciudad para los festejos de los Ángeles. Dicho esto, el autor indica que el repertorio mayoritario de la Banda del Hospicio lo conformaban los pasodobles, seguidos por los arreglos de ópera y, en tercer lugar, bailables, que serían a su vez versiones de piezas de salón pero también de óperas, operetas y zarzuelas. En palabras del mismo Verdiá Díaz, «no se distingue el repertorio de (...) la municipal y las militares», lo que, aunque considerando que pudiera haber particularidades, no solo a nivel de repertorio sino también interpretativo, haciendo esto que ciertas obras gozaran de una predilección entre el público a la hora de ser interpretadas por una u otra agrupación, permite hacerse una idea de qué se solía interpretar. En cambio, una serie de programas conservados de esa misma década, ayudan a comprender mejor qué se pudo haber escuchado en aquella Velada de los Ángeles de 1878. En un concierto que la Banda del Hospicio ofreció el 12 de septiembre de 1875 en la plaza de la Mina¹⁸⁴, el repertorio fue «coro introducción de *Semiramis*, dúo de tiple y tenor de *Linda*, entreacto del maestro Gounod, lanceros y polka mazurka»¹⁸⁵. El género operístico italiano vuelve a aparecer fuera de las tablas del teatro y para todo el público interesado. Por *Semiramis* se pueden identificar dos obras y dos autores: por una parte *Semiramide riconosciuta* de Meyerbeer con libreto italiano de Gaetano Rossi; por otra parte *Semiramide* de Rossini. En el caso de la primera no consta siquiera que se representase en Cádiz. La segunda, en cambio, se estrenó en la ciudad en 1825, dos años después de su estreno mundial en La Fenice de Venecia, contándose 89 representaciones documentadas entre 1825 y 1873, con lo que su éxito entre la población era que obvio y su conocimiento, directamente proporcional. En cuanto a la referencia sobre *Linda*, bien pudiera tratarse del dúo de amor «Da quel di che t'incontrai», entre los dos protagonistas de la ópera *Linda di Chamounix* de Donizetti con libreto de Rossi. Al igual que como sucediera con el ejemplo rossiniano, esta obra también era bien conocida en Cádiz: llevada a la ciudad

¹⁸⁰ VERDIÁ DÍAZ, Juan Antonio. «Beneficencia y música. La Banda del Hospicio de Cádiz». *Trocajero*, 30 (2018), pp. 273-294

¹⁸¹ *Ibid.* p. 279

¹⁸² GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos. «Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898): una revisión histórica». *Bandas de música. Contextos interpretativos y repertorios*. Nicolás Rincón Rodríguez y David Ferreiro Carballo (ed. lit.), Granada, Editorial Libargo, 2019, p. 160-161

¹⁸³ [s. n.]. «Noticias». *La Unión*, Sevilla (28/7/1878), p. 3.

¹⁸⁴ Domicilio en el que residió el joven Manuel de Falla y en el que padre y abuelo regentaban sus negocios particulares.

¹⁸⁵ «Noticias». *La Unión*, Sevilla (28/7/1878), p. 3, indicando que la información procede en realidad del ejemplar del 12 de septiembre de 1878 del *Diario de Cádiz*.

18 meses después de su estreno, se tienen constancia 66 puestas en escena entre 1843 y 1890. Por lo que a la última indicación operística se refiere, viene del panorama francés y está referida a Charles Gounod. Aunque no presenta una identificación, se podría indentificar con el *Entr'acte* que antecede al III acto de *Faust*, única ópera de Gounod llevada también con gran éxito a la escena gaditana, con 53 funciones hasta 1891.

La Plaza de la Mina, donde se encontraba el hogar de Manuel de Falla, es escenario de diversos conciertos de banda. *Cádiz* informa de uno de ellos en 1877¹⁸⁶, aunque en esa ocasión todo el programa responde a la tipología de pasodobles, arreglos de zarzuela y bailables: chotis y habanera. Sin embargo, los programas que se han conservado¹⁸⁷ indican una insistente aparición de arreglos y versiones del género operístico italiano, como *Don Pasquale* de Donizetti o *Adelaida* de Antonio Sartorio, ambas con menos aceptación en el panorama escénico gaditano.

Esta presencia de la música operística italiana en los repertorios de banda del siglo XIX no fue un hecho aislado y reducido al marco de una ciudad. Es pertinente recordar que el mismo origen de la marcha procesional de Semana Santa ahonda sus raíces en este tipo de composiciones, siendo necesario citar la ópera *Jone*¹⁸⁸ de Errico Petrella con libreto de Giovanni Peruzzini, estrenada en 1858 en el Teatro Alla Scala de Milán. A pesar de su poca trayectoria escénica en España, los arreglos para banda sobre la *Marcia funebre* del cuarto acto consiguieron que pasara «a convertirse en uno de los iconos de los repertorios de las bandas de música que toman parte en la Semana Santa andaluza»¹⁸⁹, la cual, aunque publicada por primera vez en 1856, no contaría con la grandísima repercusión que tuvo hasta la edición que *El Eco de Marte* le dedicó en 1867, siendo éste el mismo contexto histórico, musical y bandístico que se presentaba entonces en Cádiz.

A pesar del poco calado que a la vida musical de las bandas de la ciudad le concede la revista *Cádiz*, se puede determinar que tuvieron gran importancia tanto a nivel musical como social en la vida de la ciudad. El mismo hecho de que llegasen a convivir cinco bandas en un núcleo de población de un tamaño considerablemente reducido y con una población en claro descenso demográfico es un dato fundamental para comprender la relevancia de las mismas en este contexto. Si además a esto se le suman los datos que se han podido rastrear sobre la programación que ofrecían, se ve de nuevo cómo la ópera italiana está presente a través de arreglos e instrumentaciones realizados para banda de los más aplaudidos títulos de cuantos habían desfilado por la ciudad.

1.2.2 Diario de Cádiz: 1880-1890.

¹⁸⁶ [s. n.]. *Cádiz. Revista de letras ciencias y artes*, 14 (1877), pág. 80.

¹⁸⁷ *Idem*.

¹⁸⁸ GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos. «De los grandes teatros de ópera italianos a la Semana Santa andaluza: la recepción de la ópera *Jone* en España en el siglo XIX y su presencia en los repertorios bandísticos». *Música oral del sur*, 15 (2018), pp. 109-145.

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 139.

Nuevamente, la larga y amplia vida editorial de *Diario de Cádiz* hace que, para la comprensión del resto de las dos décadas de infancia, juventud y residencia de Manuel de Falla en la ciudad sea fundamental contar con las informaciones que aparecieron publicadas en relación con la vida musical de la misma. Para evitar el acúmulo de datos informativos, en esta ocasión se ha preferido exponer directamente los resultados del análisis de prensa llevado a cabo gracias a la consulta del fondo hemerográfico de la BPC¹⁹⁰, evitando de este modo el exceso de referencias y citas que sobrecargan el texto y aturden al lector.

La década de 1880 tiene como testigos en la BPC los años de 1881, 1883, 1885 y 1886, de entre cuyos números —con pérdidas y saltos— se han conseguido recuperar un total de 102 publicaciones referidas directamente a la actividad musical de la ciudad gaditana. Proponiendo una agrupación similar a la que se realizó en el capítulo anterior, quedaría del siguiente modo:

Género musical	Nº de eventos
Ópera italiana	20
Ópera española	1
<i>Grand-opéra</i> francesa	3
Zarzuela	13
Sdad. Sta. Cecilia	11
Banda(s)	30
Otros	24
TOTAL	102

Tabla 2. Géneros actividad musical recogida por *Diario de Cádiz* durante la década de 1880. Elaboración propia.

En la vida musical que aparece publicada ocupa una clara primera posición la actividad de las bandas, seguidas del conjunto multiforme de «otros», quedando en un tercer puesto la ópera italiana. Tras ésta se sitúan primero la zarzuela y, por último, la actividad concertística de la Sociedad Santa Cecilia. Se observa claramente una disminución de la actividad operística italiana, la cual se sigue presentando con los mismos títulos que lo hiciera en la década anterior¹⁹¹. La ópera francesa baja su

¹⁹⁰ Biblioteca Provincial de Cádiz, siempre abreviada como BPC.

¹⁹¹ *Lucrezia Borgia* y *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *La Sonnambula* de Bellini, *Rigoletto* e *Il Trovator* de Verdi o *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini.

presencia, que ya era reducida, aunque sigue perdurando su representación traducida al italiano¹⁹² mientras que la ópera española es totalmente anecdótica. Llama la atención que la zarzuela se haya reducido tanto, cosa que atribuible a los saltos numéricos de la colección de la BPC, los cuales corresponderían en buena medida a la temporada en la que los teatros eran ocupados por las compañías zarzueleras. Además, no se corresponde con la natural evolución que el género parece experimentar en las décadas anterior y posterior. En un anuncio sobre la próxima temporada teatral aparecido el 12 de enero de 1886 se dice lo siguiente:

Teatro Principal.- Parece que hay menos seguridades en cuanto a la venida de una compañía de ópera, diciéndose ahora que quizás venga la que se halla en Bilbao y el tenor Stagno, para dar algunas funciones.

También se habla de la venida de la misma compañía de zarzuela que acaba de funcionar, reforzada con otros artistas.

No cabe lugar a dudas que la ópera italiana parece no terminar de encajar en las temporadas, existiendo incluso dificultad para la venida de las compañías italianas a la ciudad. Por alguna razón, esta estaba empezando a dejar de ser atractiva a las mismas. Sin embargo, es nítido que la zarzuela marcha bien. La misma compañía ya ha funcionado, razón por la que regresa, en esta ocasión reforzada con más personal en plantilla, síntoma de la cierta holgura económica de la ciudad que pudieron disfrutar. Esto permite aseverar que muy probablemente los datos numéricos recuperados en relación con la zarzuela no se corresponden con la realidad del género en Cádiz, el cual se hallaría en clara expansión.

Por otra parte se encuentran el conjunto multiforme de «otros» en el que entran a formar parte informaciones de muy diverso tipo. Como se observa claramente, el incremento que experimenta en términos absolutos es verdaderamente grande: en comparación con los datos arrojados en los 70, con un escaso 12% de media entre 1875 y 1876, se sitúa ahora en torno al 23% de toda la actividad musical. Constituyen el grueso del conjunto informaciones generales sobre la actividad musical de la ciudad, conciertos solistas (de violín, José Hierro; de guitarra, José Martínez Toboso; de orquesta con las agrupaciones de los diferentes teatros, dirigidas en ocasiones por Gerónimo Jiménez; etc.). Caso especialmente destacable sería el del concierto que el pianista Antón Rubinstéin¹⁹³ ofreció el 10 de marzo de 1881, del que se hace eco durante varios días¹⁹⁴ el *Diario de Cádiz*. En cuanto al repertorio, además de ser extensísimo para los estándares actuales (18 obras) y dividido en 4 partes, se ajusta, sin embargo, bastante bien a lo que se

¹⁹² Aunque con la misma peculiaridad italianizante tanto en los títulos como en la traducción íntegra de los libretos: *Fausto* de Gounod, *Roberto il Diavolo* y *Gli Ugonotti* de Meyerbeer.

¹⁹³ Antón Grigórievich Rubinstéin (1829-1894) fue uno de los más conocidos pianistas, compositores y directores de orquesta del siglo XIX. Fe de ello lo da el programa que interpretó en Cádiz en 1881.

¹⁹⁴ Concretamente el 8 de marzo, con un anuncio y el mismo 10 de marzo en el que se avisa, por una parte, de la llegada del pianista a la ciudad junto al piano (Érard) en el tren de las doce y media, crea expectativa («El concierto será un acontecimiento de que por largo tiempo conservaremos memoria»), que la venta de localidades está prácticamente agotada y que será mucha la gente de fuera de Cádiz que acudirá al evento. Además del repertorio (publicado el mismo día 10 en otro apartado distinto), se le dedica al día siguiente, 11 de marzo, una crónica de una columna.

conoce como el repertorio concertístico propio de la literatura musical del instrumento: Beethoven (3), Mozart (1), Händel (1), Field (1) Chopin (3), Mendelssohn (1), Schumann (1) y del propio Rubinstein (6). Se aleja totalmente del italianismo gaditano imperante y se aproxima a la tradición concertística solista de centroeuropea, configurando el programa autores que empiezan a conformar el conocido como repertorio clásico, sumado al elemento antiguo (Handel), a los compositores románticos de la primera generación y terminando con el más amplio conjunto de obras del propio pianista-compositor.

De lo que no hay duda es que las distintas agrupaciones bandísticas experimentan un incremento verdaderamente sorprendente. Prácticamente el 30% de la actividad musical lo conforman los conciertos que las bandas realizan a lo largo del año, siendo siempre estos al aire libre, en parques, jardines, plazas y quioscos repartidos por toda la ciudad. Además, la información aportada no hace pensar en ningún caso que hubiera que pagar por la asistencia a los mismos, lo que los hacía más populares y de fácil acceso a la población más humilde, de la cual jamás se refleja nada en las páginas del periódico en esa época. Buena parte de los mismos, en torno a los 2/3 del total, se celebraban en la ya indicada anteriormente Plaza de la Mina, en la misma puerta de la casa en cuyo primer piso se situaba el domicilio de la familia Falla y Matheu, con lo que esto pudiera suponer para todos sus miembros y, particularmente, para el pequeño Manuel. Los otros escenarios eran el Parque Genovés, la Alameda de Apodaca o la Plaza de San Antonio. Indicar también que una gran parte de ellos eran recogidos por el diario junto al programa completo que iba a ser interpretado, habitualmente entre 5 y 6 obras que, como en la década anterior, empiezan a conformar un tipo de repertorio asociado a este tipo de agrupación, conformado por oberturas, selecciones, marchas y bailables de todo tipo (pasodobles, valeses, polcas, chotis, etc.). Por el contrario, la aparición de autores italianos así como la existencia de piezas vinculadas al género escénico se reduce considerablemente aunque no desaparecen. Justo lo contrario de lo que se observa en la Sociedad Santa Cecilia¹⁹⁵, en la que los números operísticos, italianos y franceses con textos en italiano, se suceden unos tras otros en cada programa, siendo frecuentísimas las arias, duetos y concertantes de Rossini, Verdi, Donizetti o Rossi con la presencia minoritaria de Alard, Meyerbeer y Gounod.

Por su parte, la última década del siglo XIX se presenta en la colección de *Diario de Cádiz* de la BPC con más años conservados pero existiendo nuevamente saltos temporales en algunos de ellos. En este caso, los años comprendidos entre 1893 y 1898 arrojan un resultado total de 113 informaciones relacionadas directamente con la actividad musical:

Género musical	Nº de eventos
Ópera italiana	27

¹⁹⁵ Se estima una actividad total en la década de 1880 algo superior al 10%.

Ópera francesa	1
Ópera alemana	1
Zarzuela	23
Opereta italiana	2
Opereta francesa	2
Opereta alemana	1
Sdad. Santa Cecilia	9
Banda(s)	35
Otros	12
TOTAL	113

Tabla 3. Géneros musicales recogidos por *Diario de Cádiz* durante la década de 1890. Elaboración propia.

Porcentualmente y ordenados descendientemente, las bandas siguen copando el panorama musical gaditano con un 31% del total, seguidas de la ópera italiana (27%) que experimenta una fuerte subida con respecto a la década anterior. Tras ella la zarzuela (con un 20,3%), que también sube con respecto al anterior resultado, situándose después el conjunto de «otros» (10,6%) que es el ítem que mayor diferencia expresa, con una pérdida de la mitad de su presencia en las páginas de la prensa, perdiendo también algo de relevancia en términos relativos la Sociedad Santa Cecilia — que gana en 2 eventos pero que supone una pérdida de 2 puntos porcentuales—. Si bien hacen su irrupción nuevos géneros nunca antes vistos en estos ejemplos de prensa como lo son las diferentes operetas así como la ópera alemana —como *Lohengrin* en 1896—, se extinguirá totalmente la ópera española.

La ópera italiana, por su parte, sorprende una vez más por su capacidad de resiliencia, puesto que cuando parecía que había indicios para señalar su decaimiento en la ciudad por el cansancio del público, por la posible falta de plena rentabilidad de las empresas, por las condiciones de los teatros y por la insistente repetición del mismo repertorio, de repente, se encuentra rozando el tercio de toda la actividad musical. Los viejos títulos siguen presentes pero, por primera vez, hay constancia periodística de la puesta en escena de cosas nuevas: *Aida* de Giuseppe Verdi, *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo o *Mefistofele* de Arrigo Boito refrescan la cartelera y, muy probablemente, renuevan el ánimo del público que vuelve a llenar las salas. Es quizás la razón por la que el género desaparece de los programas de las bandas. Sin embargo, su prevalencia se asienta y difunde de forma más acentuada en los repertorios anunciados de la Sociedad Santa Cecilia, institución con una finalidad

educativa que, en última instancia, está formando a las jóvenes generaciones de músicos gaditanos, futuros intérpretes de los teatros. Hay que decir también que, auspiciada por la ésta Sociedad, surge la Sociedad de Sextetos, con presencia en hasta tres ocasiones en 1893 y que podría haber venido a sustituir a la anteriormente citada Sociedad de Cuartetos, desconociéndose las razones por el momento.

Pese a que el número total de ejemplares conservados aumenta en esta década, la cantidad de información relativa a la música se va reduciendo. No es un fenómeno exclusivo de la música, sino que, en general, la sección «Gacetilla» va viéndose mermada (hubo momentos con 4 y hasta 5 columnas). La razón se encuentra en la inestabilidad política del sistema de la Restauración, en pleno turno de partidos y, finalmente, el asesinato de Antonio Cánovas del Castillo en agosto de 1897, junto con las diferentes revueltas acaecidas en Cuba y Filipinas que darán, como consecuencia, a la Guerra hispano-estadounidense y, posteriormente, la independencia de las colonias. Toda esta serie de momentos clave en la historia de España ven su claro reflejo en las páginas de la década de 1890 en *Diario de Cádiz*, reduciéndose cada vez más la sección cultural. Es más, no son pocos los acontecimientos musicales cuya recaudación se anuncia sería destinada bien a los hospicios coloniales, bien a cubrir gastos bélicos o para erigir monumentos acá y allá a destacados militares y grupos heroicos. De este modo, se iba quitando espacio y calidad a la información cultural, siendo cada vez más difícil poder conocer profundamente la realidad musical del final de la década.

A partir de 1896 el joven Manuel de Falla empieza a vivir a medio camino entre Cádiz y Madrid y progresivamente, hasta su definitiva instalación en la villa y corte, la actividad musical de la ciudad le irá siendo menos significativa. Previamente, si bien no se ha localizado ningún dato sobre la actividad musical del joven Falla más allá de las informaciones aportadas por sus biógrafos y que ya han sido recogidas anteriormente, sí que al menos se podría tener algún conocimiento de los ambientes musicales que frecuentaba la familia Falla Matheu en los años de infancia de sus hijos¹⁹⁶. Como anteriormente se ha indicado, Alejandro Otero y Enrique Broca, profesores particulares del joven Manuel de Falla, fueron a su vez directores de dicha institución, en la cual se ha localizado a su madre, M^a Jesús Matheu, y tía, Emilia Matheu, en un concierto en el que participaron como pianistas el 27 de febrero de 1875. No se puede aseverar que ni la una ni la otra fueran alumnas inscritas en dicha institución, pero algún tipo de relación guardaban con ella, vista su aparición en el elenco de intérpretes de aquel día, así como para que, unos años más tarde, ambos profesores y directivos de la Academia fuesen los docentes particulares del joven Manuel. Esto hace plantear que, por las razones que fuese, una vez conformada la familia Falla Matheu, la relación con dicha Academia fuese fluida, lo que haría posible que asistieran con cierta regularidad a los recitales que, como se extrae del análisis de *Diario de Cádiz*, se producían a lo largo del año. Sin embargo, el tipo de documentación —no original— al respecto conservada en

¹⁹⁶ El AMF posee un conjunto de programas de mano desde 1876 y hasta 1898 relacionados todos con la Academia Filarmónica de Santa Cecilia. Se trata de fotocopias de originales de una colección privada no descrita, lo que no garantiza de ningún modo que la familia Falla Matheu participase de modo alguno en esos conciertos.

el AMF no permite aseverar que se traten de recitales a los que algún miembro de la familia asistiese. De todos modos, el repertorio en ellos contenido tiene la misma naturaleza que el que ya se ha indicado anteriormente, en el que se empieza a ver muy progresivamente la inclusión de obras más propias de la sala de conciertos decimonónica instrumental pero sin abandonar en ningún momento la tradición operística italiana a través de los reiterativos nombres de Bellini, Donizetti, Rossini o Verdi, por medio de obras que, para nada, resultan novedad en Cádiz.

A modo de recapitulación y cerrando esta etapa de infancia de Manuel de Falla:

- La relación que, por el momento, el niño Falla pueda mantener con respecto a la tradición musical italiana está íntimamente relacionada con la realidad musical gaditana, la cual es verdaderamente italófila. Lo venía siendo en el tiempo precedente a su nacimiento y, pese a los ciertos cambios que se empiezan a observar, pese a la competencia feroz y directa con respecto a la zarzuela así como pese a los nuevos modelos de recitales y conciertos, de un corte más camerístico y solista instrumental, la ópera italiana se mantiene ocupando los primeros puestos de la actividad musical de la ciudad.
- Si bien en los teatros competirá directamente con la zarzuela, la afición de los gaditanos a los títulos italianos será tal que esta tradición encontrará la forma de estar presente en buena parte de los programas de todo tipo a través de los más variados métodos: números solistas, oberturas, conjuntos de cantantes, arreglos de cámara, melodías transformadas en otras piezas, etc. Es más, será incluso capaz de metamorfosearse a través de los grandes títulos de la ópera francesa, cuyo repertorio, cada vez más reducido, se dará siempre en italiano, en un fenómeno que bien pudiera haber trasgredido las fronteras de la mera traducción y, hasta cierto punto, haber sido tomado por el público como títulos propios del género italiano.
- Una institución tan próxima a la familia Falla Matheu como lo fue la Real Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia presenta en sus programas a lo largo de estas décadas todo un rosario de piezas de las óperas más representadas en la ciudad así como relacionadas con los compositores italianos fetiche. Por otra parte las distintas bandas residentes en la ciudad así como de algunas de tipo militar que residían a temporadas allí, que llevaban una gran actividad musical fuera de sus obligaciones castrenses, ofrecían más de la mitad de sus conciertos en la misma Plaza de la Mina, residencia de infancia de Manuel de Falla, cuyos repertorios casi siempre contaban con algo de música italiana.
- A pesar de la enorme influencia del género italiano en otros géneros y estilos, se puede apreciar un cierto decaimiento del mismo que se va haciendo palpable conforme se acerca el cambio de siglo. Con el aumento de las tensiones políticas y territoriales la burguesía parece dar muestras de cierta inapetencia. Si Cádiz había sido una verdadera punta de lanza en los estrenos de las novedades operísticas italianas, hacia finales de la centuria y, al igual que hizo con su economía, prefirió asegurarse el éxito con la reposición de títulos fatigados en

extremo pero que, de algún modo, podían rejuvenecerse mediante la especulación, o sea, procurándose un provecho económico mediante títulos y compositores más que consagrados en vez de lanzarse a la aventura de nuevos estrenos que no pudieran garantizar un rotundo éxito. Las nuevas obras dilatarán sus estrenos a lo largo de muchos años mientras que se repiten una y otra vez los mismos títulos puestos de forma repetitiva durante más de medio siglo.

- El pequeño Manuel de Falla viviría toda esta realidad desde el entorno doméstico donde, además de recibir su instrucción general junto a sus hermanos, también era educado musicalmente. Sus biógrafos ponen el acento en lo muy presente que algunas de estas cuestiones estaban en la casa Falla Matheu, como lo es el caso de Bellini, además de la afición personal por la ópera italiana de parte de su abuelo materno y, muy probablemente, también de su madre, de donde le vendría tanto la vocación musical como su primera formación. Los poquísimos ejemplares librarios llegados desde entonces refuerzan la teoría de una primera base musical operística con una nada despreciable proporción de música italiana a la que se sumaría también el género operístico francés y el repertorio de formación pianística beethoveniana. Señalar, por último, que de la única aparición pública que se sabe realizó Manuel de Falla en sus años de niñez para la interpretación conjuntamente con su madre de *Las siete palabras de Cristo en la Cruz* de Joseph Haydn en el Oratorio de la Santa Cueva, nada ha trascendido documentalmente más allá de la propia partitura.

1.3 MADRID (1897/98-1907)

A partir de 1896 y por recomendación de la familia Viniegra¹⁹⁷, Manuel de Falla comienza a realizar una serie de viajes a Madrid para recibir clases de José Tragó¹⁹⁸. Tras el fracaso empresarial de su padre y la bancarrota de la familia, la posibilidad de continuar los estudios musicales en la capital española daban ciertas alas a su proyecto personal de dedicarse plenamente a la música. En 1897 se vinculó como «alumno libre» a la Escuela Nacional de Música y Declamación con la intención de continuar las clases con Tragó e irse a París lo antes posible donde creía que tendría un futuro más pujante. Sería precisamente esta ambición lo que le hizo aprobar el año siguiente los tres cursos de solfeo y los cinco de piano, concluyendo los dos más que le quedaban de instrumento hasta completar el total de siete en 1899. Todos con las máximas calificaciones¹⁹⁹.

Sobre la formación recibida por parte de José Tragó se puede tener una buena idea habida cuenta de la tesis doctoral sobre el pianista que elaboró M^a Almudena Sánchez

¹⁹⁷ HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla...* pp. 20-21.

¹⁹⁸ José Tragó y Arana (1857-1934) fue un pianista, compositor y profesor de música en la Escuela Nacional de Música y Declamación, posteriormente Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fue alumno de George Mathias en París quien, a su vez, fue discípulo de Chopin. Fue profesor de Manuel de Falla en sus años de Madrid, con quien mantuvo muy buena relación con posterioridad.

¹⁹⁹ FRANCO, Enrique. *Manuel de Falla en el centenario de su nacimiento 1876-1976*. Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1976, p. 21.

Martínez²⁰⁰. En ella se dedica el capítulo 9.3 a «El magisterio en Manuel de Falla y Joaquín Turina» en el que no faltan detalles de este periodo formativo. Manuel de Falla sería un privilegiado testigo de los cambios que estaba viviendo la institución y, concretamente, de la rivalidad entre los catedráticos de piano, por una parte Tragó y por otra Pilar Fernández de la Mora (1867-1929). En una carta de Tragó a Salvador Viniegra, dice sobre el joven Manuel: «es un muchacho muy estudioso, muy concienzudo; de muy buenas condiciones artísticas y que seguramente le espera un porvenir muy lisonjero en nuestro difícil arte»²⁰¹. La relación epistolar entre discípulo y maestro es amplia, larga y generosa, extendiéndose hasta la muerte del propio Tragó y conservándose en la actualidad un total de 46 documentos. En ellos son muchos los temas que se llegan a tratar pero, en lo que se refiere a este trabajo, prácticamente no se habla jamás de la tradición musical italiana a excepción de Muzio Clementi (1752-1832), al cual menciona Tragó en una carta de 1897²⁰² en el que recomienda para la práctica de décimas la preparación de un estudio en mi bemol mayor del compositor italiano. Y es que, como se puede extraer de la misma tesis, Muzio Clementi era un habitual en las programaciones que Tragó organizaba para sus alumnos. Es más, en el capítulo 13.2, la doctora Sánchez Martínez realiza un análisis exhaustivo de dicha programación a través de esta serie epistolar²⁰³. De ello se puede interpretar que las obras presentes en el programa de estudios del Conservatorio eran «en su mayoría de compositores románticos europeos, destinadas a la adquisición de determinadas destrezas de la técnica pianística»²⁰⁴. De entre todo lo que ahí se enumera, se pone la atención en que el único autor italiano es el recién mencionado Clementi, de cuyo *Gradus ad Parnasum* op. 44, Falla pudo haber trabajado el Estudio nº 11, en mi bemol mayor, tal y como le indicó Tragó en su misiva. Desgraciadamente, parece que no se ha conservado dicha partitura ni el libro que la contenía, *Escuela de pianistas*, ya que no aparece en la actualidad descrita en el catálogo de la biblioteca personal del compositor en el AMF. El resto de autores constituyen un conglomerado formado fundamentalmente por alemanes (Eduard Merke, Ignaz Moscheles, Carl Maria von Weber, Theodor Kullak, Johann Sebastian Bach, Robert Schumann, Friedrich Kalkbrenner, Johann Nepomuk Hummel, Felix Mendelssohn, Franz Schubert), un francés (Camille Saint-Saëns) y un austro-húngaro (Franz Liszt).

Si se compara este repertorio de compositores con las afinidades musicales desarrolladas posteriormente por Falla, resulta complicado asimilar la estética germana al compositor. Sin embargo, no hay que dejar de ver una intención fundamentalmente técnica a la hora de hablar del programa desarrollado por Falla en sus años como alumno libre del Conservatorio de Madrid. La total escasez de repertorio italiano, del cual hay indicios que trabajó en su etapa gaditana, es en cierta medida lógica y natural,

²⁰⁰ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, M^a Almudena. *José Tragó y Arana (1856-1934). Pianista y compositor español*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2015.

²⁰¹ Carta de José Tragó a Salvador Viniegra citada en SUÁREZ-PAJARES, Javier. *Manuel de Falla, 1876-1946. La imagen de un músico. The image of a musician*. Madrid, SGAE, 1995, p. 23.

²⁰² Carta de José Tragó a Falla del 15 de julio de 1897 (AMF 7694-001).

²⁰³ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, M^a Almudena. *José Tragó y Arana (1856-1934)*... pp. 468-471.

²⁰⁴ *Ibid*, p. 468.

además de que para un joven estudiante de piano resultaría muy llamativo enfrentarse al lenguaje de compositores totalmente nuevos, poco conocidos en Cádiz, lo que supondría un verdadero reto personal.

En este mismo marco de relación docente entre Tragó y Falla, existe un punto muy interesante para el desarrollo estético posterior del entonces estudiante. En junio de 1898²⁰⁵, Tragó responde a Falla en una carta cuyo tema central es darle respuesta sobre la idea de dedicarse a la enseñanza de piano en Cádiz. Tragó, elogiando las cualidades de Falla con respecto a su estudio del piano a lo bien que conoce el «mecanismo (base de toda buena enseñanza y de todo buen pianista)», le recomendará la lectura de dos obras teóricas, ambas francesas, en una prístina manifestación de sus propias preferencias de —a la que estaba adscrito por su recorrido personal— y, a su vez, lo que pudo favorecer la evidente francofilia de Falla, ya manifestada en su intención de irse a París para continuar ampliando estudios. Dichas obras son *L'Étude du piano, Manuel de l'élève, conseils pratiques* (1872) de la compositora y pedagoga Hortense Parent y *Vade mecum du professeur de piano: catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes, études et oeuvres choisies des maîtres anciens et contemporains* (1876) de Antoine-François Marmontel, pianista, pedagogo, compositor y profesor del Conservatorio de París.

1.3.1 Conciertos en Cádiz

Una vez plenamente establecida la familia Falla y Matheu al completo en Madrid, Manuel de Falla, recién terminados los estudios y tras haberse planteado la posibilidad de impartir clases de piano, volverá durante un tiempo a Cádiz, donde aspiraba a comenzar a labrarse un futuro docente a la par que realizaba una serie de conciertos mediante los cuales también podría ayudar al sostenimiento económico de los suyos. El primero de esos conciertos²⁰⁶ podría haber sido el 14 de julio de 1899, en casa de Salvador Viniegra, tratándose en realidad de un recital en el ámbito de lo privado. El primero propiamente abierto al público dataría de casi un mes después, el 16 de agosto, en el Salón Quirell²⁰⁷, seguido de otro el 10 de septiembre en el Teatro Cómico²⁰⁸. Se pueden datar tres conciertos más en los tres años siguientes: 16 de septiembre de 1900 en la Academia Santa Cecilia²⁰⁹, el 22 de septiembre de 1901 en el Teatro del Parque Genovés²¹⁰ y el 27 de julio de 1902 en el Teatro Cómico²¹¹. A excepción del recital privado, se conservan en el AMF diversas copias de los programas de mano de estos eventos, gracias a los que se pueden ver las tendencias del recién graduado.

En el caso del año 1899, ambos programas tienen idéntica estructura y naturaleza: un conjunto de cámara en el que tanto Manuel de Falla como alguno de los intérpretes

²⁰⁵ Carta de José Tragó a Falla de junio de 1898 (AMF 7694-004).

²⁰⁶ FRANCO, Enrique. *Manuel de Falla y su obra*. Madrid, Publicaciones españolas, 1976, pp. 13-14.

²⁰⁷ AMF FN 1899-001

²⁰⁸ AMF FN 1899-003

²⁰⁹ AMF FN 1900-005

²¹⁰ AMF FN 1901-001

²¹¹ AMF FN 1902-001

participan como solistas. En la primera parte se presentan obras dedicadas a compositores románticos con 4 obras (Grieg y Mendelssohn; Schumann, Saint-Saëns y Chopin), una segunda consagrada exclusivamente a las composiciones del propio intérprete, y una tercera, con 3 o 4 piezas, en las que dialogan los compositores internacionales con una obra de Falla (Raff y Ketten; Grieg, Godard y Mendelssohn). En términos generales música germana, francesa y del propio Falla, el cual presenta como sus primeras obras en público *Melodía para violonchelo y piano*, *Cuarteto en sol*, *Serenata andaluza* (en su versión de violín y piano) y *Mireya*.

Al año siguiente, Falla pasaría nuevamente por Cádiz, dando un concierto el 16 de septiembre con la participación de un trío de cuerda, de tal modo que la primera y tercera parte se conformaron de obras para piano solista (Mendelssohn, Falla, Chopin, Grieg, Godard, Raff y Weber), mientras que la segunda estuvo dedicada a la música de cámara con el estreno gaditano del *Cuarteto para piano en mi bemol mayor* op. 47 de Schumann. Unos meses antes, el 6 de mayo de 1900, Manuel de Falla dio una “velada musical” en el Ateneo de Madrid y, por primera vez, parece que se enfrentó al público sin la participación de más intérpretes. El programa de nuevo articulado en tres partes: la primera consagrada a Grieg (*Sonata* op. 7), la segunda al propio Falla como compositor (*Mireya*, *Nocturno*, *Serenata andaluza* y *Vals-Capricho*) y la tercera a un conjunto de Schumann, Saint-Saëns, Raff y Ketten. Y en este mismo sentido continuarán los siguientes dos conciertos que celebraría en solitario en dos escenarios distintos de su ciudad natal: en el Teatro del Parque Genovés el 22 de septiembre de 1901 y en el Teatro Cómico el 27 de julio de 1902. A los nombres ya citados anteriormente se incorporarían Paderewski, Daquin y Moszkowski. Es importante indicar que, con *Le coucou* de Louis-Claude Daquin (1694-1772) de cuya obra se aclara entre paréntesis «*morceau pour clavecin*», bien pudiera tratarse del primer acercamiento de Falla a la música antigua²¹²: un autor barroco francés, una obra adaptada al piano y una aclaración sobre el instrumento para el que estaba escrita en el propio programa de mano testimonian esa atención especial del joven²¹³ en la preparación e interpretación de la pieza, lo que es coincidente con los primeros encuentros que mantiene con Felipe Pedrell a partir de 1901, siendo este programa del año siguiente. Además, este mismo concierto pone punto y aparte a una primera etapa concertista que no se volverá a reanudar hasta 1905 con la preparación del concurso de piano Ortiz y Cussó y con los recitales que vinieron con posterioridad como secuelas del mismo.

Analizando brevemente el conglomerado de nombres y obras que constituyen los programas de concierto que Manuel de Falla interpreta tanto en Cádiz como en Madrid se observa una importante preeminencia de la música franco-germana. Si bien es cierto que existen autores fuera de esta categorización como lo son Grieg, Clementi o el propio Falla, la mayoría están en la órbita musical germánica o francesa, lo que responde al repertorio trabajado junto a José Tragó en los años del Conservatorio de

²¹² TORRES CLEMENTE, Elena. «La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, p. 69.

²¹³ Del cual cuya misma pluma tocó la 2ª *Serenata Andaluza*, “En la rueda” y “Las hadas” de la *Suite Fantástica* y *Vals Capricho*.

Madrid. Todo ello, sin embargo, parece distanciarse cada vez más con lo que Falla pudo haber trabajado y observado en Cádiz. Tanto personalmente como en su entorno familiar o en los conciertos que se celebraban en la ciudad, el repertorio era bien distinto y plenamente impregnado de la tradición musical operística italiana reinante en la ciudad a lo largo de todo el siglo XIX. Quizás por ello, precisamente, es por lo que Manuel de Falla, tras ampliar sus miras estéticas pianísticas en la capital y conocer nuevos repertorios, expresando la absoluta fidelidad a quienes fueron sus maestros, transita hacia un nuevo panorama musical que, por una parte, había trabajado en profundidad junto a Tragó y, por otra, resultaba una novedad no escuchada anteriormente en Cádiz, donde dio la mayoría de los recitales documentados.

Con toda esta serie de actuaciones junto a clases particulares que impartía, Manuel de Falla iba consiguiendo sustentarse y mantener económicamente al resto de su familia afincada en Madrid. Si bien no es posible hacerse una idea de cuáles y cómo de profundas serían las penurias económicas que entre todos soportaran, lo cierto es que, él intentó rentabilizar más su trabajo con el acercamiento a la zarzuela. De este modo lo intentaría en diversas, aunque aquí solo se referenciarán dos títulos: *Los amores de la Inés*, con libreto de Emilio Dugi, fue la única zarzuela que disfrutó de un estreno el 12 de abril de 1902; y *La Juana y la Petra, o La casa de Tócame Roque*, de la que según recoge Pahissa²¹⁴, era la única digna a tener en cuenta. El compositor volvería sobre ella una vez iniciadas las clases junto a Felipe Pedrell, retocándola pese a que tampoco llegara a celebrarse su estreno. Prueba de su estima hacia la misma fue que utilizó una parte de la misma para componer la futura «Danza del corregidor» de *El sombrero de tres picos*. Sobre este mismo parecer, Nancy Lee Harper²¹⁵ apunta concretamente al segundo tema de dicha danza, cuyo perfil claramente scarlattiano sería el que originalmente formase parte pare de *La casa de Tócame Roque*. Y esto sería doblemente esclarecedor: por una parte se trataría de un primer acercamiento del joven Falla como compositor a la música antigua como fuente y, por otra, concretamente al repertorio italiano enraizado en la historia de la música española por la figura de Domenico Scarlatti. Además, como pasara con Daquin, cuyo interés es meramente interpretativo —a razón del programa de concierto del Teatro Cómico de Cádiz en 1902—, parece que Pedrell estaría de nuevo tras ello, abriéndole una nueva ventana hacia la música del pasado. Esto se corrobora con otra nota aportada por Pahissa en la que señala que Falla tendría compuestos los cinco números que pudieran haber formado parte de la zarzuela pero que, una vez iniciadas las lecciones con Pedrell, «retocó mucho, Falla, la primera, *La casa de Tócame Roque*». Ni que decir tiene que todas las biografías destacan sobremanera la influencia que Pedrell jugó sobre él más allá de cuestiones musicales, de método y de planteamientos estéticos. Las grandes obras y autores españoles desde el siglo XIII pasando por los polifonistas del XVI y el canto popular tradicional asentado en el folklore eran los pilares fundamentales que Pedrell, en su manifiesto *Por nuestra música* resucitaba del padre Antonio Eximeno, alentando a las nuevas generaciones de músicos entre los que se encontraba, de forma directa, el propio Falla. No deja de ser

²¹⁴ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* pp. 32-33.

²¹⁵ HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla...* p. 25.

llamativo que, al menos, estos primeros acercamientos, como intérprete y como compositor, se hicieran hacia la música francesa por parte de Daquin y hacia la tradición italiana a través de Scarlatti, y quizás más aún por este segundo dada la más que probada influencia que sobre él tuvo la música popular española.

En esos años de comienzos de siglo, se puede ver cómo Falla se deja influenciar por la tradición escénica española (zarzuela), por el repertorio estudiado junto a Tragó (franco-germánico) y, por último, por las ideas de Pedrell (canto popular, música antigua española). Sin embargo, existe un elemento más a tener en cuenta para comprender el viraje hacia la música francesa que experimentará. Se trata del descubrimiento y compra de *L'acoustique nouvelle* de Louis Lucas que pese a datar de 1854 —aunque con una edición previa de 1849— supuso para Falla una gran impresión por toda la cantidad de conceptos novedosos de los que, hasta el momento, no tenía constancia: microdivisiones del tono, cuestiones modales orientales, ritmo armónico interno, equilibrio dinámico de las frases, etc. Toda una serie de ideas que transformarán definitivamente el concepto de composición que hasta el momento venía desarrollando, de forma que se proyectarán a lo largo de toda su vida en obras y textos de todo tipo²¹⁶.

1.3.2 Premios

El año de 1904 será uno de los más importantes en la vida de Manuel de Falla. La partida de Pedrell de vuelta a Barcelona supondrá el fin de los encuentros que tenía en su domicilio, comenzando entonces una rica relación epistolar²¹⁷ que verá a la luz en forma de monografía a no mucho tardar. Ese magisterio vital se irá transformando en una amistad atemporal y, por parte de Falla, en una fidelidad y respeto escrupulosos hacia el que consideró su maestro. Pero, por otra parte, es el año en que se convoca el concurso de ópera de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Asociado con su paisano Carlos Fernández Shaw (1865-1911), a quien conocía de sus intentos en la zarzuela, entregó, con la ayuda de su hermano Germán y en el último día de plazo —el 31 de marzo de 1905—, el manuscrito completo —y lleno de errores por causa de su copista familiar— de *La vida breve*. Al día siguiente, sin más tregua posible, comenzaba el concurso de piano Ortiz y Cussó que se celebraba en el Conservatorio de Madrid y al cual Manuel de Falla también había manifestado su intención de participar. Por gracia de la fortuna y según el sorteo realizado, no le tocaba intervenir hasta el último día, el 17 de abril, con lo que tuvo eso mismo, 17 días, para dejar listo el programa que interpretaría. Este, común para todos los participantes, se articulaba en dos partes: una primera con los nombres de Bach (arreglado por Liszt), Beethoven y Scarlatti (arreglado por Tausig) y una segunda para Chopin, Schumann y a libre elección de Saint-Saëns o Paganini (arreglado por Liszt). Parece que Falla optó por Paganini siendo erigido como triunfador del concurso con unas interpretaciones dignas

²¹⁶ Vid. HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla...* pp. 31-33; PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* pp. 34-35; ROLAND-MANUEL, Alexis. *Manuel de Falla*. Paris, Éditions Cahiers d'Art, 1930, p. 28.

²¹⁷ El AMF conserva un total de 75 documentos postales entre Falla y Pedrell mientras que la Biblioteca de Catalunya alberga 31 documentos más.

de mérito que, según indican los biógrafos, ocasionaron lágrimas emocionadas a Pilar Mora, miembro del jurado y catedrática de piano del Conservatorio de Madrid.

Recompuesto por la emoción vivida y éxito obtenido, el 15 de mayo de ese mismo año de 1905, Manuel de Falla ofrece un concierto en el Ateneo de Madrid en el que, repitiendo el grueso del programa del concurso, añadió su *Allegro de concierto* y sustituyó la *Campanella* de Paganini-Liszt por la *Rapsodia húngana nº 12* del mismo Liszt, presentándose de este modo a la sociedad general madrileña no solo como el flamante ganador del concurso pianístico sino también como compositor. El repertorio, con excepción de Chopin, es plenamente germánico. La composición de Falla aporta variedad y, sobre todo, novedad al conjunto a lo que le sigue Scarlatti. Llegados a este punto, si bien pudiera haber conocido la obra de Scarlatti de algún modo gracias a Pedrell²¹⁸ y lo hubiese utilizado tanto para *La casa de Tócame Roque* como, con posterioridad, en *El sombrero de tres picos*, es indudable que ahora, tras ser obra obligada en el concurso y decisión de Falla mantenerla en este concierto, no parece arriesgado decir que en estos primeros años de Madrid es cuando Falla tiene un claro acercamiento a la música antigua española que, por sus particulares características, tiene raigambre italiana. Scarlatti, además, es paradigmático a este respecto por sus relaciones directas con la realeza, insertando a su vez, elementos y características de las músicas populares españolas del momento. Es, quizás por todo esto, ejemplar para el propio Falla, que puede ver como buena parte de sus postulados estéticos se ven reflejados de forma tan clara en un autor del pasado musical italo-español. Scarlatti y, en cierta medida, la tradición italiana barroca que desembarcó en España en el siglo XVIII inundándolo todo, hacen acto de presencia en Falla, el cual, sin ningún tipo de extrañeza, admite lo obvio y acepta que buena parte de la tradición musical española pasó por Italia.

Volviendo a la cuestión anterior y tras meses de silenciosa espera,

el 13 de noviembre de 1905 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando aprobó el dictamen emitido por su Sección de Música y concedió el premio a la ópera presentada con el lema “San Fernando”, decir a La vida breve de Manuel de Falla compuesta sobre un libreto de Carlos Fernández Shaw²¹⁹.

Con este premio, la situación de Manuel de Falla como un joven músico español parecía consolidarse en el panorama nacional. Además, se sumaba a ello el anterior premio como intérprete y la posibilidad del estreno de la ópera, lo que aumentaría más aún su visibilidad en el panorama musical. Sin embargo y pese a los esfuerzos llevados a cabo,

²¹⁸ Montserrat Bergadà apunta en este mismo sentido en relación con la presencia de Scarlatti en los repertorios de otros pianistas de la época. Casos concretos de Isaac Albéniz, Gumersindo Vidiella y Enrique Granados. BERGADÀ, Montserrat. «La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, p. 22.

²¹⁹ NOMMICK, Yvan. «Manuel de Falla y la Alhambra: medio siglo de fascinación». *Manuel de Falla y la Alhambra*. Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife. Fundación Archivo Manuel de Falla, 2005, p.78.

el estreno no terminaba de cuajar en ningún escenario²²⁰ nacional, produciéndose su definitiva puesta en escena años más tarde en Niza.

A poco que se bucea en *La vida breve*, se pueden observar una serie de características que han permitido a diferentes autores ponerla en relación directa con el verismo. Esto es así en los casos de Enrique Franco²²¹, José Miguel Castillo Higuera²²², Antonio Gallego²²³, Tomás Marco²²⁴ o Carol A. Hess²²⁵. Se trata, ciertamente, de una afirmación muy poderosa pese a que la historiografía parece haber querido pasar por encima de ello, aun cuando en el estreno de París ya fue señalada como verista²²⁶. Esta vinculación situaría a la obra en un plano bien distinto y, hasta cierto sentido, contradictorio con la denominación que el propio Falla estableció para ella: «drama lírico en cuatro cuadros»²²⁷. Frente a esta aparente disparidad de criterios, la doctora Elena Torres Clemente aporta en su amplio y completo estudio²²⁸ una concreta y sencilla explicación que titula, a modo de conclusiones de la obra como «*La vida breve*: entre la zarzuela, el verismo y el drama lírico». Por lo que a zarzuela se refiere, Torres Clemente habla de la tradición en la que se habían formado tanto el libretista como el compositor²²⁹ —con 6 esforzados intentos pese a que solo una subió a las tablas—. Además, en base a un estudio de Antoine Le Duc²³⁰, en *La vida breve* se busca perpetuar una serie de estereotipos propios de la zarzuela a la que Fernández Shaw se inscribió y que establecen en cuatro elementos²³¹:

- Empleo de escenas dramático-musicales recurrentes como madre transmisora del saber popular o dúos de amor.
- Ciertos elementos habituales: maldiciones gitanas, referencias a Andalucía como prototipo de lo español.
- Coplas como reflejo de lo popular.
- Deformaciones lingüísticas de un habla pseudo-andaluza.

²²⁰ *Idem*.

²²¹ FRANCO, Enrique. «La vida breve». *Manuel de Falla y su obra*. Madrid, Publicaciones Periódicas, 1976, p.27.

²²² CASTILLO HIGUERAS, José Miguel. «Consideraciones sobre las primeras escenografías de *La Vida Breve*». *Manuel de Falla. La vida breve*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 1997, p. 173.

²²³ GALLEGO, Antonio. Manuel de Falla : El sombrero de tres picos, *La vida breve* [programa de reapertura Teatro Real, temporada 97-98]. Madrid, Teatro Real, Fundación del Teatro Lírico, 1997, p. 67.

²²⁴ Cinco escenografías para Manuel de Falla, 1919-1996: Picasso, Barceló, Amat, Tonrer, Plensa: [exposición] del 14 de noviembre de 1996 al 6 de enero de 1987. Granada, Diputación de Granada, 1996, pp. 97-98.

²²⁵ HESS, Carol A. «Falla (y Matheu), Manuel de». *Grove Music Online*. Oxford University Press. 2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09266>> [consulta el 6/4/2020].

²²⁶ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla...* p. 470.

²²⁷ «*C'est un drame lyrique en quatre tableaux*». Carta de Falla a Georges Jean-Aubry del 3 de septiembre de 1910 (AMF 7132/1-001)

²²⁸ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de Maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

²²⁹ *Ibid*. p. 467.

²³⁰ LE DUC, Antoine. «De la zarzuela à *La Vida Breve*. Continuité/rupture». *Manuel de Falla: latinité et universalité*. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 47-59.

²³¹ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla...* pp. 468-469.

La relación que la ópera guarda con respecto al verismo, según indicaba esa primera crítica sin autoría de *Excelsior*, venía de la mano de Pietro Mascagni y su *Cavalleria rusticana*²³². Torres Clemente, por su parte, extrae de su análisis los siguientes elementos²³³:

- Utilización del color local.
- Presentación de las clases sociales marginadas.
- Recreación de una realidad diaria cruda y opresiva.
- Introducción de brutales pasiones.
- Incorporación de gritos, suspiros y sollozos en el canto.

Según ella, además, todo esto encuentra su justificación en base a que, en los años previos, Manuel de Falla había adquirido toda una colección de obras representativas veristas de Mascagni, Puccini, Charpentier, Massenet y Leoncavallo, siendo los personajes unos gitanos andaluces que tienen un recorrido vital muy similar al de las propuestas de estos autores. Sin embargo existe una diferencia, no poco sutil, entre aquellos y este: «Salud no lucha contra nada, sino que acepta sin más su suerte»²³⁴. Aquí estriba la diferencia con respecto al verismo de manual en el que los protagonistas se sobrepone a sus circunstancias naturales intentando obtener una mejor de sus vidas. Más adelante se volverá sobre la adquisición de nuevas obras en relación con la biblioteca falliana madrileña.

Por último, la vinculación con el drama lírico wagneriano, expresamente manifestada por el propio Falla, puesto que originalmente la propuesta de Fernández Shaw era «poema dramático», se resume por Torres Clemente en cinco características:

- Un argumento misterioso y dramático lleno de pasiones ciegas y fuerzas instintivas.
- Un abandono de los número independientes en favor de un discurso continuo.
- La música cuenta con un papel fundamental en la propia acción dramática que lo complementa y adquiere un significado por sí misma.
- Cierta paralelismo entre *leitmotiv* y motivo conductores.
- En el plano armónico, uso de una armonía funcional expandida mediante el uso de cromatismos hasta la ambigüedad.

El exquisito y pormenorizado análisis que Torres Clemente lleva a cabo hace que se amplíen las miras respecto a qué es y de qué manera está hecha *La vida breve* por parte de sus dos autores, estableciendo una clara separación entre elementos zarzuelísticos, veristas y del drama lírico wagneriano. Todo esto adquiere un mayor sentido teniendo en cuenta el recorrido previo de ambos creadores y el contexto socio-cultural en el que se desenvolvían pese a la diferencia de edad entre ambos. Sin embargo, habría que tener en cuenta que, si bien este hecho es incontestable, la realidad fue que esta ópera fue recibida en su estreno parisino de 1914 como una ópera verista. Por lo que a este estudio

²³² *Ibid.* p. 470.

²³³ *Idem.*

²³⁴ *Ibid.* p. 471.

se refiere, parece que esto fue fundamental para poder entender mejor en su contexto lo que ello supuso para la recepción de la obra tanto en el propio París, como en España o, por supuesto, de cara a Italia, cuna de dicho movimiento operístico. Se profundizará en todo ello más adelante, en el apartado dedicado a la estancia de Manuel de Falla en París.

1.3.3 Biblioteca

La llegada de Manuel de Falla a Madrid tuvo un claro objetivo: ampliar la formación musical recibida inicialmente en Cádiz para llegar a ser un músico profesional. Es por ello que supone un periodo de adquisición y compra de mucho material para poder profundizar tanto en el aspecto práctico (clases de piano con Tragó) como en el aspecto creador (interés personal y lecciones de Pedrell). El mismo Jaime Pahissa en su obra menciona que son dos publicaciones²³⁵ las que suponen un gran cambio en los planteamientos musicales de Falla. Por una parte *L'Acoustique Nouvelle* de Louis Lucas, ya mencionada anteriormente, y por otra la *Revista Musical Catalana*, en cuyas páginas encuentra un fragmento de *Els Pirineus* de Felipe Pedrell, que acababa de ser estrenada en el Teatro del Liceo. Ello lo llevará a contactar con Pedrell pidiéndole ser su maestro en lo que, en palabras del propio Pahissa «más que lecciones académicas, eran conversaciones de carácter estético»²³⁶. Y es que, si bien Manuel de Falla ya había realizado unos primeros intentos compositivos en Cádiz, en Madrid los continuó, cultivando principalmente los géneros de piano solista²³⁷, música de cámara²³⁸ y la canción²³⁹, además de la ya mencionada zarzuela, como un posible medio de vida para sostener la manutención propia y de su familia. La importancia que dio a la idea de ser compositor de zarzuela en un principio se refleja a través del trabajo de Dácil González Mesa²⁴⁰ ya que, para obtener un conocimiento profundo del género se hizo de, al menos, las ediciones de 21 zarzuelas, todas pertenecientes a la tipología de zarzuela grande y sin presencia alguna del «género ínfimo» que era la tendencia predominante en esos años. Entre los autores se encuentra presentes los grandes nombres del momento: Barbieri, Chueca, Chapí, Vives, Giménez, Bretón y Turina. Algunos de ellos fueron compañeros con los que Falla se relacionó en ciertos momentos: Tomás Bretón en el Conservatorio de Madrid, como jurado del premio Ortiz y Cussó y también como parte del tribunal del concurso de ópera de la Real Academia de San Fernando; con Amadeo Vives hubo una colaboración directa en alguna de sus zarzuelas; por Chapí demostró siempre una gran admiración, existiendo, probablemente, similitudes entre *La vida*

²³⁵ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* pp. 34-35.

²³⁶ *Idem*.

²³⁷ *Nocturno*, 1896; *Mazurka en do menor*, 1899; *Serenata andaluza*, 1900; *Canción*, 1900; *Vals capricho*, 1900; *Allegro de concierto*, 1903-4.

²³⁸ *Melodía para violonchelo y piano*, 1897; *Pieza en do mayor*, 1898; *Romanza para violoncelo y piano*, 1898.

²³⁹ *Preludios*, 1900; *Rima*, 1900; *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*, 1900; *Tus ojos negros*, 1902-3; *Cantares de Nochebuena*, 1903-4.

²⁴⁰ GONZÁLEZ MESA, Dácil. *La biblioteca personal de...* p. 98-101.

breve y *La chavala* a cuenta del verismo y el andalucismo²⁴¹; a Turina lo conoció en Madrid y desarrollaron una amplia amistad que los llevaría incluso a compartir habitación en París unos años después.

La doctora González Mesa, para seguir el rastreo de ejemplares adquiridos durante la primera etapa madrileña, se basa en el estudio de los sellos de los mismos²⁴² así como en las anotaciones de fecha de compra²⁴³ que el propio Falla indica en las portadas, siendo lo uno y lo otro fundamental para determinar la casa de procedencia y año de adquisición. De entre las 52 obras, entre teóricas (solfeo y enseñanza de piano) y composiciones (Rogelio Villar, Debussy, Dukas, Saint-Saëns, etc.), tan solo dos nombres italianos que ya se han tratado previamente:

- PAGANINI, Niccolò. *La campanella*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, [s.a.]
- SCARLATTI, Domenico. *Sonaten für pianoforte*. Leipzig, Peters, [s.a.]

Ambos ejemplares conservados en el AMF se presentan con diversas anotaciones que responden, sin lugar a duda, al programa tanto del concurso Ortiz y Cussó como al posterior concierto en el Ateneo.

Por último, González Mesa apunta a una fuente clave a la hora del conocimiento de la realidad más personal del propio Falla en muy distintos aspectos. Se trata de un cuaderno conservado bajo el nombre de *Apuntes de armonía* que abarca desde septiembre de 1900 hasta julio de 1906²⁴⁴ y cuya relevancia estriba en que en él iba anotando una gran cantidad de información que va desde cuestiones puramente armónicas, índices de obras estudiadas, compras de libros y partituras o incluso conciertos a los que asistió. A todo se suma la relevancia que para el resto de su vida tuvieron acontecimientos como la composición y premio de *La vida breve*, el concurso de piano o las lecciones magisteriales de Pedrell sumadas a la situación de penuria económica por la que atravesaba junto a su familia. El repertorio de obras contenido en los *Apuntes de armonía*, estudiado el profesor Yvan Nommick²⁴⁵ y a su vez citado por González Mesa, alcanza la nada desdeñable cantidad de 59 obras, así como indicaciones sobre el método de estudio y análisis de Falla mediante la copia literal o fragmentos tomados de los tratados de armonía de Hilarión Eslava y de Ernst Richter.

En cuanto a lo que a las partituras se refiere:

Destacamos, en primer lugar, la presencia abundante de música escénica, especialmente ópera, con autores que van desde el clasicismo, Mozart, hasta el romanticismo, con títulos de referencia en este repertorio, como Meyerbeer o Verdi. Este es el caso de *Otello* y *Falstaff*, que Falla

²⁴¹ TORRES CLEMENTE, Elena. «Andalucismo y verismo en las zarzuelas grandes de Chapí de la década de 1890». *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*. Víctor Sánchez Sánchez, Javier Suárez Pajares, Vicente Galbis López (coords.). Valencia, Institut Valencià de la Música, vol. 1, 2012, pp. 181-207.

²⁴² Tabla 4 de GONZÁLEZ MESA, Dácil. *La biblioteca personal de...* pp. 102-104.

²⁴³ Tabla 5 de *Ibid.* p. 107.

²⁴⁴ NOMMICK, Yvan. «Apuntes de armonía de Manuel de Falla: el diario de un autodidacta». *Apuntes de armonía. Dietario de París (1908)*. Yvan Nommick y Francesc Bonastre (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, p. 13.

²⁴⁵ *Idem.*

seguirá adquiriendo en etapas posteriores —de hecho, los ejemplares que se conservan de las mismas no pertenecen a esos años, sino que fueron comprados en Granada— (...). La última ópera de Verdi fue, además, objeto de nuevas consultas por parte de Falla en Argentina, lo que redundaba en la idea de la utilización sistemática que dio a algunos ejemplares de su biblioteca, realizando lecturas y aproximaciones en distintos momentos de su periplo creativo. La compra de música escénica coincide, en su mayoría, con los años 1903-1904, lo que nos lleva a relacionar los mismos con la composición de su primera ópera *La vida breve*. Esto mismo nos lleva a ubicar en este periodo dos libros sobre ópera, y específicamente sobre los autores que hemos citado, que se conservan en la biblioteca con numerosas anotaciones: *L'évolution musicale chez Verdi y Richard Wagner et le drame contemporain*²⁴⁶.

Este párrafo es especialmente esclarecedor en lo que la relación que al género operístico italiano se refiere. De hecho, se trata de la primera información explícita que arroja cuanta documentación en relación con el tema se conserva. Más allá de una más que probable tendencia hacia la ópera italiana en sus años de juventud gaditana, tras los intentos zarzueleros, Manuel de Falla se da a la ópera y, de entre los diferentes géneros posibles parece decantarse claramente por la italiana de finales del XIX, así como por el drama wagneriano, aunque en menor medida. Esto verifica el texto de Torres Clemente en relación con los influjos detectados en *La vida breve* al que se sumaría la zarzuela. Y, además, este interés no parece ser pasajero, como una fase de estudio previa a la realización de una obra en concreto sino que, como señala González Mesa, fue recurrente a lo largo de la vida del compositor, manifestándose hasta sus últimas fechas en Argentina.

Las óperas italianas anotadas por Falla en el cuaderno de *Apuntes de armonía* son *Otello* (Verdi), *La Bohème* (Puccini), *Falstaff* (Verdi), *Tosca* (Puccini), *La Gioconda* (Ponchielli) e *Il barbiere di Siviglia* (Rossini). Además, se incluyen una serie de títulos franceses pero también tenidos por claramente veristas, tanto en su argumento como en los roles de los personajes: *Louise* (Charpentier), *La Navarraise* y *Manon*²⁴⁷ (Massenet). Elena Torres Clemente indica²⁴⁸ que también hay anotaciones sobre Mascagni y Leoncavallo, lo que se corrobora con la consulta de los *Apuntes de armonía*, en los que se relaciona a dichos autores con *Zanetto* y *La Bohème*, respectivamente. Desafortunadamente, y a causa de los diversos traslados de domicilio, país y hasta continente, de esta colección verista no se conservan ni las dos obras de Massenet ni *Otello*, *Tosca* y *La Gioconda*.

1.3.4 Programas de mano

De esta etapa madrileña, el AMF conserva una serie de programas de mano que fueron guardados por Manuel de Falla, con lo que se considera, por lo general, que estos fueron conseguidos precisamente al asistir a dichos eventos. Se trata de un total de 9 de diversa tipología aunque se pueden identificar ciertas características comunes e interrelaciones:

²⁴⁶ GONZÁLEZ MESA, Dácil. *La biblioteca personal de...* p. 113.

²⁴⁷ Esta ópera aparece indicada por González Mesa en su tesis doctoral. Sin embargo, no se ha podido corroborar tal afirmación en los *Apuntes de Armonía*.

²⁴⁸ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla...* p. 470.

- Absoluta preponderancia del piano, tanto como instrumento solista, absolutamente solo²⁴⁹ (4). El resto se trata de dos programas de orquesta²⁵⁰, de uno de cámara²⁵¹, uno mixto de orquesta, concierto de piano y piano solo²⁵², y el programa musical de los oficios litúrgicos de la Semana Santa de 1906 en la catedral de Madrid²⁵³.
- Relación con la trayectoria de Falla: un concierto dado por el propio Tragó²⁵⁴ y otro por dos alumnos del mismo²⁵⁵ (Julia Parody y Francisco Fuster); concurso de piano Ortiz y Cussó del año 1907²⁵⁶.
- Interés por un artista en concreto, Ignacy Jan Paderewski, existiendo dos programas distintos: uno mixto (solo y solista) en 1902²⁵⁷ y otro de piano solo de 1906²⁵⁸.

Nuevamente aparecen compositores vinculados con la trayectoria de Falla, como lo son Schubert, Liszt, Chopin, Saint-Saëns, Beethoven, Mendelssohn, Wagner, Rubinstein, Weber, Schumann o Dukas. Son novedosos los nombres de Mozart, Bach, Handel, Granados, Paderewski, Chaikovski, Spohr, Brahms y Steinbach que, hasta el momento, no se habían podido relacionar con él directamente en ningún sentido. Por la variabilidad de nombres, estilos y épocas, es especialmente sugerente el programa de los oficios litúrgicos de la Semana Santa de 1906 en el que junto a autores antiguos españoles como Tomás Luis de Victoria o Juan Bautista Comes, aparecen, por primera vez, un conglomerado de italianos: Giovanni Perluigi da Palestrina (1537-1594), Francesco Suriano (1548/49-1621), Gregorio Allegri (1582-1652), Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743) y Pierbattista Farinelli da Falconara (1844-1915). Estos parecen ser los únicos autores italianos cuya música escucha Falla en los años de Madrid y, a excepción de Falconara, contemporáneo y todavía activo en la época, todos son autores del pasado y de épocas bien distintas en cuanto a estética musical. Resulta interesante esta aproximación coral al repertorio italiano polifónico pese a que la temática religiosa musical no fuera abordada musicalmente abordado por Falla de forma profunda. Estos oficios se completaron con Orlando di Lasso (1532-1594), Johann Baptist Molitor (1834-1900), Georg Zoller (1852-1941) así como con la trío español de Ginés Pérez de la Parra (1548-1600), Hilarión Eslava (1807-1878) y Gregorio Fidel Serrano y Aguado, entonces maestro de capilla de la catedral de Madrid.

Por lo que de estos programas de mano se puede extraer de los intereses musicales de Manuel de Falla, se observa un interés por conocer el repertorio que domina la

²⁴⁹ AMF NFN 1900-001 (21/5/1900); AMF NFN 1905-001 (1/12/1905); AMF NFN 1906-002 (9/5/1906); AMF NFN 1907-001 (26/5/1907).

²⁵⁰ AMF NFN 1902-001 (5/1/1902); AMF NFN 1907-002 (13/4/1907).

²⁵¹ AMF NFN 1907-003 (13/5/1907).

²⁵² AMF NFN 1902-002 (26/5/1902).

²⁵³ AMF NFN 1906-001 [s. f.].

²⁵⁴ AMF NFN 1900-001 (21/5/1900).

²⁵⁵ AMF NFN 1905-001 (1/12/1905).

²⁵⁶ En realidad se trata de una invitación en cuyo reverso se encuentra el programa (obligatorio) para todos los aspirantes.

²⁵⁷ AMF NFN 1902-002 (26/5/1902).

²⁵⁸ AMF NFN 1906-002 (9/5/1906).

actualidad concertística del Madrid del momento. Todavía con aspiraciones pianísticas plenas —como profesor y/o como pianista concertista—, necesita conocer qué se hace en los diferentes escenarios de la ciudad. Si bien la proximidad a su maestro sigue siendo evidente —concierto del mismo Tragó y de dos alumnos—, asiste por dos ocasiones a sendos recitales de una de las figuras más relevantes del momento: Paderewski, quien se presenta como solista y junto a la orquesta.

La música orquestal así como la camerística tienen también algo de representación de estos programas de mano. Pero lo más significativo es la clara tendencia por parte de los programadores del momento así como por Falla, que asiste a estos conciertos, en un claro ascenso del repertorio franco-germano cada vez más claro y concreto, con una serie de compositores considerados maestros y cuyas composiciones se repiten con una elevada frecuencia. Algunos nombres vienen a refrescar el repertorio pero no serán más que unos versos sueltos.

Quizás más relevante para este trabajo sería precisamente lo escuchado en aquella Semana Santa de 1906 por varias razones. Falla asiste a estos oficios con una más que probable intención devocional y espiritual, sin que el criterio musical fuera necesariamente la razón determinante. Sin embargo, es precisamente este hecho el que hace que mucha información salga a la luz. La razón es catolicismo practicante que Manuel de Falla ejerce durante toda su vida. Esto lo llevará a la asistencia a los servicios religiosos que a lo largo del año litúrgico tienen lugar. Si en la Semana Santa de 1906 Manuel de Falla pudo haber escuchado una buena proporción de música sacra italiana renacentista, del primer y último barroco así como contemporánea, todo ello fruto de la reciente reforma propuesta por el papa Pío X con el motu proprio *Tra le sollicitudini*²⁵⁹, es probable que el resto del año litúrgico, tanto en la catedral de Madrid como en el resto de sus parroquias, por similitud con la entonces iglesia madre, la música italiana junto a la española y la de algunos otros autores extranjeros, jugase un papel bastante importante. Señalar que, entre otros temas, el Romano Pontífice abogaba por una vuelta al canto gregoriano y a la polifonía clásica reconociendo los progresos y evoluciones en la historia de la música y considerando que «entre los varios géneros de la música moderna, el que aparece menos adecuado a las funciones del culto es el teatral, que durante el pasado siglo estuvo muy en boga»²⁶⁰. En cierto sentido, Manuel de Falla también estaba haciendo un camino similar. Desde su Cádiz natal, como sustrato previo pero también como contexto infantil de formación, habría estado plenamente envuelto del italianismo operístico-teatral que todo lo llenaba. Sin embargo, desde su traslado a Madrid como alumno de piano, el autor parece apartarse de dicho movimiento y sus influencias. Es más que probable que Falla se sintiera próximo en este momento de su vida a los postulados del recién nacido movimiento cecilianista que empezaba a expandirse por todo el orbe católico, lo que, además, lo situaría también en aquella Semana Santa de 1906 con un razonamiento, amén de espiritual, decididamente musical. Existe una referencia documental que relaciona a Falla con la figura más

²⁵⁹ Rubricado por Pío X el 22 de noviembre de 1903

²⁶⁰ *Tra le sollicitudini*, § 6

visible del cecilianismo musical italiano: Lorenzo Perosi. Se trata de una serie de «observaciones hechas en análisis de obras» que se presentan en los *Apuntes de armonía*²⁶¹. De forma breve, Manuel de Falla relaciona con «Perozzi» [sic], una única cuestión armónica: «Usa como nota de pedal la 3ª con lo que puede unirse a acordes, formando sonidos extraños pero agradables al oído». Pese a que en la actualidad no se conserva ninguna obra de Perosi en el AMF, el apunte da cuenta de que Falla estudió su obra durante los años de Madrid, lo que da peso a la teoría sobre un recorrido paralelo entre la música sacra y el propio devenir personal-musical de Manuel de Falla.

Extrapolando esto, sucedería algo similar con el resto de oficios litúrgicos a los que asistiera en Madrid en los años previos y posteriormente a esa fecha, lo que, a su vez, supondría una especie de aprendizaje sobre el repertorio cantollanístico y polifónico tanto español como extranjero y, por su especial relevancia y determinación por parte de Pío X en su propio texto, en el caso de Italia en la obra de sus polifonistas²⁶².

En relación con estos programas como testimonio de la presencia de Manuel de Falla en distintos conciertos, se echa en falta que, pese al interés que tuvo en relación a la actividad compositiva destinada a la zarzuela, no se lo pueda relacionar con ningún espectáculo de los teatros de la ciudad. Esto sucede también en relación con el Teatro Real, en cuyo coliseo debiera haberse estrenado primeramente *La vida breve*, y cuyas conexiones con verismo y drama wagneriano estarían más que plenamente justificadas. En este sentido, los *Apuntes de armonía* son, una vez más, un documento clave para recomponer este periodo de la vida de Manuel de Falla. Si bien sus indicaciones son muy someras, resultan útiles a la hora de cotejarlas con los programas de las temporadas de ópera que el Teatro Real desarrolló. La información total recuperada se reduce a dos temporadas:

- Temporada 1900-1901. Apunta una serie de fechas relacionadas con el Teatro Real: 9, 11, 12, 17, 19 y 24 de marzo de 1901²⁶³, lo que se corresponde con las representaciones del estreno de *Siegfried* de R. Wagner en Madrid, que estuvo en cartel los días 11, 17, 19, 24, 26 y 28 de marzo²⁶⁴. Unos meses después, indica que adquiere la partitura, el 31 de octubre, por 16,80 pesetas²⁶⁵.
- Temporada 1901-1902. Señala tres fechas: por una parte el 2 de diciembre de 1901²⁶⁶, lo que es coincidente con las funciones del estreno madrileño de *Hänsel und Gretel* —aunque anunciada bajo la traducción de *Juanito y Margarita*— de

²⁶¹ NOMMICK, Yvan. «Apuntes de armonía de Manuel de Falla: el diario de un autodidacta». *Apuntes de armonía. Dietario de París (1908)*. Yvan Nommick y Francesc Bonastre (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, p. 153.

²⁶² Muy especialmente en el caso de Giovanni Perluigi da Palestrina. *Tra le sollecitudini*, § 4.

²⁶³ NOMMICK, Yvan. «Apuntes de armonía de Manuel de Falla: el diario de un autodidacta». *Apuntes de armonía. Dietario de París (1908)*. Yvan Nommick y Francesc Bonastre (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, p. 32.

²⁶⁴ TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 427.

²⁶⁵ NOMMICK, Yvan. «Apuntes de armonía de Manuel de Falla... p. 30.

²⁶⁶ *Idem*.

Engelbert Humperdinck²⁶⁷; por otra parte están el 16 y 24 de mayo de 1902, que se refiere sin lugar a dudas al *Don Giovanni* de Mozart, que cerraba la temporada los días 23 y 25 de mayo²⁶⁸, completándose en la segunda jornada con «*Tannhäuser*, plegaria y Concierto»²⁶⁹.

Pese a no disponer de más información al respecto, las conclusiones a las que se llega con el análisis de su asistencia a estas representaciones es llamativa, sobre todo de cara a la personalidad musical que posteriormente arrojará el compositor. En este momento, muestra un claro interés por el mundo de la escena musical germánica, con una atención desmedida hacia el drama wagneriano —pudo asistir a todas las representaciones de *Siegfried*—, lo que parece alternar con la ópera italiana —caso del *Don Giovanni* mozartiano—.

Si bien, por las razones de interés que fueran, el compositor tan solo decidió conservar 9 programas de mano, la realidad es que, según sus propias anotaciones, serían un total de 55 conciertos a los que asistió, sumados 14 espectáculos líricos entre el Teatro Real, el Gran Teatro Lírico de Madrid y el Teatro de la Zarzuela. El cómputo se completa con 12 representaciones teatrales (Teatro Lara). Sus indicaciones, desafortunadamente, son muy someras y, pese a no haberse conservado otros materiales de trabajo personal de carácter analítico o comparativo, muestran a un Falla entregado a su propia formación, deseoso de beber de tantas fuentes como le fuera posible y consumiendo música tanto en directo como en partituras de forma insaciable. Todo ello, denota una gran fijación en dos géneros distintos de hacer ópera y a lo largo de varias épocas: mundo italiano y mundo germánico.

1.4 PARÍS (1907-1914)

Pese a la doble victoria obtenida al ganar tanto el premio Ortiz y Cussó de piano como el premio de composición de la Real Academia de Bellas Artes por *La vida breve*, la fortuna personal y laboral de Manuel de Falla no cambió en lo fundamental. Más allá de conseguir algunos alumnos más, *La vida breve* no se llegaba a estrenar, y con ello, tampoco se daba a conocer su persona, de forma en que no podían llegar nuevos encargos compositivos. Es así como, poco a poco, se va fraguando en su pensamiento la idea de irse a París, a la sazón, el gran centro musical de la época en Europa, donde poder seguir formándose de la mano de los grandes compositores del momento y, a su vez, un escaparate privilegiado desde el que intentar exponer no solo *La vida breve*, sino también las futuras composiciones que fueran llegando.

«A principios de verano de 1907 llega Falla a París»²⁷⁰, a una ciudad populosa, llena de vida, en la cual, al contrario de lo que sucedía en Madrid, existía un gran interés por lo

²⁶⁷ TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia del Teatro Real...* p. 428. También adquirirá la partitura de esta ópera, el 20 de diciembre de ese mismo año, por 19 pesetas (NOMMICK, Yvan. «Apuntes de armonía de Manuel de Falla... p. 31).

²⁶⁸ NOMMICK, Yvan. «Apuntes de armonía de Manuel de Falla... p. 28.

²⁶⁹ TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia del Teatro Real...* p. 430

²⁷⁰ PAHISA, Jaime. *Vida y obra...* p. 47.

español que se venía manifestando desde comienzos de siglo con el estreno de diversos títulos: *Lindaraja* (1901) o *Iberia* (1905-1908) de Debussy, *Rapsodie espagnole* (1907-1908) o *L'Heure espagnole* (1907-1909) de Ravel. Por su parte, la razón principal que lo llevó a la ciudad de la luz fue el realizar un par de giras como pianista y director de una pequeña compañía de pantomima²⁷¹ que representaba *L'Enfant Prodigue* de André Wormser, lo que le permitió por vez primera conocer las principales plazas musicales de Centroeuropa, obteniendo unos ajustados beneficios económicos que, pese a todo, le permitieron establecerse en París²⁷². Allí, relativamente pronto, se presentó a Paul Dukas quien tras escuchar *La vida breve* aceptó ofrecerle una serie de consejos para mejorar la obra, buscar la forma de estrenarla y presentarlo a su compatriota, Isaac Albéniz. De este modo, sencillo y afortunado, Manuel de Falla fue conociendo además a Claude Debussy, Ricardo Viñes, Maurice Ravel, Florent Schmitt, Michel Dimitri Calvocoressi, Charles Koechlin, Maurice Delage o Joaquín Nin. Sería a través de Viñes como Falla comenzaría a formar parte del conocido como Club des Apaches, conformado por ese conglomerado de aún jóvenes músicos-compositores que se reunían cada sábado hospedados por el propio Delage. Pero además, Ricardo Viñes también introdujo a Falla en otro círculo musical, el que se organizaba en torno a la familia Godebski en la Rue d'Athènes, donde los domingos confluía la élite artística de la ciudad. Serían estos encuentros, dirigidos por Cipa Godebski, los que quizás supusieron mayor relevancia *a posteriori* para el compositor, y donde entablaría relación tanto con Wanda Landowska como con Igor Stravinski a partir de junio de 1910²⁷³. Además, estaría toda una pléyade de artistas españoles que también se habían encaminado a París buscando poder dedicarse a su arte: Pau Casals, Miguel Llobet, Enrique Granados, Enrique Fernández-Arbós, Pablo Picasso o José María Sert.

Si bien la familia Godebski ejerció como uno de los polos de atracción para los artistas de la época —al menos hasta la muerte de Cipa en noviembre de 1909—, el otro lo sería la familia Casadesus. El matrimonio formado por Henri Casadesus —compositor y director— y Marie-Louise —arpista— daba acogida y organizaba también sesiones de música en las que se daban cita los más activos músicos residentes en la ciudad. Sin embargo, estos solían tener una particularidad que los distinguía del resto: influidos por la estética clásica de la Schola Cantorum, los recitales solían tener una temática musical historicista, buscando la interpretación de antiguas obras que rara vez ocupaban los programas de mano del siempre novedoso y vanguardista escenario parisino. Esto, a su vez, no se trataba de una oposición de carácter tradicionalista a lo que en el resto de la ciudad se daba, sino más bien un contrapunto que se entendía en un contexto en el que, desde las Exposiciones Mundiales de 1889 y 1900, la ciudad recibía y escuchaba novedades musicales llegadas allende las fronteras continentales. El exotismo de las múltiples tradiciones musicales orientales producía la misma fascinación que el

²⁷¹ HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla...* p. 41-42.

²⁷² Primeramente residió junto a Joaquín Turina en el Hôtel Kléber, compartiendo habitación. Sin embargo, el necesario estudio al piano de ambos hizo imposible la convivencia, yéndose Falla a una pensión de la Avenue Bois de Boulogne y, posteriormente, tras establecerse Turina en otra parte, regresar al Kléber.

²⁷³ CRAFT, Robert. *Stravinsky in Conversation with Robert Craft*. London, Pelikan Books, 1962, p. 211.

resurgimiento de grandes obras y compositores olvidados. Manuel de Falla, que desde su primera etapa madrileña había comenzado a gustar de las músicas del pasado y de sus procedimientos tonales-modales, acentuado todo esto por medio de Pedrell y sumado a lo que, desde entonces, venía aprendiendo de *L'Acoustique Nouvelle* de Louis Lucas, era invitado a participar de estas sesiones en el domicilio de los Casadesus, donde coincidía nuevamente con Wanda Landowska. Es en este marco, donde se encuadra el momento en que conoció a Alfredo Casella (1883-1947). Más allá de las recién mencionadas razones estéticas, habría que indicar que también se da el hecho de que Casella ni formaba parte de los Apaches ni se relacionó con Cipa Godebski y su salón artístico²⁷⁴. A todo ello apuntan también la numerosa serie de programas de mano conservados en el Archivo Manuel de Falla²⁷⁵ en los que está presente el propio Alfredo Casella. Se trata de un total de 13 documentos en los que el de Turín se encuentra presente, bien como intérprete, bien como compositor, ejerciendo el doble papel también en alguna ocasión.

Como compositor, a Alfredo Casella se lo puede rastrear por primera vez en un concierto²⁷⁶ organizado en París por el Cercle Musical en el que comparte cartel con obras de Jean Roger-Ducasse, César Franck y W. A. Mozart el 17 de diciembre de 1909. Como intérprete, su aparición es anterior incluso: el 2 de abril de 1909 en la Salle Pleyel²⁷⁷, en un concierto organizado por dos sociedades musicales en las que hay participación del matrimonio Casadesus junto a Maurice Devilliers y al escritor Aurèle Patorni, marido a su vez de la compositora Regina Patorni-Casadesus, hermana de Henri Casadesus. El repertorio está compuesto exclusivamente por música antigua: C. P. E. Bach, G. Giordani, É. N. Mehul y M. P. Montéclair. Este programa de mano es quizás es que más claro deja que Manuel de Falla pudo conocerlo en el entorno de los Casadesus a través de un interés común por la música del pasado. Además, no es el único ejemplo que sitúa a Casella en este entorno, puesto que el 17 de diciembre de 1909²⁷⁸ se encuentra sentado al clave en un concierto dedicado a J. S. Bach en la Salle Gaveau; y, posteriormente, junto a la cantante Julia Hostater, el 23 de febrero de 1911 con obras de Antonio Cesti, Alessandro Scarlatti, Bach o Handel. De nuevo está en repertorio J. S. Bach el 7 de marzo de 1911²⁷⁹, en un trío conformado por Casella, Pau Casals y María Freund con obras de Bach, Schumann, Wagner, Aleksander Grechanínov y Beethoven.

²⁷⁴ Para una más precisa información sobre la relación entre los «Apaches» y el círculo musical en torno a Cipa Godebski: MALOU, Haine. «Cipa Godebski et les Apaches». *Revue belge de musicologie - Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, LX (2006), pp. 221-266; MOREL BOROTRA, Natalie. «Ravel et le groupe des Apaches». *Cuadernos de Sección. Música*, 8 (1996), pp. 145-158.

²⁷⁵ Ya descritos mínimamente en el capítulo: BERGADÀ, Montserrat. «La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 18-61.

²⁷⁶ AMF NFE 1911-013 (12/2/1911).

²⁷⁷ AMF NFE 1909-007 (2/4/1909).

²⁷⁸ AMF NFE 1909-014 (17/12/1919).

²⁷⁹ AMF NFE 1911-027 (7/3/1911).

Se conserva un programa²⁸⁰ que es el que mayor interés despierta. Celebrado el 10 de mayo de 1911 en la Salle Pleyel de París, se trata de un recital en tres partes: la primera con un dúo de voz y clave (Wanda Landowska y Marie de Wieniawska), la segunda parte con Landowska como solista y, por último, otro dúo de voz y piano (Wieniawska y Casella). Si el conjunto ya es sorprendente, el repertorio no lo es menos: J. S. Bach, Giovanni Bonocini, Alessandro y Domenico Scarlatti, Carlo Antonio Benati y Henry Purcell, combinados a su vez con Schubert, Schumann y Brahms. La elección de las obras del repertorio son, cuanto poco, llamativas hoy día. Sin embargo hay que situarse en un contexto en el que este grupo de intérpretes, aún en formación, buscan por una parte recuperar la obra de compositores antiguos mientras que, a su vez, quieren mostrar sus capacidades técnicas a un público que conoce bien la complejidad de los autores románticos pero que, al menos entonces, no tiene un juicio crítico fundado sobre los autores que se pretenden rescatar. A riesgo de ser tildadas de fáciles, las obras antiguas tienen que ser necesariamente combinadas con obras del repertorio más difundido en ese momento. A esto hay que sumar que, en el caso de Casella, también como joven compositor, le interesa tanto ser visto en perspectiva con autores de un pasado no muy lejano (siglo XIX), como compartir cartel con otros creadores del momento de forma que la comparativa pueda ser tanto directa como transversal. Al primer caso correspondería el concierto anteriormente citado del 9 de junio de 1909; mientras que al segundo, un concierto celebrado un año después, el 9 de junio de 1910²⁸¹ en el que la Orchestre de l'Association Hasselmans, dirigida por Désiré-Émile Inghelbrecht, ejecuta obras de Morawski, Koechlin, Aubert, Bardac, Ravel, Delage, Mussorgski y Schmitt.

Pese a la no existencia de más documentación al respecto del comienzo de la relación entre Casella y Falla, y más allá de la influencia de Fauré, quien fuera profesor de Casella durante sus años en el Conservatorio de París, y también uno de los asistentes habituales a los encuentros orquestados por los Casadesus, no cabe duda de que ambos comenzaron a entablar relación a partir de estos eventos, muy probablemente durante el primer trimestre del año 1909 y cuya relación, como se puede ver a través de los programas de mano, no se reducía al ambiente del salón de la familia. Huelga decir que si se profundiza tanto y tan incisivamente en este asunto es, además de para aclarar una cuestión que todos los autores tratan con demasiada ligereza a pesar de lo amplia y dilatada en el tiempo que fue la relación, también para señalar las características de la misma en lo que a asuntos musicales se refieren. Todo esto irá siendo tratado a lo largo de los próximos capítulos.

1.4.1 Domenico Scarlatti y los años de París

La predilección por Scarlatti se mantiene a lo largo de la etapa parisina, interés que parece compartir con Casella. Como se acaba de observar, en dos de los conciertos en los que Casella participa como intérprete se dieron obras tanto de Alessandro como de Domenico Scarlatti. Si bien a esta tesis ocupa de forma particular la presencia de ambos

²⁸⁰ AMF NFE 1911-040 (10/5/1911).

²⁸¹ AMF NFE 1910-026 (9/6/1910) y NFE 1910-027 (9/6/1910).

y, por su recorrido vital, especialmente por el segundo, Nancy Lee Harper²⁸² lo vincula al generalizado interés que en el París de la época había por el conocimiento de obras y autores del pasado, como acaba de exponerse. Sin embargo, ella identifica una relación directa y estrecha entre Falla, Scarlatti y Joaquín Nin, quien llevaba en sus programas con bastante frecuencia obras del napolitano. Según la autora, los compositores del momento pueden relacionarse con autores anteriores al siglo XIX en una búsqueda de modelos del pasado que sirvieran de inspiración para la nueva música. No se habla de un prototipo clásico en el sentido de una interpretación «neoclásica», sino de ejemplos inspiradores para la composición de nueva música *ex profeso*. Estos son los casos de Couperin para Ravel o Rameau para Debussy. En el caso de Nin o Falla se daría con Domenico Scarlatti. Si bien con Falla ya se evidencian claras señas de su conocimiento desde los comienzos de su etapa madrileña, el hecho mismo de identificarse como compositor español con Scarlatti supone un salto cualitativo con respecto a lo que en Francia sucede, puesto que, en términos de construcción nacional los franceses del siglo XX encuentran en los franceses barrocos sus antecesores. En el caso de Falla o de Nin, la cosa es diferente, ya que su concepto «nacional», en esta cuestión, se expresa en un sentimiento de proximidad no tanto a un autor netamente español, como a una sensación de conocimiento y de vecindad con la otredad. Y el caso de Scarlatti es paradigmático en esto, ya que el clavecinista y compositor, nacido en Nápoles en 1685, no llegaría a Madrid hasta 1733, cuando contaba ya con 48 años de edad. Aunque le precedía una larga carrera musical, sería allí desarrollaría la producción de casi la totalidad de sus sonatas. Esta es, sin duda, la parte con la que Falla y Nin más pudieron comulgar musicalmente ya que el caso Scarlatti, en cuestión de identidad, es especialmente complejo. Nápoles formaba parte de los territorios de la Corona Española en la Península Itálica y hacía que la consideración italiana de Scarlatti fuese bastante menos poderosa, sobre todo en una mentalidad formada sobre el constructo colonial. Si a esto se suman los diversos servicios que el compositor prestó para la Corte Española, así como su intachable reputación más allá de cualquier frontera geográfica, el hecho de que se instalase en Madrid al servicio del rey, hace que la concepción española de Scarlatti sea mucho más fácil de comprender. Además, hay que tener en cuenta que es el Scarlatti de las sonatas el que llamó la atención tanto de Falla como de Nin. Puesto que estas habían sido concebidas en su mayoría en Madrid le otorgaba una especial carta de naturaleza a un napolitano que, como tal, era también un súbdito de la Corona Española.

Razones, como se puede ver, no faltan a la hora de definir el modo de pensamiento por el cual Falla o Nin, indistintamente, pudieron ser capaces de encontrar en Domenico Scarlatti un nexo con el pasado musical de España y, al igual que sus compañeros franceses, utilizarlo como adalid de la tradición musical española. Sin embargo, habría que ser capaz de definir con mayor nitidez cuál es el concepto de lo español para Manuel de Falla, que se mueve desde la tragedia de carácter popular de *La vida breve*, pasando por el alarconiano *El sombrero de tres picos*, la gitanería de *El amor brujo*, o deslizándose por medio de Cervantes hacia *El retablo de maese Pedro*. O acaso la

²⁸² HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla...* p. 51.

Atlántida, como una suerte de mitología hispánica. En este punto quizás pudiera venir al caso recurrir a un concepto que será necesario retomar más adelante: la Europa latina²⁸³.

Retomando la cuestión scarlattiana, la presencia del napolitano en París queda patente a través de cuatro programas de mano del AMF. Dos de ellos ya han sido mencionados anteriormente por la participación de Casella como intérprete. Los otros dos datan del 31 de enero²⁸⁴ y del 26 de noviembre²⁸⁵ de mismo año, es decir, 1912. Celebrado el primero en la Salle de la Grande Harmonie de Bruselas y el segundo en la Gaveau de París, se tratan respectivamente de un quinteto de cuerdas con piano en el que se desarrolla una conferencia por parte del propio Joaquín Nin el primero; y de un dúo de contralto (Ilona Durigo) y piano (Moriz Rosenthal) el segundo. Mientras que el repertorio del dúo está conformado de forma similar a aquél en el que Landowska participó en el que se daban cita obras antiguas con composiciones románticas, el quinteto con piano está dedicado en exclusiva a la música antigua²⁸⁶. El programa presenta unas notas redactadas por el mismo Joaquín Nin, quien además del piano, se encargó de impartir una conferencia sobre la música antigua. Además de Scarlatti, se ejecutaron obras de autores franceses antiguos y de Bach. Por primera vez no se observa un refrendo del repertorio decimonónico, sino que los autores del pasado aparecen, si bien explicados en el marco de una conferencia, desnudos de otro contexto que no fuera el suyo propio. En este punto, se puede ver un triángulo parisino conformado en torno a la música antigua del que la documentación da cuenta de los nombres de Casella, Nin y Falla, y con una presencia constante de Scarlatti en todos los programas conservados.

En el *Dietario de París*, que abarca una muy concreta cronología que va desde el 22 de febrero al 9 de septiembre de 1908, aparecen un total de 19 apuntes²⁸⁷ derivados del pago de entradas a conciertos y espectáculos musicales de diferente naturaleza. Esto habla de que, pese a la economía tan ajustada de Falla, la asistencia a conciertos era tenida como una prioridad, puesto que más allá de tener la posibilidad de escuchar en directo las novedades compositivas y el aprendizaje que de ello pudiera obtener —no solo compositivamente, sino también en relación a la puesta en escena, a cuestiones directorales²⁸⁸, etc.—, podría darse la circunstancia de conocer a reputados artistas en el desempeño de sus funciones y, si las circunstancias eran favorables, incluso llegar a conocerlos personalmente.

²⁸³ Para ampliar esta idea: PÉREZ-PERDOMO, Rogelio, FRIEDMAN, Lawrence. «1. Latin Legal Cultures in the Age of Globalization». *Legal Culture in the Age of Globalization: Latin America and Latin Europe*. Rogelio Pérez-Perdomo y Lawrence Friedman (eds.). Stanford, Stanford University Press, 2003, pp. 1-19.

²⁸⁴ AMF NFE 1912-003 (31/1/1912).

²⁸⁵ AMF NFE 1912-010 (26/11/1912).

²⁸⁶ Couperin, Rameau, Royer, Duphy, Scarlatti y Bach.

²⁸⁷ BONASTRE, Francesc. «Un dietario inédito de Manuel de Falla». *Apuntes de armonía. Dietario de París* (1908). Yvan Nommick y Francesc Bonastre (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2001, p. 287.

²⁸⁸ Un buen ejemplo sería en relación a Richard Strauss, del que anota en relación a un concierto de la Filarmónica de Berlín que dirige: «Yo esperaba más de Strauss como director». BONASTRE, Francesc. «Un dietario inédito de Manuel de Falla»... p. 318.

Si bien ya se ha hablado de algunos de los programas de concierto del periodo de París, particularmente de los relacionados con Domenico Scarlatti y Alfredo Casella, el AMF conserva la friolera de 156 programas de los cuales 153 son de funciones celebradas en allí. Los otros tres responden a Múnich, Bruselas y un tercero sin una ubicación identificada, lo que también aporta una pequeña información de que Falla, cuando viajó, no solo cumplía con las obligaciones que dicho viaje exigía sino que, también invertía su tiempo y sus pobres ahorros en la asistencia a algún concierto.

En un estudio aproximativo a esta considerable cantidad de programas, si bien la presencia de la música de manufactura italiana no es lo más abundante, sí que se presenta con una cierta constancia. En total se han localizado 21 documentos en cuyos repertorios hay presencia de música italiana, independientemente de su estilo, época histórica o cantidad de obras, incluyendo aquellos ya mencionados en los que aparece Scarlatti, de los cuales, tan solo dos aparecen con el napolitano como único representante italiano. En la siguiente tabla recoge por orden cronológico, la organización, el nombre completo de los compositores en cuestión y la signatura del documento en el AMF

Fecha	Organización	Compositores	Signatura AMF
2-4-1909	Société Musicale G. Astruc / Société des Instruments Anciens	Giuseppe Giordani, Francesco Galeazzi, Antonio Bartolomeo Bruni	NFE 1909-007
14-12-1909	Société Philharmonique de París	Luigi Boccherini	NFE 1909-012
22-2-1910	Société Philharmonique de París	Luigi Gordigiani	NFE 1910-006
1-3-1910	Société Philharmonique de París	Pietro Nardini	NFE 1910-009
4-3-1910	Le Cercle Musical	Antonio Sacchini, Giovanni Buononcini	NFE 1910-010
15-11-1910	Société Philharmonique de París	Giovanni Battista Martini, Gaetano Pugnani, Giuseppe Tartini	NFE 1910-032
19-11-1910	Société Musicale G. Astruc	Giovanni Perluigi da Palestrina, Jacobus Gallus, Francesco Antonio Vallotti, Orlando di Lasso	NFE 1910-033

11-1-1911	Cercle Musical	Luigi Boccherini, Nicola Porpora	NFE 1911-003
23-2-1911	Agence Musicale de París	Francesco Paolo Tosti, Alessandro Scarlatti	NFE 1911-021
24-2-1911	Société Musicale G. Astruc	Giovanni Battista Martini, Nicola Porpora, Gaetano Pugnani	NFE 1911-022
10-4-1911	Société des Instruments Anciens	Bonifazio Asioli	NFE 1911-034
30-5-1911	Agence Musicale de París	Giovanni Battista Viotti	NFE 1911-037
2-5-1911	Salle Gaveau	Leone Leoni	NFE 1911-038
8-5-1911	[desconocida]	Claudio Monteverdi	NFE 1911-039
10-5-1911	Salle Pleyel	Giovanni Bonocini, Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti, Carlo Antonio Benati	NFE 1911-040
7-9-1911	Société Philharmonique de París	Arcangelo Corelli, Giovanni Battista Martini, Gaetano Pugnani, Nicolò Paganini	NFE 1911-045
30-1-1912	Société Philharmonique de París	Giovanni Battista Martini, Gaetano Pugnani, Giuseppe Tartini	NFE 1912-002
31-1-1912	Salle de la Grande Harmonie (Bruselas)	Domenico Scarlatti	NFE 1912-003
6-2-1912	Société Philharmonique de París	Giovanni Legrenzi	NFE 1912-005
26-11-1912	Société Philharmonique de París	Domenico Scarlatti	NFE 1912-010
14-6-1914	Théâtre des Champs Elysées	Giovanni Perluigi da Palestrina	NFE 1914-003

Tabla 4. Programas de mano conservados por Manuel de Falla de la etapa parisina con presencia de música italiana. Elaboración propia.

Aunque la asistencia a conciertos con música italiana tiene una cierta frecuencia, la realidad se topa con que ni tan solo uno de todos estos está dedicado en exclusiva a repertorio italiano. Este aparece siempre acompañado por un programa de temática variada y, con la excepción del concierto del 10 de mayo de 1910 —con la participación

de Casella, Landowska y Wieniawska— en el que la música italiana antigua ocupa la mitad de los autores del repertorio, en el resto de casos su presencia es siempre minoritaria.

Sin embargo, conviene recordar que en el *Dietario de París*, Manuel de Falla reserva una serie de páginas a lo que Francesc Bonastre denomina «Notas personales»²⁸⁹ donde

aporta el testimonio directo de sus vivencias [...] tanto por la índole del material vertido, como por el registro literario utilizado; ambos expresan gráficamente la fuerza y la calidez de lo expuesto en esta sección: es, realmente, un diario íntimo, en el que Falla se expresa con total libertad.

Pese a ello, no hay ninguna indicación referente a ninguna obra o compositor italiano en dichas notas. También es cierto que el arco temporal se limita a unos meses del año 1908, época en la que no consta la interpretación de obra italiana alguna a la que asistiera Falla según los programas de mano custodiados por el AMF. Es una lástima que no exista ningún otro documento posterior —agenda, diario documento personal de similares características— con el que triangular esta información para conocer el parecer del compositor en relación con autores o interpretaciones de estas obras italianas.

1.4.2 Conciertos durante la estancia de París

Conviene recordar que la llegada de Falla a París responde a su faceta de intérprete pianista ya que, tras un concierto a dúo con el violinista Paul Kochanski²⁹⁰, surgió la posibilidad de organizar una gira como solista por distintos lugares de Francia. Malogrado este proyecto inicial, el empresario Gandrille Kochanski le ofreció el puesto de pianista en una compañía de pantomima para la representación de *L'Enfant Prodigue*. Sería así como definitivamente se asentaría en París a mediados del verano de 1907²⁹¹. Sin embargo, al poco de comenzar a residir permanentemente en París, el coste de la vida en la capital francesa le harán buscar la forma de poder subsistir económicamente, más allá de los exiguos beneficios que le reportaban tanto las clases de armonía y piano que impartía a 10 francos la lección, como los también mínimos ingresos que recibía en concepto de derechos por las pocas obras que hasta el momento había publicado. Según recogen sus biógrafos, tras probar suerte con las más diversas formas de ganarse la vida²⁹², Manuel de Falla se decidió por retomar su carrera de pianista, que le llevó a volver a relacionarse con la compañía de pantomima en el invierno de ese mismo año, donde además hubo de estrenarse como director²⁹³. En estas circunstancias, aunque establecido en París volvería a recorrer Europa e incluso acordaría unos conciertos en Bilbao y Oviedo, lo que, si por una parte le reportaba ingresos, por otra le impedía dedicarse al estudio y a la composición, objetivos

²⁸⁹ BONASTRE, Francesc. «Un dietario inédito de Manuel de Falla»... p. 288-292.

²⁹⁰ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 43

²⁹¹ TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla*. Málaga, Arguval, 2009, p. 50.

²⁹² Traductor de un catálogo de plumas o corresponsal musical para varios medios tabloides españoles. TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla...* pp. 57-58.

²⁹³ *Ibid.* p. 58.

fundamentales por los que permanecer en París. Finalmente, en enero de 1908, gracias a la intervención del Marqués de Borja y la mediación de Albéniz, obtuvo una aceptable ayuda económica brindada por la corona española²⁹⁴, lo que le permitió instalarse en París con una estabilidad hasta entonces no conocida, lo que haría que su faceta como pianista se redujera paulatinamente²⁹⁵.

Los conciertos tuvieron una muy diferente naturaleza pues, a excepción de uno²⁹⁶ como intérprete solista, el resto se trataron participaciones en grupos de cámara que van desde el acompañamiento a una soprano²⁹⁷ hasta el quinteto. En el repertorio programado, la presencia de música italiana pasa casi desapercibida, a excepción de un par de piezas de Francesco Paolo Tosti y de Ruggero Leoncavallo²⁹⁸. Si bien la naturaleza de los conciertos, mayoritariamente en conjunto, dificultaba la presencia de Scarlatti, lo cierto es que ni siquiera se denota su presencia en el único concierto que Manuel de Falla ofreció como solista.

La música antigua sí que estuvo presente en un particular recital que tuvo lugar en el Aeolian Hall de Londres el 24 de mayo de 1911²⁹⁹. Organizado por Franz Leibich, que acompañó el programa de sala con notas de su autoría, se trató en un concierto a tres. Falla tocó sus *Trois mélodies* y las *Cuatro canciones españolas*, así como acompañó a Suzanne Berchut en la *Rima* de Turina. Por su parte, Leibich también tocó, lo que resulta más sorprendente aún, obras de Antonio de Cabezón, Tomás de Santa María, así como arreglos y adaptaciones de Federico Olmeda, sumadas a piezas de Albéniz, Granados, Morera y Pedrell. Es decir, presencia de música antigua en un concierto de Falla pero que ni siquiera fueron interpretadas por el gaditano.

Como puede observarse, existe una dicotomía con respecto a la música antigua en el Falla de París. Por una parte y probablemente empujado por las ideas pedrellianas de recuperación del pasado musical³⁰⁰, entra a formar parte del círculo de la familia Casadesus, gracias a quienes empezará a relacionarse con Wanda Landowska o con Alfredo Casella. Este, por su parte, expresa la misma pulsión a la hora de programar obras del pasado musical italiano y, con particular relevancia, de Domenico Scarlatti. Por otra parte, este interés por lo antiguo no parece expresarse en los repertorios de los conciertos que Falla dio durante estos años, quedando Scarlatti, específicamente, fuera de todos. Esto no deja de llamar la atención más aún cuando, en los años de Madrid, sí que optó por su interpretación, cuando aún su acercamiento a la música antigua era casi en exclusiva gracias a Pedrell. Ahora, sin embargo, que ha podido tener una experiencia

²⁹⁴ TITOS MARTÍNEZ, Manuel. «Las actitudes políticas de Manuel de Falla: confianza, desconcierto y prevención». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 33 (2011), p. 206.

²⁹⁵ *Ibid.* p. 60.

²⁹⁶ Dado el 5 de junio de 1910 en la Galerie des Champs Elysées de París (AMF FE 1910-003).

²⁹⁷ El 4 de mayo de 1910 (AMF FE 1910-002).

²⁹⁸ En el concierto celebrado el 7 de mayo de 1908 en la Grand Salle de la Galerie des Champs Elysées, donde compartió escenario con el cuarteto que conformó junto a A. Anemoyanni, Gabrielle Jackson y E. Cotiart (AMF FE 1908-001).

²⁹⁹ AMF FE 1911-001 (24/5/1911).

³⁰⁰ Que con posterioridad aparecerían claramente reflejadas en el *Cancionero musical español* (1917-1922)

directa y personal con el repertorio antiguo, con una aproximación frontal al napolitano interpretado al clave por la misma Wanda Landowska, Falla no programa ni una sola pieza de música histórica. Se desconoce la razón que pudo motivar esto. La hipótesis barajada sería la de tratarse de conciertos no tematizados como de historicistas, sino, y a excepción del gestionado por Leibich, de conciertos con grupos de cámara en los que Falla tan solo era un miembro circunstancial del conjunto, sin recaer sobre él ni la dirección del mismo —con excepción de la compañía de pantomima— ni la programación del repertorio.

1.4.3 Presencia de Italia en la biblioteca falliana

La biblioteca del compositor viene siendo una de las fuentes que permiten un buen conocimiento de los intereses que fue desarrollando por épocas. Por ello, la tesis de la doctora González Mesa³⁰¹ es particularmente útil para ello. Los resultados que se obtienen de este periodo provienen principalmente de dos fuentes: del ya citado *Dietario de París* y de cuantos ejemplares se conservan con dedicatoria y/o sello fechados durante la estancia en la ciudad de la luz. Sin embargo, la presencia de obras relacionadas con Italia brilla por su ausencia. Ni composiciones contemporáneas ni obras antiguas se listan como adquiridas o dedicadas a Manuel de Falla entre 1907 y 1914 en relación con el mundo musical italiano. Su interés, como por otra parte puede ser lógico, se desarrolla hacia las obras de los compositores a los que en esos años conoce y de quienes recibe lecciones y consejos en lo que se trata todavía de un periodo de estudio y formación. Dukas, Debussy, Ravel o Schmitt son los nombres que aparecen en el *Dietario de París*. Si durante ese tiempo tuvo interés por la producción musical de otra nación, esta fue, sin duda, Rusia. Falla se hizo de *Entrée des jongleurs* de Aleksandr Glazunov, *Boris Godunov* de Modest Músorgski y *Tabatière a musique* de Anatoli Liádov. En cuanto a la música histórica, el único acercamiento es a través de Bach, con la adquisición de una edición de la *Pasión según san Mateo*.

Llegados a este punto, cabría asegurar que el interés de Falla por la tradición musical italiana es prácticamente nulo o muy residual durante este tiempo. Sus preferencias musicales han ido transicionando hacia otros intereses bien distintos desde sus años de infancia y juventud. Partiendo de una presencia mayoritaria y casi absoluta de la ópera italiana en Cádiz, con cuyos títulos recibió los primeros influjos musicales, y tras los años en Madrid en los que ya se podía intuir un cambio de tendencias, ahora, instalado en París la desvinculación con el universo musical italiano a todos los niveles es un hecho incontestable al que apuntan cada uno de los aspectos analizados. Prestar atención a otras realidades cuando estaba en permanente contacto con tantos compositores a los que admiraba por sus importantes progresos musicales prácticamente sería considerado un sacrilegio para él. Su biblioteca ofrece una foto fija de esa realidad concreta.

1.4.4 El estreno de *La vida breve*: un diálogo con la Italia verista

³⁰¹ GONZÁLEZ MESA, Dácil. *La biblioteca personal de...* pp. 116 y ss.

Una de las razones por las que Falla decide cambiar Madrid por París está en la imposibilidad total del estreno de su ópera *La vida breve*, obra con la que ganó el concurso de la Real Academia de Bellas Artes en noviembre de 1905. Esta se convertiría en la mejor carta de presentación a la hora de encontrarse con los diversos músicos con los que, tanto por iniciativa propia como por recomendación, fue conociendo con la finalidad de obtener clases, consejos y formación musical como autores de renombre que ya eran.

Según indica Pahissa³⁰², en su primer encuentro con Paul Dukas, este expresó el deseo de estrenar *La vida breve* en el teatro de la Opéra Comique. Sin embargo la realidad es que el estreno no se produciría hasta bastante más tarde, dilatándose en el tiempo pese a que el resto de composiciones que fue completando en los años de París sí que eran presentados y, con ellos, las ofertas de las editoriales que, en algunos casos, pagaron más a Falla que a quienes fueron sus maestros en Francia³⁰³. *La vida breve*, sin embargo, corría una suerte bien distinta y ni las promesas españolas ni los intentos franceses terminaban de cuajar ni en un estreno teatral ni en una edición musical³⁰⁴.

El estreno definitivo de *La vida breve* siguió una serie de etapas sucesivas que, sin que ninguna fuera especialmente complicada, hacen del conjunto un proceso complejo que se va a desarrollar con la máxima precisión posible a fin de comprender sus vinculaciones italianas.

Por recomendación de Debussy y Dukas —sus principales mentores—, Manuel de Falla llevará a cabo una serie de revisiones de la obra en 1905, 1908 y 1911³⁰⁵ en las que «no es que modificara ni cambiara las ideas generales ni el plan orquestal, pero sí algún detalle (...) para completar o refinar la sonoridad»³⁰⁶. Una revisión que, a ojos de Nancy Lee Harper, se trataría de uno de los trabajos llevados a cabo en el «taller para el desarrollo de la perfección orquestal»³⁰⁷ que sería para Falla el aprendizaje de París.

Además, residiendo allí y buscando la posibilidad de un estreno galo, era imprescindible la traducción del libreto intentando conservar lo máximo posible del efectismo de las hablas andaluzas presentes en el original de Carlos Fernández-Shaw. El encargado fue Paul Milliet³⁰⁸ (1855-1924), libretista y dramaturgo francés que había trabajado en una

³⁰² PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 49.

³⁰³ Caso de las *Cuatro piezas españolas* por las que Falla recibió 300 francos de Durand, cantidad superior a lo que Debussy tendría como pago por su *Quatuor à cordes en sol mineur*, lo mismo que recibió Dukas por *L'apprenti sorcier*. Esto es lo que se extrae de PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 55.

³⁰⁴ Sin embargo ya se habían publicado las *Cuatro piezas españolas* (Durand et Fils, 1909) y *Trois mélodies* (Rouart, Lerolle et Cie., 1910).

³⁰⁵ CHASE, Gilbert, BUDWIG, Andrew. *Manuel de Falla, A Bibliography and Research Guide*. New York, Garland Publishing, 1986, p. 16; CHRISTOFORIDIS, Michael. «Manuel de Falla, Debussy and *La vida breve*». *Musicology Australia*, XVIII, (1995), p. 8.

³⁰⁶ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 62.

³⁰⁷ «If Cádiz had served as his childhood "laboratory" for developing a rich and vivid imagination and Madrid as an apprenticeship for spawning large-scale compositions, especially the large scale theatrical zarzuelas, then Paris was Falla's workshop for developing orchestral perfection». HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla...* p. 47

³⁰⁸ Con títulos tan conocidos como *Cavalleria rusticana*, asociado a Pietro Mascagni o *Hérodiade* y *Werther* de Jules Massenet. *Idem*.

veintena de ocasiones para la ópera y a quién Falla conoció el 1907 a su paso por Besançon³⁰⁹ y con quien tuvo algún encontronazo a razón de la denominación que quería otorgar a su traducción³¹⁰. La decisión venía, a su vez, tomada por otra razón más: Milliet era entonces el tesorero de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, desde donde quizás Falla pudiera recibir un respaldo institucional. Y lo cierto es que su reputación hizo que Milliet, una vez traducido el libro y aprobado por el mismo Fernández Shaw³¹¹, pudiera organizar una audición conjunta con Albert Carré (1852-1938), director de la Opéra Comique de París. Manifestando un claro interés por la producción de la obra³¹², expresó las ciertas dificultades que habría que afrontar al tratarse de un estreno en un teatro subvencionado con fondos públicos y, por ello, la necesaria concurrencia de autores franceses. Todo esto hará que el estreno se posponga reiteradamente.

En vista del aplazamiento *sine die*, Milliet investiga otros posibles escenarios y, con ellos, prueba con otras audiciones³¹³ en busca de una promesa para la ópera. En el verano de 1912, Milliet y Falla consiguen ser recibidos en Évian por Henri de Franconnet³¹⁴, director del Casino Municipal de Niza que se encontraba allí de vacaciones junto a André Messager (1853-1929), subdirector de la Ópera de París. Sorprendidos por la obra, ambos deciden buscar la forma de llevarla a escena en sus respectivos coliseos a la par que ambos consideran hacerla escuchar primero a Paul Gentien³¹⁵ (1877-1939), director de la editorial Casa Ricordi en París. Por mediación de Messager, Falla se entrevistará a su vuelta a París con Gentien, quien a su vez le propondrá un viaje a Milán, donde se reuniría personalmente con el director general de compañía, a la sazón, Tito II Ricordi (1865-1933). Dicho viaje y encuentro se tratará ampliamente en el Capítulo 2.

Trasladado a Niza para comenzar con los preparativos de la obra, últimas revisiones y ensayos, finalmente el estreno se produjo el 1 de abril de 1913, en mitad de una temporada operística que era «digna de una competencia con el Gran Casino de Montecarlo»³¹⁶. El éxito fue contundente no solo por la calidad de la obra sino también por la expectación suscitada. El resto vino de la mano de la prensa, que exaltó a la obra y a su compositor, lo que suscitó aún más interés en la capital francesa.

El éxito obtenido en Niza sirvió de catalizador del estreno en París, donde todos los procesos, conversaciones y, al final, acuerdo de estreno en la Opéra Comique se aceleró

³⁰⁹ TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla...* p. 64.

³¹⁰ Buenas razones de ello se puede considerar a través del trabajo final de máster de GONZÁLEZ ARJONA, M^a Victoria. *La vida breve: génesis y recepción de la obra: producciones escénicas 1913-2013*. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Granada, 2013. <<https://digibug.ugr.es/handle/10481/29785>> [consulta el 20/4/2020], pp. 59-60.

³¹¹ FERNÁNDEZ SHAW, Guillermo. *Larga historia de La vida breve*. Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1972.

³¹² PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 62.

³¹³ GONZÁLEZ ARJONA, M^a Victoria. *La vida breve: génesis...* p. 61.

³¹⁴ TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla...*, p. 66.

³¹⁵ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 63.

³¹⁶ FERNÁNDEZ SHAW, Guillermo. *Larga historia de La vida breve...* p. 45.

tremendamente. Tanto fue así que, si bien por una parte Falla tenía acordado con Gabriel Astruc (1864-1938) el estreno de la ópera en Théâtre des Champs Elysées, el editor de la obra por su parte, Max Eschig, había llegado a un acuerdo con Albert Carré para que el estreno se produjese en el escenario que la Opéra Comique. Tras una serie de descoordinaciones que permitieron el anuncio del estreno en los Campos Elíseos o incluso que el papel de Salud fuese asignado a Lilian Grenville, sin previa consulta con Falla, finalmente se consiguió un acuerdo bastante favorable: *La vida breve* se representaría en la Opéra Comique conjuntamente con *Francesca da Rimini* de Franco Leoni, en un espectáculo único que ponía punto y final a la etapa como director de Albert Carré.

De acuerdo con los datos más fiables y en función de las investigaciones más actuales³¹⁷, el estreno parisino de *La vida breve* tuvo lugar el 6 de enero de 1914, unos días después de la *répétition generale* con público, acaecida el 31 de diciembre de 1913. El éxito fue atronador. El elenco de cantantes, seleccionado por el mismo Carré en función de las indicaciones dadas por Falla, tuvo como referencia el estreno absoluto en Niza. La bibliografía, nuevamente, se hace cargo de la buena acogida por parte de la prensa, que a su vez sirvió de altavoz de su autor, quien recibía elogios sin límites. Él, por su parte, se lamentaba de que Carlos Fernández Shaw —fallecido en 1911— no hubiera podido disfrutar de ese gran estreno³¹⁸.

En este recorrido a través de la presencia de Italia en la biografía de Manuel de Falla, se localiza un punto de contacto del que prácticamente nada se contiene en la historiografía sobre el autor. En demasiadas ocasiones el estudio de su vida y obra es tan directo y personalista que, aún a riesgo de asentarse de nuevo sobre antiguas rémoras, deja de lado ciertas cuestiones realmente fundamentales para poder establecer un contexto acertado para la definición de dicha vida y obra así como para la relativización en función de las posibles circunstancias que hubieran quedado al margen hasta el momento. Este es el caso del estreno en París de *La vida breve*, el cual acae conjuntamente con el estreno absoluto de *Francesca da Rimini* de Leoni, también de carácter internacional y un marcado acento italiano.

Franco Leoni (1864-1949) fue un compositor italiano que, tras estudiar en Milán de la mano de Cesare Dominicetti y Amilcare Ponchielli, consigue llevar a tablas su primera ópera: *Raggio di Luna* (1890). Apenas dos años después de traslada a Inglaterra, donde prácticamente permanecerá de por vida llevando a cabo diferentes estrenos siempre operísticos: *Rip van Winkle* (1897), *Ib and Little Christina* (1901). De 1905 es *L'Oracolo*, quizás su obra más conocida, estrenada en el Covent Garden de Londres bajo la batuta de André Messager, quien llegara a ser director de la Ópera de París entre 1908-1914 y protagonista en las audiciones que darían con el estreno definitivo de *La vida breve*. Con esta comparte varias similitudes la composición de Leoni. Compuesta sobre un libreto basado en la tragedia amorosa vivida por Francesca de Rímini

³¹⁷ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de Maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, pp. 81-82.

³¹⁸ FERNÁNDEZ SHAW, Guillermo. *Larga historia de La vida breve...* pp. 55-56.

(1259/1260-1285) y Paolo Malatesta (ca. 1246-1285), no se puede establecer definitivamente si se trata de la autoría del propio Leoni o de una adaptación de Francis Marion Crawford (1854-1909) sobre un drama con el mismo título³¹⁹. La narración fue recogida por Dante Alighieri en la *Divina Commedia*, que sería testigo presencial de los hechos. Francesca de Rímmini o da Polenta se casó con Gianciotto Malatesta por un arreglo matrimonial, aunque a quien amaba era a Paolo, hermano de su marido, con quien mantenía en secreto una relación. Descubiertos los dos, Gianciotto asesinó a ambos amantes.

Traducida al francés por Marcel Schwob (1857-1905), fue terminada de componer en 1904 y, sin embargo, casi una década después aún no se había celebrado su estreno. Si bien argumentalmente no presentan ningún tipo de conexión, hay un nexo en torno a la una temática trágico amorosa. En el caso de Leoni, ambos amantes son asesinados; con Falla, Salud muere a causa de su amor por Paco, quien la ha engañado casándose con Carmela, de su mismo rango social. Si bien existe un elemento común entre ambas óperas, el amor imposible —en un caso por diferencia de clases; en el otro por un estratégico arreglo conyugal—, el desarrollo de ambas hace que el argumento, además del tiempo histórico o el contexto social —nobleza ravenesa y gitanería granadina *versus* burguesía andaluza—, camine por otros derroteros.

Si bien el texto de Fernández Shaw para la ópera de Falla parece estar creada *ex profeso*, sin mayor base previa que el de un desarrollo del poema *La chavalilla* del mismo autor³²⁰, en el caso de Leoni sí que hay precedentes musicales —y no solo musicales— basados o inspirados en la historia de Francesca de Rímmini. Desde el op. 32 de Chaikóvski, un poema sinfónico llamado *Francesca da Rimini: Fantasia Sinfónica después de Dante*, pasando por las diferentes óperas que bajo el mismo título compusieron Saverio Mercadante (1831), Emanuele Borgatta (1837), Ambroise Thomas (1862), Serguéi Rajmáninov (1905) o Riccardo Zandonai (1913), además de la *Paolo e Francesca* de Luigi Mancinelli (1907). Habría que considerar que incluso, en esos años, la historia ya había llegado al cine mudo con dos propuestas: *Francesca da Rimini; or, The Two Brothers* (1908) y *Francesca da Rimini* (1910), dirigidas ambas por James Stuart Blackton. Pero la cuestión aparece a lo largo de innumerables obras de teatro e incluso como tema pictórico, algunas de las cuales del momento en que el asesinato tuvo lugar en el siglo XIII. Como se puede ver, este tema ha suscitado un enorme interés en muy diversos ámbitos a lo largo del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, y particularmente en el género lírico, donde es bastante prolijo. La razón quizás estribe en que se trata de un momento clave en el desarrollo del movimiento verista.

El verismo, entendido en su aspecto musical, fue un «movimiento operístico del siglo XIX que presenta a gente corriente en situaciones familiares, a menudo plasmando

³¹⁹ FORTUNATO, Federica. «*Francesca da Rimini* di Franco Leoni. Coincidenze di un arco storico». «*Meravigliosamente un amor mi distringe*». *Intorno a Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai*. Irene Comisso, Federica Fortunato (eds.). Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, Centro internazionale di studi Riccardo Zandonai, Edizioni Osiride, 2017, pp. 83-108.

³²⁰ Fotocopia de carta de Falla a Felipe Pedrell del 16 de mayo de 1913 (AMF 7389-047).

acontecimientos sórdidos o brutales»³²¹. Con una serie de características compartidas con el naturalismo francés —estilo narrativo impersonal, un interés por los bajos estratos sociales o un enfoque realista de la existencia contemporánea—, el verismo supo desarrollar rasgos propios como el acentuado carácter popular de sus personajes, la plena libertad imaginativa y, pese a ello, la búsqueda de una objetividad plena de forma y contenido³²². Los compositores relacionados con la denominada *Giovane Scuola*, un conjunto de jóvenes creadores que, tras los años de formación, comienzan a producir obras a caballo entre los siglos XIX y XX, con figuras como Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Francesco Cilea o Riccardo Zandonai entre otros. A raíz de la irrupción en la escena italiana de *Cavalleria rusticana* (Roma, Teatro Costanzi, 1890) con libreto de Giovanni Targioni-Tozzetti y Guido Menasci basado en la novela homónima de Giovanni Verga (1880), el género se expande rápidamente. Se extenderá rápidamente fuera de las fronteras italianas, adaptándose a los argumentos que le eran más afines en cada nueva latitud a la que llegaba y, con ello, desarrollando un estilo propio en cada nación alcanzada³²³.

Teniendo en cuenta lo anterior, la *Francesca* de Leoni, pese a su total caída de las carteleras actuales, sería tenida por una ópera verista. Si bien es cierto que dentro del aspecto argumental el contexto no presenta unas características ni populares ni de un estrato social especialmente bajo, el tratamiento de los personajes, el desarrollo de los acontecimientos y, sobre todo, el trágico final de ambos amantes, la sitúan como una ópera influenciada en gran medida por el verismo.

En el caso de *La vida breve*, a cuyo análisis y estudio se dio por completo Elena Torres Clemente³²⁴, la vinculación con el verismo es patente y constante. Desde su mismo estreno en París, la revista *Excelsior* ya la vincula directamente con *Cavalleria rusticana*:

Por su argumento y su carácter —aunque no por su poética ni por su calidad—, *La vida breve* pertenece al «verismo»; es verismo español, en lugar de ser verismo italiano, he ahí todo. Encontramos en ella, como en todas las obras para las que *Cavalleria rusticana* representa el prototipo, una rápida historia de amor trágica, acompañada de entremeses importantes³²⁵.

³²¹ BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. Madrid, Alianza Música, 2011 (8ª ed.), p. 1179.

³²² SANSONE, Matteo. «Verismo». *Grove Music Online*. Oxford University Press. 2001. <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029210?rsk=gd6y6jq>> [consulta el 23/2/2022]

³²³ Massenet (Francia) con *La Navarraise* (1894); Eugen d'Albert (Alemania) con *Tiefland* (1903); Frédéric d'Erlanger (Reino Unido) con *Tess* (1906, Naples); Bretón (España) con *La Dolores* (1895); Janáček (Imperio Austriaco, Chequia) con *Jenůfa* (1904) o *The Wreckers* (1906), de la compositora británica Ethel Smyth.

³²⁴ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

³²⁵ «Par son canevas et son caractère —mais non point par sa poétique ni par sa qualité— la Vie brève appartient au 'verisme'; c'est du verisme espagnol, au lieu d'être du verisme italien, voilà tout. On y retrouve, comme dans tous les ouvrages dont *Cavalleria Rusticana* demeure le prototype, une rapide histoire d'amour tragique, accompagnée de hors-d'œuvre importants». *Ibid*, p. 470.

Además de encontrar similitudes claras entre la obra de Falla y títulos como *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, *Otello* o *Falstaff* de Verdi, *La Bohème* o *Tosca* de Puccini, *La Gioconda* de Ponchielli, o la ya mencionada *Cavalleria rusticana* de Mascagni, Torres Clemente establece en sus conclusiones una serie de características veristas³²⁶ que forman parte de las influencias que se pueden analizar a lo largo de *La vida breve*. Unas son de carácter plenamente argumental o libretístico como la presentación de clases sociales marginales o la centralidad de una pasión brutal; otras son exclusivamente musicales, con la utilización de colores locales, regionales o incluso de tipo tradicional popular; mientras otras presentan un carácter mixto, como la incorporación de gritos suspiros y sollozos en las partes de los cantantes o la recreación de atmósferas que definan un contexto social-musical (fragua). A todo esto encuentra sentido Torres Clemente en el hecho de que Falla, durante la composición de su ópera, conocía y manejaba las obras editadas de autores como Mascagni, Puccini, Charpentier, Massenet y Leoncavallo, hipótesis a la que se suscribe este trabajo y que ya fue citada en el apartado sobre la primera época del compositor en Madrid. Toda esta cuestión viene de largo en la bibliografía falliana y, más allá de las consideraciones de prensa del momento, la investigadora Carol A. Hess considera también presentes «elementos veristas»³²⁷ en la ópera.

De entre las consideraciones finales de Elena Torres cabría llamar la atención sobre la «diferencia esencial entre *La vida breve* y la corriente que nos ocupa»³²⁸. En el canon verista suele existir una clara lucha de clases que no se da en la ópera falliana, en la que Salud muere en la resignación de saberse clase inferior, frente a Paco pero bajo su posición social. Tan solo existe un mínimo atisbo por parte de El tío Sarvaor que no llega a mayores. En *Francesca da Rimini* sí que se produce esa lucha de clase, o mejor dicho, dentro de su propia clase, puesto que la protagonista no quiere ser desposada con Gianciotto (Giovanni en la ópera), con quien ambas familias han arreglado un matrimonio. Su lucha es contra los de su misma clase, un *status* al que decididamente pertenece y en el que permanece pese a su historia de amor con Paolo. Sin embargo y pese a las diferencias que hacen del verismo un género vivo y dinámico por sus transformaciones, ambas argumentos son historias de mujeres. Mujeres que no consiguen sobreponerse a las circunstancias del amor que sienten y por el que, en ambos casos, acaban sus vidas trágicamente: la muerte súbita de Salud y el asesinato de Francesca. En un caso es el marido el que acaba con su vida. En el otro, aunque no materialmente, es Paco el que con su negación acaba con ella: «¡Mientes! ¡Echadla!»³²⁹. Esta es otra característica clara que ambas obras comparten entre sí.

Las razones que llevaron a que Albert Carré se decidiera llevar a escena a ambas óperas conjuntamente es algo que, por el momento, se desconocen. Lo que sí que se supone es que, de alguna manera, el empresario quería cerrar su etapa como director de la Ópera

³²⁶ *Idem*.

³²⁷ HESS, Carol A. «Falla (y Matheu), Manuel de». *Grove Music Online*. Oxford University Press. 2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09266>> [consultada el 6/4/2020].

³²⁸ *Ibid.* p. 471.

³²⁹ Paco a Salud, final de la última escena del segundo cuadro de *La vida breve*.

Comique³³⁰ a lo grande y una forma de asegurarse su éxito era con un doblete. Por una parte con un estreno absoluto, *Francesca da Rimini*, pero por otra con una obra que había levantado mucha expectación en la capital francesa tras su *première* en Niza. Ambas obras, que presentan elementos de similitud tanto argumentales como estilísticos, recibieron una acogida bastante asimétrica. Mientras que *La Vie Brève* fue aplaudida unánimemente, *Francesca da Rimini* y Franco Leoni fueron vilipendiados. Si bien es cierto que, como se ha señalado, el argumento elegido por Leoni había sido ya utilizado para una veintena de óperas hasta 1914, la impresión musical reflejada por la crítica fue inmisericorde, con ataques al propio compositor tan directos que se llegó a decir que «había querido disimular, bajo las gamas más modernas, bajo las series de quintas y cuartas, y bajo algunas disonancias, su manera profundamente “verista”!»³³¹ o que «la inspiración para la expresión amorosa no le es propia a todos los músicos»³³².

El argumento verista, pese a identificar a ambas obras, solo fue utilizado en contra de Franco Leoni. En este mismo sentido apuntó el musicólogo Henri de Curzon cuando escribió que «las ideas no son muy originales, su puesta en valor es muy ingenua, pero por lo menos los defectos de los que se vale la escuela verista italiana no se dan apenas»³³³, aunque fue probablemente Maurice Ravel quien mostró más displicencia hacia el verismo, al cual dedica un completo párrafo en su escrito de *Comoedia illustré*³³⁴:

Toda la simpleza, toda la candorosa astucia que caracteriza el arte de los veristas italianos se encuentra en esta obra. Los vigorosos acentos que esta débil escuela de aficionados pretende sostener de los geniales predecesores donde se prodigaron con la misma inconsciencia. Sin embargo, se observa un poco menos torpeza, un poco más de cuidado en la escritura, las armonías mejor ubicadas.

Cierto es que si Falla fue tratado mucho más amablemente, también *La vida breve* tuvo que lidiar con algunas de las críticas que iban, no tanto a la obra en sí, sino al estilo por el cual se había dejado influenciar. Aquí un ejemplo recogido por el mismo Pahissa en

³³⁰ Posteriormente saltaría al teatro de la Comédie-Française, cargo que mantendría hasta noviembre de 1915.

³³¹ «M. Leoni avait voulu dissimuler, sous le gammas très modernes, sous de suites de quintes, de quartes, et sous quelques dissonances, sa manière profondément ‘veriste’ ! Cachez le naturel... !!!». BLOIS, Pierre. «Théâtre National de l’Opéra Comique : Répétition». *Autorité* (31/12/1913) (AMF 6380-022).

³³² «L’inspiration dans l’expression amoureuse n’est pas le propre de tous les musiciens». LARA, Isidore. «Le Théâtre : Répétitions générales : Théâtre National». *Gil Blas* (1/1/1914) (AMF 6380-028).

³³³ «Les idées ne sont pas très originales, leur mise en valeur très neuve, mais du moins les défauts que mérite l’école veriste italienne actuelle ne s’y retrouvent guère». CURZON, Henri de. «La Vie Brève, de Manuel de Falla et Francesca da Rimini, de Franco Leoni à l’Opéra-Comique de Paris». *Le Guide Musicale* (4/1/1914) (AMF 6380-030).

³³⁴ «Toute la platitude, toute la roublardise candide qui caractérisent l’art des veristes italiens se retrouvent en cet ouvrage. Les accents vigoureux que cette faible école d’amateurs prétend tenir de ses devanciers géniaux y sont prodigués avec la même inconscience. Cependant, on y remarque un peu moins de maladresse, un peu plus de soin dans l’écriture, des harmonies mieux placées». [s. a.]. «A l’Opéra-Comique: “Francesca da Rimini”... “La Vie Brève”. *Comoedia illustré*, 8 (20/1/1914), pp. 390-391. Consultable también a través del extenso y metódico trabajo de CORNEJO, Manuel. *Maurice Ravel. L’intégrale. Correspondance (1895-1937) écrits et entretiens*. [S. L.], Le Passeur éditeur, 2018, pp. 1412-1414.

su biografía sobre Manuel de Falla, sobre un artículo publicado por Pierre Lalo³³⁵, que ahora se cita en traducido directamente sobre el texto original:

De igual manera, no me encanta en su totalidad; y en primer lugar le hablaré, para no tener que volver a hacerlo, de lo que menos me gusta: a lo que me refiero son las escenas de amor, o al menos una parte de éstas. En los momentos de expansión sentimental, sucede que el señor de Falla no parece totalmente desprendido de esa influencia italiana que, durante demasiado tiempo, ha dominado la música española, y que sus personajes expresan su pasión a través de giros de un melodismo más fácil y más superficial del que yo querría.

Pero es que, por lo general, la cuestión verista y todo lo que tuviera que ver con la escena operística italiana del cambio de siglo no era bien considerado en París. Sirva de ejemplo la comparativa que el mismo Lalo utiliza para hablar de la obra de Leoni:

Este compositor italiano consigue el milagro de hacernos añorar a Puccini, a Leoncavallo y a Mascagni. Porque la música de estos distintos autores, por mala, desagradable y vulgar que sea, tiene vida en algún lugar de su vulgaridad, o al menos una apariencia de vida: emoción superficial y movimiento melodramático, pero movimiento al fin³³⁶.

Sin embargo, hacia el final del mismo texto, Lalo, vista la suspensión de las representaciones de ambas óperas en la Opéra-Comique, en hasta dos ocasiones por razones diversas³³⁷, propone una idea de reposición que resulta sorprendente cuanto menos³³⁸:

Es evidente que no se puede seguir dando la *Vida breve* con *Francesca da Rimini*. ¿Pero por qué no junto a otra cosa? ¿*Cavalleria rusticana*, que pertenece al repertorio habitual de la Opéra-Comique? Parece que *Cavalleria* y la *Vida breve* formarían juntas un espectáculo demasiado largo. Pero en seguida se divisa una solución perfecta: hacer recortes en *Cavalleria*. Se daría así un ejemplo precioso, se crearía un precedente saludable: sería la primera vez que se cortaría alguna parte de una mala obra.

³³⁵ «Je ne l'aime pas tout entière également ; et je vous parlerai d'abord, pour n'y plus revenir, de ce que j'aime du moins : ce sont les scènes d'amour que je veux dire, ou du moins une partie de ces scènes. Dans les moments d'expansion sentimentale, il arrive que M. de Falla ne paraisse pas entièrement dégagé de cette influence italienne qui, pendant si longtemps, a possédé la musique espagnole, et que ses personnages expriment leur passion par des tours de phrase d'un mélodisme plus facile et plus superficiel que je voudrais». «La Musique». *Le Temps*, 6 marzo 1914, p. 3.

³³⁶ «Ce compositeur italien accomplit le miracle de nous faire regretter M. Puccini, M. Leoncavallo et M. Mascagni. Car la musique de ces divers auteurs, si mauvaise qu'elle soit, e si laide, et si vulgaire, a par endroits quelque vie dans sa vulgarité, ou du moins une apparence de vie : émotion de surface et mouvement mélodramatique, mais mouvement enfin». *Idem*.

³³⁷ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla...* p. 85.

³³⁸ «Il est évident que l'on ne peut continuer à donner la *Vie brève* avec *Françoise de Rimini*. Mais pourquoi pas avec autre chose ? *Cavalleria rusticana*, qui appartient au répertoire ordinaire de l'Opéra-Comique ? Il paraît que *Cavalleria* et la *Vie brève* formeraient ensemble un spectacle trop long. Mais on aperçoit aussitôt une solution excellente : faire des coupures dans *Cavalleria*. On donnerait ainsi un exemple précieux, on créerait un précédent salutaire : ce serait la première fois qu'on couperait quelque chose dans une mauvaise œuvre». *Idem*.

La cosa no queda así, ya que en las últimas líneas las aprovechará el crítico para cargar aún más directamente las tintas contra el verismo y contra quienes eran sus máximos representantes, sin esconder su posición germánica y exaltando decididamente su declarado wagnerianismo³³⁹:

Observe que, en efecto, no se duda en hacer cortes salvajes a las más admirables obras maestras, en las más bellas escenas de la *Valkiria*, de *Los maestros cantores*, de *Pársifal*. Pero nunca se ha escuchado decir que se haya eliminado los fragmentos más execrables de la ópera italiana, de *Tosca*, de *Los payasos [I Pagliacci]*, o de *Cavalleria rusticana*: he aquí una ocasión excelente.

Por el poco filtro y la casi nula autocensura del escritor, Pierre Lalo aporta a través de su escrito una ingente cantidad de información que, por lo contrastante con el resto de la crítica del momento, llama la atención con voz propia. Por una parte, el autor refleja un claro desapego en relación con el verismo o, más ampliamente, con las propuestas escénicas finiseculares italianas. Su desprecio por todo lo que le recuerda, por ligero que sea, a escuela italiana es manifiesto. Opinión que, en este contexto, se fortalece más aún con su decidida declaración de fe wagneriana: necesariamente antagónica en aquel momento. Sin embargo, en esa propuesta de recortar secciones operísticas, se deja ver que ambas escuelas compartían cartelera en la escena francesa, aunque solo el repertorio germánico era cercenado, mientras que el italiano parece que se representaba en toda su integridad.

En todo esto, la presentación en sociedad de *La vida breve* supone, sin lugar a dudas, una novedad. No cabe duda de que a la crítica no se le pasó por alto su claro perfil verista en sus múltiples aspectos ya mencionados. Pero por lo relativamente bien que llegó a ser considerada por el sesudo Lalo, tampoco se nos escapa la posibilidad de que, sin hacer mención directa, viera en ella nítidos elementos que la vinculasen al drama lírico. Esta es, a fin de cuentas, otra de las claras influencias³⁴⁰ que se dan en la obra. Pese al no poco desprecio verbal, la propuesta de unir en un solo programa a *Cavalleria rusticana* con *La vida breve* es, con todo, la idea más llamativa del texto. La razón reside en que desde 1894, *Cavalleria rusticana* viene siendo representada tradicionalmente junto a *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo. Esta tradición, bendecida por los propios compositores y posteriormente consagrada con la dirección personal de Mascagni en el Teatro alla Scala de Milán en 1926, se sigue manteniendo hasta hoy, siendo una rareza el hecho de ver dichas obras representadas sin la participación de la otra. Es por ello que, incluso en 1914, cuando ya se contaba con veinte años de habituales representaciones conjuntas, Pierre Lalo propone un cambio de emparejamiento: *La vida breve* por *I Pagliacci*. La genuina unión de ambas óperas

³³⁹ «Remarquez en effet qu'on hésite pas à faire des coupures sauvages dans les chefs-d'œuvre les plus admirables, dans les plus belles scènes de la Walkyrie, des Maîtres Chanteurs, de Parsifal. Mais on n'a jamais entendu dire qu'on ait coupé le plus détestable morceau du plus exécrationnable opéra italien, de la Tosca, des Paillaises, ou de Cavalleria rusticana : voilà une occasion excellente». *Idem*.

³⁴⁰ Partiendo de la propia TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla*... p. 471 y ss.; pero también el estudio concreto sobre dicha cuestión: NOMMICK, Yvan. «Wagner en Falla: una presencia continua». *Quodlibet: revista de especialización musical*, 55, (2014), pp. 84-100.

(Mascagni-Leoncavallo) de un único espectáculo responde a la relativa brevedad de ambas —1 hora y 15 minutos cada una—, con lo que se conseguía una sesión de una duración más próxima a lo que era habitual en una tarde de ópera. La diferencia de argumentos no era un problema *a priori* ya que, los tintes trágicos de ambos libretos se coordinaban con la diversidad de sus músicas y esto, a su vez, se amalgamaba bien mediante el género verista, con sus lugares comunes y elementos paradigmáticos. Sin embargo, la propuesta de Lalo para la obra de Falla ocasiona estupor, cuanto menos. Aunque es claro que utiliza a *Cavalleria* como blanco de su crítica contra lo italiano y a favor de la supresión de números completos o partes de los mismos, tampoco parece que su intención sea solo la de utilizarla como «mártir» verista, sino que la propuesta, lejos de la mera crítica, busca una mejora que ofrece como crítico que busca una cierta mejora en la formación de sus lectores. En este sentido, la sustitución de *I Pagliacci* por *La vida breve*, cobra mayor interés al aparecer un fragmento del artículo de Lalo en la biografía de Pahissa, ya que el propio Falla revisó y corrigió cuanto consideró del libro durante sus últimos días en Argentina, optando por su aparición y, de este modo, dando alas a la especulación. ¿Pudo Falla haberse sentido halagado frente a tal propuesta?

Ambas obras comparten una ubicación en un contexto popular, si bien Fernández Shaw sitúa la escena en un escalafón más bajo incluso: la entonces apartada y marginal gitanería de Granada en las cuevas del camino hacia el Sacro Monte. En las dos hay una línea argumental muy similar aunque, por decirlo de alguna manera, narrado desde perspectivas distintas. En *La vida breve*, Salud está enamorada de Paco, quien en realidad la ha estado engañando con Carmela, de su mismo *status* social, con quien se casa. En el caso de Leoncavallo, aunque la trama es más complicada por el doble papel de los personajes, primero como quienes verdaderamente son y luego como los personajes de la *Commedia dell'Arte* que representan, muy pronto se conocerá que Nedda engaña a su marido —Canio— con Silvio, siendo Canio el que no sabe de esta realidad hasta prácticamente el final, cuando acabará con la vida de Nedda y, al pedir ayuda ésta a Silvio, también al amante. Es decir, que en cada obra se conócela información solo de una parte: de la parte engañada (Falla) y de la parte que engaña (Leoncavallo). Además, el argumento entre *I Pagliacci* es muy similar, casi idéntico al historicista de *Francesca da Rimini* de Leoni, aunque el reparto de personajes y la contextualización sea bien distinta: un marido que asesina a su mujer y a su amante.

Como se aprecia, los puntos de encuentro entre las tres obras son más y mayores de meros puntos tangenciales, constituyendo un único paradigma cuyas coordenadas pueden ser modificadas dando como resultado una de las otras obras. He aquí donde probablemente esté la razón por la cual Pierre Lalo llega a plantear el combo *Cavalleria rusticana* y *La vida breve* como sustituta de *I Pagliacci*, la cual, si bien cita más adelante en su escrito, no es más que para concretizar su desprecio por estos títulos del teatro lírico italiano. *La vida breve*, pese a las muchas referencias tanto directas como indirectas al verismo, claramente manifestadas por la crítica, es en cierta medida, una opción bisagra que bien pudiera venir a solucionar los problemas ocasionados por los excesos de marca italiana mitigados por un tema andaluz, usos y costumbres escénicos

provenientes de la zarzuela unidos a un *continuum* musical que suprime los números o esa especie de «motivos conductores»³⁴¹, pese a un argumento y un tratamiento de los personajes netamente veristas que, además, se refleja en las obras por las que Manuel de Falla se dejó influir antes y durante la composición de su ópera. Lo que parece una contradicción por parte del crítico sería, en realidad, la presentación, recepción y acogida que *La vida breve* tuvo en su época, lejos de condicionantes analíticos posteriores y comprendiendo su contexto tanto de crítica como de público. Es más, si se intenta ir más allá con la propuesta sustitutoria de Lalo, lo que se ve en realidad en 1914 en París es una sesión con doble programa de ópera verista, razón que justificaba un estreno, o al menos una primera representación parisina de dos composiciones de temática trágica, personajes considerados de bajo estrato social, tratamientos musicales de carácter eminentemente postrománticos y una clara influencia de la tradición italiana finisecular. A fin de cuentas, *La vida breve* y también *Francesca da Rimini* tenidas como exponentes de un verismo que se manifiesta entonces de diferente manera a través de dos autores extranjeros: un joven español con formación en Francia y un italiano desconocido en París pero con éxitos escénicos en el Reino Unido.

Esto que se acaba de indicar no se trata de mera especulación formal, sino de un análisis de los signos que, con base en las fuentes de la época e interpretados a la luz de su justo marco histórico, ofrecen informaciones que, hasta el momento no habían sido tenidas en cuenta. Sin embargo, en seguida surgen otras fuentes que, leídas en base a lo que ya se ha dicho, adquieren una definición, si bien no distinta, sí que completa en su más amplio sentido. Este es el caso del artículo publicado en *Comoedia* por Jean Prudhomme³⁴², casi dos meses antes, el 7 de enero de 1914, al día siguiente del estreno parisino. En él, en vista de la mala prensa que ha tenido la obra de Leoni, Prudhomme hace una defensa de ella en términos veristas que conviene traer al caso.

Pocas veces la crítica ha sido tan severa como lo fue contra *Francesca*; rara vez se ha mostrado tan elogiosa como con *La vida breve*. El drama lírico del señor de Falla [...] se merece el tratamiento que se le ha dado, mientras que a *Francesca*, desde mi punto de vista, vale más que la [mala] fama a la que se la ha sometido.

¿No le parece que el señor Franco Leoni ha servido como una suerte de chivo expiatorio, que se le ha hecho pagar a la misma vez el descrédito injusto que aqueja/golpea en Italia a las obras francesas, y el éxito popular con el que disfrutaban en Francia Puccini o Leoncavallo? Yo no creo que se haya prestado la atención que convenía a *Francesca da Rimini*, ni que de buena fe, se haya penetrado den su el lirismo plenamente latino³⁴³.

³⁴¹ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla...* p. 472.

³⁴² PRUDHOMME, Jean. «Opéra-Comique». *Comoedia* (7/1/1914), p. 3 (AMF 6380-031).

³⁴³ «Rarement la critique a été aussi sévère qu'elle le fut envers Francesca ; rarement elle se montra aussi élogieuse que pour La Vie brève. Le drame lyrique de M. de Falla [...] méritait le traitement qu'on lui fit, Francesca, à mon avis, vaut mieux que la réputation qu'on lui infligea. Ne vous apparaît-il pas que M. Franco Léoni a servi en quelque sorte de bouc émissaire, qu'on lui a fait payer en même temps la défaveur injuste qui frappe en Italie les œuvres françaises, et le succès populaire dont jouissent en France Puccini et Leoncavallo ? Je ne crois pas qu'on ait accordé l'attention qui

Prudhomme intenta hacer un juicio lo más imparcial posible del estreno. Desde la subjetividad sorprende su definición de la obra de Falla como «*drame lyrique*», vinculándolo directa y estrechamente con Wagner y sus propuestas renovadoras del género operístico. Sin embargo, se intenta justificar su texto desde un punto de vista de equidad e igualdad entre ambas obras, intentando ser justo también con la ópera de Leoni, la cual es considerada como un «chivo expiatorio» contra el que ha cargado toda la crítica, no siempre con afilados argumentos en su contra, como sí que hizo Lalo, sino con la simple desatención³⁴⁴. No obstante, este fragmento sirve para sostener la argumentación que, por diferentes razones, la relación musical Francia-Italia del momento no pasaba por un buen estado. Muestra de ello es que si Lalo disparaba contra Puccini, Leoncavallo y Mascagni era por propia voluntad, puesto que Prudhomme habla de la buena acogida en Francia de los autores —en clara referencia verista, sobre todo en el caso de Puccini— mientras que, por el contrario, las obras galas no gozaban con el aplauso italiano. Ello, una vez más, refuerza el argumento de que la obra de Falla fue tenida en su debut parisino por una ópera verista pese al desafortunado calificativo de «drama lírico» que aplica Prudhomme. Entre otras cosas porque él mismo se contradice y, con las nuevas ideas que aporta, refuerza aún más esta idea.

Tras una presentación bastante buena del propio Manuel de Falla —en relación con sus maestros franceses, Dukas y Debussy—, para centrar la atención en un precedente de similares características, Prudhomme afirma³⁴⁵:

Yo no veo más que una sola obra moderna que se pueda parecer a *La vida breve*. No diviso más que un solo compositor cuya estética se aproxime a la que es querida por el señor de Falla. Esta obra es la admirable *Lépreuse*; este hombre es el señor Sylvio Lazzari³⁴⁶.

La ópera *Lépreuse* (1912) fue considerada por la mayor parte de la prensa como la mejor obra de Sylvio Lazzari. La obra está basada en una historia legendaria bretona que versa sobre una joven enferma de lepra. En cuanto a su relación con *La vida breve*, son dos los puntos en común. Por una parte, el libreto, obra de juventud de Henry Bataille (1872 – 1922), claramente impregnado por la estética naturalista francesa³⁴⁷ de

convenait à Francesca da Rimini, ou qu'en parfaite bonne foi, on en ait pénétré le lyrisme tout latin». *Idem*.

³⁴⁴ Caso, por ejemplo, del artículo de Paul Milliet, «Musiques» para *Monde Artiste* del 10 de enero de 1914 (AMF 6380-032) en el que el traductor de la *La vida breve* dedica tres columnas a la composición de Falla y tan solo el último párrafo —apenas diez renglones— a la obra de Leoni, con informaciones que no pasan del reparto y argumento.

³⁴⁵ «*Je ne vois que une seule oeuvre moderne qu'on puisse apparenter avec La Vie brève. Je n'aperçois qu'un seul compositeur dont l'esthétique se rapproche de celle que est chère à M. de Falla. Cette oeuvre c'est l'admirable Lépreuse ; cet homme c'est M. Sylvio Lazzari*». PRUDHOMME, Jean. «Opéra-Comique». *Comoedia* (7/1/1914), p. 3

³⁴⁶ Joseph Sylvio Lazzari (Bolzano, 1857 – París, 1944) fue un compositor de origen italo-austro-húngarico formado en París, donde desarrolló el resto de su carrera musical con un respetable catálogo del que destacan, fundamentalmente, sus óperas y composiciones vocales.

³⁴⁷ Caracterizado por unos personajes pertenecientes a una clase social baja con tintes marginales; el pesimismo lo inunda todo en una clara imposibilidad de redención dentro de un discurso ideológico de crítica social pese a una utilización de un lenguaje complejo con tintes científicos impropios del estrato cultural de sus personajes.

la que bebe directamente el verismo italiano —como también sucede a *La vida breve*, cuyo libreto está más cerca del verismo que del pesimismo naturalista—. La música está llena de melodías y elementos populares de la tradición musical bretona. Esto se aplica también al caso fallesco donde el elemento popular andaluz con carácter regional, como Lazzari, y no tanto nacional, se encuentra por doquier. Por último, la cuestión wagneriana. Al citar *La vida breve* como un drama lírico —lo que la aparta de la consideración verista—, reaparece en relación a Lazzari para dos elementos muy particulares: «exponer las melodías populares y desarrollarlas por el método auténticamente wagneriano»³⁴⁸ y encontrar una forma de descargar un poco la orquestación de Wagner³⁴⁹, lo que Falla y Lazzari consiguieron, según Prudhomme, mediante técnica en la orquestación y no con el uso absolutamente circunstancial de la sordina³⁵⁰, en favor de una mejor comprensión del texto dramático.

En referencia a este tipo de consideraciones que juegan con la indefinición de las verdaderas diferencias entre los estilos de *La vida breve* y *Francesca da Rimini*, se pone de manifiesto un texto firmado por Henri de Curzon³⁵¹. En un intento de dejar clara su posición desde las primeras líneas, Curzon declara que ninguna de las dos se trata de «obras maestras»³⁵² pero, sin embargo, rápidamente se posiciona³⁵³ a favor de *La vida breve*: «como partitura [*Francesca*] es música sin profundidad, pero amable, armoniosa, dulce, que no afea, al menos, los defectos de la escuela verista y brutal de la moderna Italia». Esto lo dice inmediatamente después de identificar a Leoni como un «*Italien anglicisé*»³⁵⁴. Sin embargo, como viene siendo habitual en la prensa y como ya denunciaba Prudhomme, se deshace en halagos hacia la obra falliana pese a que al principio no la había descrito precisamente como una obra cumbre. Dice literalmente que³⁵⁵

La vida breve muestra, por el contrario, lo que se puede hacer con una historia de lo más banal y breve [...] cuando se la sabe desarrollar de un ambiente colorista y expresivo, de una sinfonía elocuente de seres y de cosas, de una evocación sincera de raza y de mentalidad. La melancolía, el fatalismo, la simplicidad de esta anécdota musical la elevan y la distinguen de todos sus semejantes.

³⁴⁸ «[...] d'exposer des mélodies populaires et de les développer par la méthode authentiquement wagnérienne».

³⁴⁹ «La question de l'orchestration apparaît ensuite. Wagner se rendit compte que son orchestration était trop chargé pour qu'on puisse entendre les paroles des chanteurs.

³⁵⁰ «Pourtant, dans la *Lépreuse*, comme dans *La Vie brève*, on ne perd pas un mot de ce qui se chante, et cependant la sourdine n'y est pas employée qu'exceptionnellement».

³⁵¹ CURZON, Henri de. «[s. t.]». *Gazette de France* (10/1/1914) (AMF 6380-033).

³⁵² «Chefs d'oeuvre». *Idem*.

³⁵³ «comme partition [*Francesca*], c'est de la musique sans profondeur, mais avenante, harmonieuse, suave, que ne déparent pas, du moins, les défauts de l'école veriste et brutale de la moderne Italie». *Idem*.

³⁵⁴ Italiano naturalizado inglés.

³⁵⁵ «La vie brève montre au contraire ce qu'on peut faire du roman le plus banal et le plus court [...] lorsqu'on sait l'envelopper d'une ambiance colorée et expressive, d'une symphonie éloquente des êtres et des choses, d'une évocation sincère de race et de mentalité. Le mélancolie, le fatalisme, la simplicité, de cette anecdote musicale le relèvent et la distinguent de toutes ses parailles». CURZON, Henri de. *Gazette de France* (10/1/1914) (AMF 6380-033).

Si este párrafo fuese leído fuera de contexto remitiría a una buena definición de lo que es el género verista, denostado en el título de Leoni pero exaltado en Falla.

La crítica, en un movimiento pendulante, se acerca y se aleja de la conceptualización verista para *La vida breve* a la par que, con los mismos argumentos, pretende tomar distancia de cualquier posible referencia a estilos italianos. Unas veces apuntando en otras direcciones (drama lírico, naturalismo francés), otras veces por una simple oposición de contrarios, *Francesca da Rimini* y *La vida breve* eran dos obras distintas, compuestas con diferente finalidad pero llevadas a escena conjuntamente en un mismo contexto que, en lo personal, era la retirada como director de la Opéra Comique de Albert Carré. Aún sin poder conocer exactamente las razones que lo llevaron a decidir llevar a escena a ambas obras a la vez, hay que volver sobre la posibilidad de que desde la intendencia del mismo teatro fuesen tenidas por obras que se adscribían a un mismo género pero que se manifestaba de forma distinta a través de dos autores no relacionados entre sí pero que compartían la expatriación como forma de progreso musical: Leoni en el Reino Unido y Falla en Francia. Todo esto, en su conjunto y a sabiendas de la información valiosísima ofrece la prensa en tanto, como indicaba Jean Prudhomme, que lo verista e italiano (Leoncavallo, Puccini y Leoncavallo) era acogido y aclamado en Francia, la mera idea de organizar un último espectáculo verista con autores distintos —uno aplaudido en Londres, el otro recién ovacionado en Niza— era casi un éxito asegurado. Con ello no se pretende resignificar a Manuel de Falla ni a su ópera como veristas absolutos, pero sí que se procura comprender y, al menos, replantear la recepción de *La vida breve* en el París de 1914. Por todo lo anterior, sin lugar a dudas, se puede asegurar que la presentación de *La vida breve* a la sociedad parisina fue tenida con un estreno de una obra de reducidas dimensiones, razón por la cual hubo de ser representada junto a *Francesca da Rimini*, en un programa doble que, en ese momento ya era una lógica aceptada y difundida para la representación de óperas de un claro y marcado carácter verista, todo ello avalado por las intrínsecas contradicciones de la prensa del momento.

Durante los años de París (1907-1914), Manuel de Falla lleva a cabo un distanciamiento claro y decidido con respecto a la música italiana. Esta tradición, que inundó su juventud y primera formación, ahora ocupa un lugar marginal en lo que se refiere a su programación como concertista o, incluso, como el ávido estudiante de composición que aún es, por lo que, en medio de una constante dificultad económica, no invierte ni un franco en la adquisición de obras italianas. Sin embargo, esto es bien distinto cuando se trata de la asistencia a conciertos que, por medio de los programas de mano conservados y, en buena parte, gracias a su pertenencia al círculo más estrecho de la familia Casadesus, se aproximó al repertorio antiguo italiano, bien distinto de los estilos escénicos románticos en los que creció. A raíz de ello, conocerá, entre otros, a la clavecinista Wanda Landowska y al compositor Alfredo Casella, amistad que conservará durante el resto de su vida. El estreno de *La vida breve*, tras más de una década de peregrinación en busca de un teatro donde darla a conocer será, sin lugar a dudas, la cuestión que más estrechamente lo vinculará al verismo italiano: como

participante activo, por la influencia que se respira constantemente en su ópera, hecho incontestable y ya expuesto por otras investigadoras; pero también de manera involuntaria, por las circunstancias particulares por las que la ópera se dio a conocer al gran público en enero de 1914 en París, con un programa doble junto a Franco Leoni y su *Francesca da Rimini*. La relación estrecha con el verismo queda patente a través de la recepción que la prensa tributó a ambas composiciones en un espectáculo que fue diseñado desde el primer momento como tal. La presentación conjunta de las dos buscaba ofrecer una nueva visión del verismo de comienzos de siglo con una perspectiva internacional que habla de la salida de la Italia musical de sus propias fronteras y la colonización de otros mundos y escenarios.

1.5 MADRID (1914-1919)

El asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria el 28 de junio de 1914 en Sarajevo sería la chispa que prendería la mecha con la declaración de guerra del Imperio Austro-Húngaro al Reino de Serbia justo un mes después. La participación de otros estados en el apoyo de los beligerantes principales dio tal magnitud al conflicto que las principales potencias económicas y armamentísticas mundiales terminarían participando en la contienda, en el inicio de lo que fue conocido como la I Guerra Mundial. Todo esto, en un momento en el que Manuel de Falla acababa de estrenar su ópera, *La vida breve*, recibiendo por parte del público y la crítica no pocas alabanzas y ovaciones. Tras casi 7 años de residencia en la capital francesa su situación musical y económica experimentaba una clara mejoría y, con ello, se anunciaba una gira que haría llevar a la ópera por toda Europa. Sin embargo, la irrupción de la guerra y, sobre todo, el inicio de la invasión alemana de Francia —el 4 de agosto— hicieron papel mojado de todas aquellas ideas. En una entrevista posterior, el compositor se quejaba de ello: «Estaba anunciado el estreno en varios teatros, en Moscou, Petrogrado, Kiev, Boston, Montreal y otros. Ahora la maldita guerra lo tiene todo en suspenso»³⁵⁶. Con el nuevo panorama, Falla como también casi todos sus compañeros y amigos españoles tuvieron que abandonar París con dirección de vuelta a España: Joaquín Cassadó, Joaquín Turina o Pablo Casals entre otros.

La llegada a Madrid, entre el 10 y el 14 de agosto³⁵⁷, fue bastante mejor de lo esperado ya que los empresarios del Teatro de la Zarzuela, Pablo Luna y Arturo Serrano habían programado el estreno de *La vida breve* con su texto español original tras el patente éxito experimentado en París. El susodicho estreno se produjo el 14 de noviembre de 1914 con un total de 32 repeticiones y cuatro más dadas en Zaragoza, lo que «supusieron la consagración definitiva de Manuel de Falla en el panorama compositivo español»³⁵⁸.

³⁵⁶ [s. n.]. «Los grandes éxitos de Manuel de Falla: “La vida breve”». *El Noticiero Sevillano* (11/1914) (AMF 6408-117).

³⁵⁷ TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla...* p. 71.

³⁵⁸ *Ibid.* p. 72.

A pesar del sostenido rechazo del Teatro Real contra su ópera, el compositor fue bien acogido en el escalafón musical nacional, que llevó a homenajearlo en el Ateneo de Madrid el 15 de enero de 1915. Ofrecido conjuntamente a su antiguo compañero de habitación, Joaquín Turina, Manuel de Falla presentó sus *Siete canciones populares españolas* acompañando al piano a la soprano Luisa Vela, quien también fue la Salud de *La vida breve* madrileña.

En esta segunda etapa madrileña, cobrará gran importancia para Falla el matrimonio literario compuesto por María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra³⁵⁹, a quienes ya conoció en París. Más allá de la amistad que los unía —más especialmente con Lejárraga—, tras la presentación de *La vida breve* en Madrid, el trío se asoció en una serie de proyectos de cuales destaca por su calado *El amor brujo*. Estrenado en el Teatro Lara de Madrid el 15 de abril de 1915, se trata de una «gitanería en un acto y dos cuadros» compuesta en apenas tres meses. Por una parte estaba el aliciente de participar con el matrimonio en la renovación del arte teatral, por otra que músico tenía la tranquilidad económica suficiente como para poder dedicarse en exclusiva a la composición y, además, por la estrecha amistad que surgió de la colaboración con Pastora Imperio, favorecida por su madre Rosario Monge «La Mejorana». Pahissa narra de una forma muy particular el proceso³⁶⁰:

Todo el invierno trabajó en ella; de noche, en su habitación cerrada, llena de humo de los cigarrillos y del vaho de la estufa de gas, con una escasa copita, al lado, de vino de Málaga, que iba tomando a sorbitos. Por eso pudo terminar la obra en tiempo relativamente breve, si se tiene en cuenta que su manera de componer es en extremo minuciosa y lenta.

Pese a todo, la recepción fue un notable fracaso por la falta de comprensión de una obra tan novedosa para el público, la crítica y también la intelectualidad madrileña de entonces. Son muchas las resonancias negativas que recoge Torres Clemente en su biografía sobre Falla³⁶¹: un argumento copado de elementos mágicos y esotéricos, sumado a una estética gitana tanto por los personajes como por la música asociada y elaborada en base a cantes y bailes que hasta entonces habían sido tenidos en cuenta solo por folkloristas. En una entrevista publicada por *La Patria*³⁶² declaraba:

La obra es eminentemente gitana (...) En los cuarenta minutos que aproximadamente dura la obra, he procurado «vivirla» en gitano, sentirla hondamente, y no he empleado otros elementos que aquéllos que he creído expresan el alma de la raza. Siempre el motivo popular, vestido con la técnica adaptada a su carácter para que formen un «todo» homogéneo.

³⁵⁹ En cuyo epistolario, recién editado, se ha trabajado desde la edición, corrección y creación del índice onomástico. De recomendable lectura para conocer con honda profundidad la relación entre los tres y, sobre todo, la grandísima amistad que unió durante unos años a Falla con Lejárraga. GONZÁLEZ PEÑA, M.^a Luz, AGUILERA SASTRE, Juan. *Epistolario Manuel de Falla - María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra (1913-1943)*. Granada, Editorial Universidad de Granada, Archivo Manuel de Falla, 2020.

³⁶⁰ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* pp. 92-93.

³⁶¹ TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla...* p. 80.

³⁶² «En Lara: “El amor brujo”. Hablando con Manuel de Falla». *La Patria*. 15-04-1915, p. 3 (AMF P-6409-034)

Sin embargo, tanto Pahissa³⁶³ como Nancy Lee Harper³⁶⁴ señalan un número concreto de la gitanería que, en este caso, llama especialmente la atención para este estudio. Se trata de la «Danza del terror»³⁶⁵. La protagonista, Candelas, se asusta por la aparición de un espectro: una especie de manifestación física de su amor pasado por un gitano celoso que ya no vive. El espectro la aterroriza hasta el punto de apartarla de nuevo de su amante, Carmelo, impidiendo la unión amorosa entre ellos, momento en el que se produce dicha danza, mediante la que pretende desprenderse de ese espíritu maligno. Este número aparece como relacionado directa e íntimamente con Italia a través de ambas biografías por su definición como *tarantella*, el baile tradicional del sur de la Península Itálica, donde esta danza tenía lugar para purificar el cuerpo de la picadura de la tarántula. Tanto el arácnido como el propio baile tomarían su nombre de la ciudad de Taranto, en la región de Apulia. Pues bien, el propio Falla, en una corrección de unas notas que Adolfo Salazar publicó³⁶⁶ sobre *El amor brujo*, indicó:

La música de esta danza está basada en el antiguo *baile de la tarántula*, que tiene en Andalucía el mismo origen que el de la *Tarantella* en Italia, si bien ambos difieren en sus formas rítmicas y melódicas.

Posteriormente, sin embargo, esta aclaración del compositor ha sido reinterpretada por ambos autores. En el caso de Pahissa

La danza de terror, por ejemplo, está inspirada en un baile gitano cuyo ritmo ya casi se ha perdido. Tiene el mismo origen que la “Tarantella” italiana, y, como ésta, consiste en un movimiento vivo para que a fuerza de saltar y de sudar se expulsara el veneno inyectado por la picadura de la “tarántula”, común en los países del sur de Europa.

La explicación todavía es próxima a la de Falla. Sin embargo, en el caso de Harper, la cosa cambia de forma radical. Dice literalmente: «Candelas se asusta del pájaro nocturno y baila la *Danza de la Tarántula* para exorcizar al espíritu maligno»³⁶⁷. La interpretación de Nancy Lee Harper parece errónea, haciendo tergiversar el sentido original de la misma. Tanto Falla como Pahissa indican que el origen de esa danza está, como lo estaba en la de la tarantela, en una danza errática cuya finalidad era la purificación del cuerpo mediante la sudoración para evitar la muerte por la picadura del arácnido. Sin embargo, se presenta una sutileza que es importante tener en cuenta: una danza con tintes similares en Andalucía fue asociado al baile de San Vito o coreomanía³⁶⁸. Esto es bien importante a la hora de establecer similitudes puesto que cambia el paradigma. Mientras que la *tarantella* se realizaba por propia voluntad para

³⁶³ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* pp. 95-96.

³⁶⁴ HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla...* p. 62.

³⁶⁵ Dicho número musical está presente en *El amor brujo* desde su primera versión de 1915 bajo el nombre de «Escena (el terror)» y, finalmente, en la versión de 1925, como «Danza del terror».

³⁶⁶ Falla, Manuel de. «[Adaptación de las notas al programa para] *El amor brujo*». *Quodlibet: revista de especialización musical*, 53 (mayo-agosto 2013), 2014, pp. 148-153.

³⁶⁷ «*Candelas is terrified of the night bird and dances the Dance of the Tarantula to exorcise the evil spirits*». *Idem*.

³⁶⁸ Enfermedad del baile, también descrita como corea de Sydenham, corea menor y/o la enfermedad de Huntington o corea mayor.

combatir un mal *ad extra*, el baile de San Vito se producía *ad intra*, inconscientemente. En el desarrollo argumental de *El amor brujo* ambos términos se expresan en una suerte de híbrido que lo complica todo aún más: Candelas está sola y atemorizada en el interior de la cueva de la bruja, donde enfurece al espíritu que la habita, representado en el fuego fatuo, que la persigue. Ella, en su huida, «danza frenéticamente huyendo (...) se aparta con terror, salta, se retuerce», dice la acotación de María Lejárraga en el libreto de la obra. Candelas, por tanto, no ha sido inoculada con ninguna sustancia tóxica sino que desarrolla una danza enajenante que le evitará ser poseída por aquello a lo que ella misma canta en la «Canción del fuego fatuo». Aunque Manuel de Falla no lo concrete ni Pahissa tampoco complete su significado, el texto de Lejárraga no deja lugar a dudas: Candelas sufre un episodio de coreomanía, de baile de San Vito, que tiene su expresión en una danza tan nerviosa y agitada como la de la *tarantella* pero con una naturaleza diametralmente diferente.

Desde el punto de vista analítico, la tarantela se trata de una pieza de carácter vivo, con compás binario de subdivisión ternaria, que ha solido transcribirse y también componerse en un compás 6/8 —existiendo excepciones que prefieren la subdivisión binaria y el uso de tresillos—. Generalmente posee un carácter saltarín que se consigue mediante la distribución de los acentos rítmicos con el uso de silencios, quedando vacías de música las segundas partes de la subdivisión de cada tiempo, lo que genera una sensación de avance continuo que se acentúa por medio del picado o incluso *staccato*. La propuesta de Falla para la “Danza del terror” es bien diferente: está compuesta en un 2/4 sobre el que se despliega una melodía ágil y nerviosa que juega en torno a la sonoridad modal de Mi y La como un doble centro tonal con incursiones hacia otros tonos. El color modal en el esquema de una pieza popular yailable con propiedades taumátúrgicas podría asemejarse al del vito andaluz, aunque las diferencias con él son muchas a razón de su rítmica en 3/8 —o incluso 3/4— con hemiolia. Todo ello obliga necesariamente a rechazar la idea de que dicha sección pueda ser entendida como una *tarantella* más allá del carácter expresado en la acción dramática. Musicalmente tan solo hay retazos de lo que se podrían identificar como elementos comunes mediterráneos. El planteamiento rítmico-armónico inicial propuesto por Manuel de Falla —negra con puntillo-corchea— sumado a las quintas paralelas repetidas buscan una sonoridad primitiva que podría pretendería una conexión entre el ser humano y sus creencias más primarias, racionales o no, que perduran en esta especie de ritos a medio camino entre lo empírico y lo sobrenatural.

Para concluir con este asunto, indicar que no se han localizado en los borradores manuscritos conservados de la obra ninguna indicación que haga referencia al baile de origen italiano, ni siquiera en las acotaciones del libreto. Si bien el compositor tuvo en su haber dos ediciones de tarantelas³⁶⁹ estas llegaron a su poder años más tarde, sin que su existencia pueda justificarse en la composición de *El amor brujo*.

1.5.1 Más obras y más éxitos

³⁶⁹ Se trata de *Tarantella Napoletana* (1925) de Geni Sadero (AMF 891) y *Tarantelle* op. 43 (1930) de Chopin (AMF 840 (2)).

Pese al poco éxito inicial de *El amor brujo*, el nuevo periodo de Madrid fue rico en obras y prolijo en éxitos que reforzaban la imagen del compositor y hacían que su posición como músico de referencia se fuese asentando cada vez más. *Noches en los jardines de España*, una suerte de «nocturnos» con aspecto de concierto para piano, la pantomima *El corregidor y la molinera* y su secuela, el ballet *El sombrero de tres picos*, la obra para piano virtuoso *Fantasia Bætica* o la malograda ópera cómica *Fuego fatuo*, serían los principales títulos que jalonaron esos años. Si bien el objetivo de este trabajo no es el análisis o la explicación de cada una de estas obras, sí que es preceptivo detenerse en aquellas en las que se aprecia, de algún modo, un cierto aroma italiano.

El corregidor y la molinera y El sombrero de tres picos

Jaime Pahissa, a lo largo de su exposición sobre el ballet, menciona la influencia de la música de Scarlatti en Manuel de Falla, y considera su presencia en el número 28 de la segunda parte de *El sombrero de tres picos*. Ello se corresponde con el «*Grazioso, ma in tempo*» que sigue a la «Danza de corregidor».



Figura 1. «*Grazioso, ma in tempo*», compases 2-6 de *El sombrero de tres picos* en reducción para piano de Manuel de Falla Londres, J. & W. Chester, Ltd., 1921, p. 53

Se trata de un esquema rítmico-melódico que se presenta insistentemente a lo largo de seis compases. En el séptimo hay una ligera variación que da paso —mediante modulación a mi mayor— a una sección distinta pero de similares características. En este segundo caso el ciclo vuelve a ser de seis compases con un cambio melódico en el séptimo y una orientación distinta en el octavo.



Figura 2. «*Grazioso, ma in tempo*», compases 12-16 de *El sombrero de tres picos* en reducción para piano de Manuel de Falla Londres, Londres, J. & W. Chester, Ltd., 1921, p. 53

Mediante una nueva modulación (la mayor), se retoma el esquema original que, tras cinco repeticiones y por medio de la variación, en cuyo final aparecen dos compases con un nuevo esquema (una reelaboración, en realidad, del motivo generador inicial), que desembocará, modulando a fa mayor, en algo muy distinto: el número 29.



Figura 3. «Grazioso, ma in tempo» de *El sombrero de tres picos* en reducción para piano de Manuel de Falla Londres, Londres, J. & W. Chester, Ltd., 1921, p. 54.

A lo largo de la enorme colección de sonatas de Scarlatti, abundan secciones en las que el material musical se caracteriza por una ausencia total de material melódico que, en cambio, es contrapesado con un juego, habitualmente muy insistente, de ritmo y armonías que, en buena parte de los casos, suponen un momento de gran contraste sonoro en el desarrollo de la pieza en cuestión. En este mismo sentido, la influencia de Scarlatti es patente; más notable aún en esta versión, la reducción para piano realizada por el propio Falla, donde la escritura clavecinística del napolitano parece haber sido extirpada e insertada en *El sombrero de tres picos*. Esto, además, no es de extrañar en el momento vital que atravesaba Falla ya que, como ya lo expresó Elena Torres Clemente³⁷⁰, con la vuelta a España, el compositor se siguió relacionando con Scarlatti aunque a través de Francia. El motivo se encuentra en la edición que la casa Durand pretendía realizar de las sonatas de Scarlatti, la cual le fue encargada a Paul Dukas. El músico francés, a su vez, quiso aconsejarse por medio de Manuel de Falla, que llegaría incluso a desplazarse a Toledo para consultar los manuscritos allí conservados, llegando no solo a comprobar las piezas inéditas allí localizadas sino también a copiar alguna de ellas. Todo ello le conduciría necesariamente a un conocimiento más profundo y familiar de su obra general, lo que puede rastrearse en diversos ejemplos que, extractados de algunas sonatas de Scarlatti, pudieran haber sido utilizadas por Falla a la

³⁷⁰ TORRES CLEMENTE, Elena. «La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 63-122.

hora de completar alguna de estas secciones apenas indicadas. Esto son los casos de las K. 141 (compases 33-36), K. 492 (cc. 20-25), K. 159 (cc. 7, 8, 11, 12) y K. 216 (cc. 22-34 y 89-105) todas ellas trabajadas con interés por Falla según se contempla de las indicaciones sobre las ediciones conservadas³⁷¹.



Figura 4. *Sonata en re menor* K.141 (L. 422) en edición de Alessandro Longo, Milán, Ricordi, 1906-1908, compases 33-35.



Figura 5. *Sonata en re menor* K.492 (L. 14) en edición de Alessandro Longo, Milán, Ricordi, 1906-1908, compases 22-25.



Figura 6. *Sonata en re menor* K.159 (L. 104) en edición de Alessandro Longo, Milán, Ricordi, 1906-1908, compases 7-8.

³⁷¹ TORRES CLEMENTE, Elena. «La presencia de Scarlatti... pp. 95-97.



Figura 7. *Sonata en re menor* K. 216 (L. 273) en edición de Kenneth Gilbert, París, Heugel, 1974, compases 22-24.

Por otra parte tanto en Madrid como fuera de España, la obra de Scarlatti seguía difundándose. Aunque más adelante se expondrán en su conjunto los programas de mano y, con ellos, el interés de Falla por ciertos repertorios, es conveniente señalar que entre los existentes en el AMF, se encuentran tres de conciertos celebrados en Madrid en los que se interpretaron diferentes sonatas de Scarlatti. Concretamente el 12 de diciembre de 1914 en el Teatro de la Comedia, con Daniel Jeisler al piano; el 26 de febrero el 1916 con Pilar Bayona en el Hotel Ritz; y, en el mismo establecimiento, un protagonista ya vinculado al italiano, Joaquín Nin, el 23 de mayo de 1917. Conviene señalar que, estos dos conciertos, fueron organizados por la Sociedad Nacional de Música, a la que pertenecía Falla³⁷² y en cuya gestión participó el mismo compositor, según se puede leer en la correspondencia entre ambos³⁷³ y dada su gran amistad mutua. De Nin hay otro programa más, de la Salle des Agriculteurs de París, donde dio un concierto más el 29 de diciembre de 1919 con obras de Scarlatti.

Por otra parte, Pahissa también referencia la obra del hispanista y musicólogo inglés John Brande Trend (1887-1958), *Manuel de Falla and spanish music*³⁷⁴, quien pone en relación a Falla con Scarlatti con bastante frecuencia. De este llega a decir que

Uno de los más grandes compositores que ha vivido en España fue Domenico Scarlatti; y considerando los años que él invirtió y la cantidad de música que escribió, lo razonable sería considerarlo como un compositor español así como El Greco es estimado como un pintor español³⁷⁵.

Sin embargo, Pahissa comete lo que podría tratarse de una ambigüedad a la hora de apuntar a un capítulo de dicho libro en el que se trata exclusivamente del *Concerto* de Falla, utilizándolo para hablar de *El sombrero*. No obstante, sí que hay un punto en común entre la información que Trend vuelca en su obra y el análisis que del ballet hace Pahissa: «una estilización de la guitarra [...] la artística, la culta, la punteada, aunque

³⁷² CASARES RODICIO, Emilio. «La sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español». *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 313-322

³⁷³ Cartas de Joaquín Nin a Manuel de Falla del 27 de febrero de 1917 (AMF 7333-002) y del 12 de marzo de 1917 (AMF 7333-003).

³⁷⁴ TREND, John B. *Manuel de Falla and spanish music*. New York, Alfred A. Knopf, 1934.

³⁷⁵ «One of the greatest composers who ever lived in Spain was Domenico Scarlatti; and, considering the years he spent there and the amount of music he wrote, it would be no more unreasonable to describe him as a Spanish composer than it is to describe El Greco as a Spanish painter». *Ibid.* p. 148.

también hay en *El sombrero* muestras del rasgueo»³⁷⁶. En este mismo sentido, Trend también habla de la técnica de la guitarra y de su reconocimiento en diferentes compositores de la historia musical española, particularmente en Scarlatti³⁷⁷. Es a esto a lo que más directamente apunta Elena Torres³⁷⁸ en su análisis sobre la presencia de Scarlatti en *El sombrero*, en la “Danza del corregidor” o, utilizando las referencias de Pahissa, en el número 23 de ensayo. La utilización de los constantes y recurrentes acordes desplegados en referencia a como Scarlatti hiciera en sus sonatas con respecto a la guitarra es manifiesta, además de la

gran simplicidad, con una armonización transparente en La mayor con constantes fórmulas cadenciales dieciochescas, fácilmente asimilables por la reiteración de los acordes de tónica y dominante. (...) Las figuras de acompañamiento estereotipadas, la cuadratura de las frases y la textura diáfana son signos de clara filiación clásica (...). No obstante, los acordes iniciales en *pizzicato* que emulan el rasgueo de la guitarra, acompañados por castañuelas, la estructuración de las frases en pequeñas unidades (...) que se repiten, los acercamientos a regiones tonales de la subdominante, los pasajes escalísticos y la ornamentación, son, desde nuestro punto de vista, rasgos indicadores del estilo de Scarlatti³⁷⁹.



Figura 8. «Danza del corregidor» de *El sombrero de tres picos* en reducción para piano de Manuel de Falla Londres, Londres, J. & W. Chester, Ltd., 1921, p. 49.

Por último y casi a título anecdótico, el punto de partida del origen de la obra está localizado también en Italia. La idea de Serguéi Diáguilev sobre la conversión de la pantomima *El corregidor y la molinera* en un ballet fue gestada en Roma³⁸⁰, donde el ruso se encontraba para dar comienzo a la temporada de ballet que había preparado para el 9 de abril 1917, dos días después del estreno de la pantomima en Madrid. Allí sería donde recibió las importantes noticias del gran éxito del que la nueva obra había gozado

³⁷⁶ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 111.

³⁷⁷ TREND, John B. *Manuel de Falla and spanish music...* p. 32 y 41.

³⁷⁸ TORRES CLEMENTE, Elena. «La presencia de Scarlatti... pp. 110-111.

³⁷⁹ *Idem.*

³⁸⁰ HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla...* p. 67.

y, con ello, se decidió a hacerle una buena oferta³⁸¹ para que hiciera de su pantomima un ballet que se sumase al repertorio de la compañía de los Ballets Rusos. Pero es que sería también allí, en Roma, donde inicialmente el mismo Diáguilev anunció el estreno de la pantomima, de la que andaba interesado desde hacía años, para diciembre de 1916 o enero de 1917³⁸², lo que no pudo llevarse a cabo por la lentitud y el retraso con que el compositor avanzaba en su gestación.

Fantasia Bætica

Compuesta por encargo de Anton Rubinstein, se trata de una obra para piano solo realizada en un breve lapso de tiempo de tres a cuatro meses³⁸³. Estrenada en Nueva York el 20 de febrero de 1920, la obra se programó en un puñado de ocasiones — Londres, Madrid, Barcelona, Málaga y Cádiz— tras lo cual nunca más volvió a ser interpretada por Rubinstein, contando siempre con una tibia acogida. El propio Casella se quejará cuando en 1937 escribe que «de Falla, a parte de las antiguas *Cuatro piezas españolas*, para piano no hay más que la bellísima y poco interpretada *Fantasia Bætica*»³⁸⁴. Las razones siempre han sido objeto de discusión entre los investigadores, aunque todo parece indicar que la obra en sí no terminó de ser entendida por el pianista. Harper habla de «problemas técnicos con la imitación del lenguaje guitarrístico flamenco»³⁸⁵. Pahissa cuestiona la «demasiada extensión»³⁸⁶ de la pieza. El propio Falla decía del título de la que fue su última obra para piano «dentro el estilo andalucista»³⁸⁷ que «he pretendido rendir homenaje a nuestra raza latina-andaluza»³⁸⁸. Sin embargo, como señala Harper, la obra se tipifica como «fantasía andaluza, pero no una evocación histórica»³⁸⁹, rechazando el término en su aplicación a la composición de carácter improvisatorio propio de la literatura para clave y órgano. Ella misma hace un análisis por el que la sitúa en la órbita de *El amor brujo* y de las *Siete canciones populares españolas*, hallando una enorme cantidad de elementos provenientes del flamenco, del toque de la guitarra en la disposición de los acordes o en la conformación de los mismos en función a las cuerdas de la guitarra³⁹⁰. Susana García Poliz también realiza un extenso estudio³⁹¹ de la *Fantasia Bætica* en donde, además de la clara influencia de la guitarra flamenca, encuentra un paralelismo con las sonatas de Scarlatti. Se trata de las *acciaccature*³⁹², un tipo de breve apoyatura cuya escritura comenzaba a hacerse frecuente en los años de Domenico Scarlatti, siendo él uno de los primeros autores en

³⁸¹ BUDWIG, Andrew. «The evolution of Manuel de Falla's The three-cornered hat (1916-1920)». *Journal of Musicological Research*, 5, (primavera 1984), pp. 191-212.

³⁸² TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla...* p. 92.

³⁸³ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 115.

³⁸⁴ CASELLA, Alfredo. *Il pianoforte*. Roma-Milano, Tumminelli & C., 1937, p. 55.

³⁸⁵ HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla...* p. 76.

³⁸⁶ *Idem*.

³⁸⁷ TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla...* p. 99

³⁸⁸ Carta de Manuel de Falla a José Gálvez Ruiz el 5 de marzo de 1926 (AMF 7010-026).

³⁸⁹ HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla...* p. 77.

³⁹⁰ *Ibid.* pp. 77-78.

³⁹¹ GARCÍA POLIZ, Susana. «Cante jondo y vanguardia europea en la Fantasía baética». *Manuel de Falla: latinité et universalité*. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 237-250.

³⁹² *Ibid.* p. 247.

establecerlas en sus sonatas. Ciertamente, *Fantasia Bætica* está plagada de *acciaccature*, hasta el punto de que la obra comienza con una, y se hacen presentes constantemente. De ello, en relación con la música popular y con la guitarra —también popular y utilizada en el flamenco—, Falla destaca dos elementos en el folleto publicado anónimamente con motivo del Concurso de Cante Jondo (1922): el elemento rítmico y el tonal-armónico. Si bien el primero, en relación con las *acciaccature* es indudable, Falla pone el acento en el segundo, apuntando a Scarlatti como uno de los pioneros a la hora de restacar este uso en la composición. Dice literalmente que «el valor puramente tonal-armónico apenas ha sido reconocido por los compositores, exceptuando a Domenico Scarlatti, hasta una época relativamente reciente». Falla, por lo tanto, no solo analiza la obra del napolitano para localizar elementos de la guitarra popular, sino que también se identifica con él haciendo uso de esos mismos recursos en la composición de sus obras. En este caso, particularmente, Ronald Crichton asegurará que *Fantasia Bætica* tiene «amargos arranques de cante jondo y pasajes que suenan tal como si fuera música de Scarlatti arreglada por Bartók»³⁹³.

Una verdadera anécdota es la última ligazón entre la *Fantasia Bætica* e Italia. Se trata de un encuentro que, unos años después de la composición y el estreno, tuvo lugar entre Falla y Rubinstein cerca de París. Pahissa refiere que³⁹⁴

terminada ya la guerra, en la casa de un príncipe italiano, cerca de Versalles, se encontró Falla con Rubinstein, y éste, a la salida, le pidió que le escribiera una obra para piano a lo que Falla le respondió que ya le había escrito una (...) y que no la tocaba nunca. Rubinstein se excusó (...). Entonces Falla le dijo que tenía intención de hacer un transcripción de la *Fantasia baetica* para piano y orquesta, lo que le pareció muy bien a Rubinstein (...).

En este caso, la referencia que ofrece Pahissa, aunque valiosa, resulta incompleta. Sin embargo, la experiencia del trabajo en la transcripción de documentación epistolar del compositor así como la excelente base de datos del AMF han permitido localizar el momento, el lugar y las personas de ese encuentro propositivo. El único «príncipe» de origen italiano con el que Falla mantiene correspondencia se trata de Remy (Remigio) Principe (1889-1977), un violinista y compositor italiano que dedicará una composición a Falla en 1934. De origen veneciano, estudió durante su juventud en París, sin embargo, desde la década de 1910 residía en Italia, quedando descartado. Eliminando la posibilidad del príncipe del Piamonte y futuro rey Humberto II de Saboya —a quien probablemente Falla conocerá en Venecia en 1932— por su corta edad, es necesario ampliar el campo de búsqueda a menciones, directas o indirectas, que pudieran aparecer entre lo catalogado y transcrito de la colección de correspondencia. De este modo, se localiza una breve carta escrita por Ricardo Viñes a Falla el 26 de mayo de 1923³⁹⁵ que dice así:

³⁹³ CRICHTON, Ronald. *Manuel de Falla: catálogo descriptive de sus obras*. Juan Soriano (trad.). Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, p. 81.

³⁹⁴ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 115.

³⁹⁵ Carta de Ricardo Viñes a Falla del 26 de mayo de 1923 (AMF 7763/1-010).

Querido Manolo:

La princesa de Bassiano tiene grandísimos deseos de conocer á V. Es una mujer encantadora y su casa hospitalaria como pocas. Mañana domingo es su último día de recepción oficial. Acepta pues, querido amigo la invitación que dicha princesa me encargó ayer transmitir a V. para que nos acompañe a almorzar mañana en la Villa Romaine (Versailles). Un automóvil pasará a recogernos aquí (4bis rue du sargent Hoff) entre [las] doce y doce y cuarto. [Leon-Paul] Fargue irá con nosotros. No falte V. a la cita. Oirá cantar a unos emigrados rusos que llevará allí el príncipe Youssouppoff. Habrá muchos amigos nuestros y, sobretodo, *des femmes épatantes*³⁹⁶. Venga pues... Le aguardaré como dicho a las doce.

Hasta mañana.

Suyo af[ectísi]m[o]

Ricardo Viñes

La princesa de Bassiano es Marguerite Gilbert Chapin, más conocida como Marguerite Caetani (1880-1963), escritora y periodista que adoptó el apellido y el título de su marido, Roffredo Caetani (1871-1961), príncipe de Bassiano y último duque de Sermoneta. Este era a su vez compositor, coleccionista de arte y ejercía de mecenas gracias a la fortuna familiar, conjuntamente con su esposa. El matrimonio entre ambos se conforma en París, donde coinciden en sus años de formación: ella con el tenor Jean de Reszke y él, tras haberse formado pianísticamente con Giovanni Sgambati y habiendo cursado contrapunto con Cesare De Sanctis, como una forma de abrirse al mundo y conocer las corrientes que por entonces impregnaban la ciudad. Allí se establecieron en Ville Romaine, palacete situado en la ciudad Versailles a la que Viñes hace referencia en su misiva. Con una excepcional consideración por parte del pianista, el encuentro se trataría de una especie de presentación en sociedad de los músicos, compositores y, en general, artistas que se encontraban entonces en la ciudad, cinco años después de concluida la I Guerra Mundial³⁹⁷. La recepción, organizada por la princesa, habría contado con varias jornadas y esta, a su vez, habría manifestado un particular interés por conocer a Manuel de Falla, según Viñes refiere. Se desconoce con quiénes pudo haberse encontrado aquel mediodía del domingo 27 de mayo de 1923 ni las identidades de esas «mujeres magníficas», pero sí que destaca con particular fuerza un nombre, el del «príncipe Youssouppoff». Es decir: Félix Félixovich Yusúpov (1887-1967), conde ruso y miembro de la familia imperial por su matrimonio con la princesa Irina Aleksándrova (1895-1970), hija del gran duque Alejandro Mijáilovich y sobrina del último zar, Nicolás II. Félix Yusúpov ha trascendido a la historia por su vinculación directa con el asesinato de Grigori Rasputín (1869-1916), con cuya vida acabó en el Palacio Moika, residencia oficial de los Yusúpov en San Petersburgo, hechos que confiesa en los libros que escribió: *El final de Rasputín* (1927) y *Memorias* (1953). Posteriormente, con el estallido de la Revolución Rusa, el matrimonio tuvo que

³⁹⁶ «Mujeres magníficas».

³⁹⁷ Conviene recordar que Pahissa es extremadamente impreciso en este sentido, ya que dice literalmente «terminada ya la guerra», sin mayor especificación.

abandonar el país y, tras varios destinos iniciales, terminaron recalando en París, donde permanecieron el resto de sus vidas. Con respecto a esos «emigrados rusos» que llevaría Yusúpov a cantar se ignora nuevamente su identidad, pero con gran probabilidad se tratarían de conocidos de Stravinski y/o de Diáguilev, quienes también residían en París como exiliados señalados particularmente por el gobierno bolchevique.

Finalmente, pese al encuentro con Rubinstein, único asistente seguro del que se da cuenta, así como el del matrimonio Caetani, los Yusúpov y Ricardo Viñes, Manuel de Falla no compuso nada nuevo para piano solo ni tampoco realizó esbozo conocido de un arreglo para piano y orquesta de su *Fantasia Bætica*. Sin embargo, pese a las inexactitudes temporales, la veracidad de los hechos que narra Pahissa unido a la demostración del acaecimiento de las mismas, da pleno sentido a que Falla, en aquel momento —mayo de 1923— se plantease la posibilidad de una reelaboración orquestal de su obra que facilitase su interpretación, su comprensión al público y, con ello, mayor visibilidad de la misma. Todo ello, en el círculo de mecenazgo que la familia Caetani lideraba en el París de los años 20. Si bien, por eso mismo, este estudio no debería de formar parte de esta sección ya que sucedió durante el periodo vital del compositor en Granada, queda situada aquí al haber sido vinculada por Pahissa con la historia de la creación de *Fantasia Bætica*.

Fuego fatuo

Son varias las aproximaciones que al mundo italiano destacan los biógrafos de la ópera cómica *Fuego fatuo*. Está compuesta en base a una amplia serie de orquestaciones de obras de uno de los más admirados compositores de Falla, Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849). Estudiado e interpretado desde su anterior etapa formativa con José Tragó³⁹⁸, Manuel de Falla decide, conjuntamente con María Lejárraga, crear una ópera cuyo libreto será escrito con posterioridad a la música: esta debía ser primeramente elegida de entre el amplio catálogo de Chopin. Lejárraga se quejaba de la dificultad de tal empresa³⁹⁹:

No he conocido tarea más agobiante que la de insertar o incrustar palabras en una melodía compuesta de antemano, conservándoles ritmos, acentos y hasta vocales definidas para que puedan cantarse sin dificultad insuperable, si al mismo tiempo se intenta decir con claridad y sentido común lo que el argumento y la lógica exigen. A veces, en esta ingratisíma tarea, estuve a punto de perder, ya que no la paciencia, el sentido... Sí, positivamente, en ocasiones, bien poco me faltó para desmayarme sobre el pentagrama tirano. No estaba acostumbrada a este absurdo método de trabajar.

Las razones que llevaron a Falla a proponer esta idea se desconocen aún hoy día pese a las variadas hipótesis propuestas⁴⁰⁰. Sin embargo, tras los esfuerzos por parte del

³⁹⁸ Conviene recordar que José Tragó estudió piano en París con George Mathias (1826-1910), discípulo a su vez de Chopin.

³⁹⁹ MARTÍNEZ SIERRA, María. *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Alda Blanco (ed.). Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 206-207.

⁴⁰⁰ Especialmente destacables son NOMMICK, Yvan. «*Fuego fatuo*: un homenaje de Falla a Chopin». *Fuego fatuo. Edición facsímil de los manuscritos 9017-1, LII A2, A4, A6, A9, A10 del Archivo Manuel de*

profesor Yvan Nommick⁴⁰¹ y de los investigadores M^a Luz González Peña y Juan Aguilera Sastre⁴⁰², se ha logrado la reconstrucción completa del libreto de la ópera, que permanecía perdido. Gracias a estos trabajos, se puede ofrecer una localización espacio-temporal muy concreta de la acción escénica. Esto la sitúa en Italia y, más concretamente en Nápoles y en 1860. Aunque no se especifica, el primer acto tiene lugar en el histórico Teatro San Carlo de la ciudad, mientras que el segundo se ubica, por el contrario, en una ubicación inexistente: el palacio de Lisa, la protagonista. Por lo demás, sin embargo, no existen elementos que permitan hablar claramente de Italia, más allá de una localización —Gaeta— que es mencionada por Lisa en el segundo acto; o una serie de palabras en la acotación inicial del mismo que, bien por la forma de su escritura italiana —*bugia, loggia, piano-forte*—, bien por su significado intrínseco —*loggia*, en su acepción en desuso de galería exterior— que hacen alusión a ello. Tampoco se puede establecer una razón por la que ambos creadores acordaran que la acción ocurriese en Nápoles ni, con ello, se halla una justificación.

Lo último que pone en relación a *Fuego fatuo* con Italia es una información que, de ser confirmada, aportaría un valioso conocimiento de la intrahistoria de la música en lo que a los procesos de creación se refiere. Se trata nuevamente de Serguéi Diáguilev y de su irrupción estando ya avanzada la composición de la ópera. Al ser Jaime Pahissa el único que se hace eco de este asunto en su biografía, y por haber sido revisada, censurada e incluso corregida por Falla, es conveniente reproducir literalmente sus palabras:

Este hombre genial, de grandes ideas, trajo de Nápoles, después de uno de sus viajes a Italia, unos temas de Pergolesi, con el propósito de hacer con ellos un «ballet» de ambiente italiano del siglo XVIII. Encargó *Pulcinella*, que así se había de llamar el «ballet», a Falla y le entregó las melodías de Pergolesi. Pero en aquellas horas Falla estaba ocupado por completo en la composición del desgraciado *Fuego fatuo*. Y no pudo aceptar el encargo. Entonces Diaguilev lo pasó a Stravinsky, quien, seguramente, no sabe que antes se lo había ofrecido a Falla⁴⁰³.

Pese a las no pocas dificultades que entrañó el arreglo orquestal de piezas escritas para un lenguaje pianístico sobre el que la autora dramática escribió un texto que, además, debía de narrar una historia y guardar sentido argumental, temporal y de reparto, Manuel de Falla pudo haber recibido durante el proceso de gestación de *Fuego fatuo* la propuesta de Diáguilev de componer lo que, en manos de Stravinski, se denominaría posteriormente *Pulcinella*. Con posterioridad se ha demostrado que los materiales obtenidos por el empresario en el Conservatorio de Nápoles no eran todos de Pergolesi⁴⁰⁴, sino que se trataba de un conjunto de compositores diversos⁴⁰⁵. No

Falla. Yvan Nommick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, pp. XVI-XVIII; HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla...* pp. 81-85.

⁴⁰¹ NOMMICK, Yvan. «*Fuego fatuo*: un homenaje de Falla a Chopin». *Fuego fatuo...* pp. 207-258.

⁴⁰² GONZÁLEZ PEÑA, M.^a Luz, AGUILERA SASTRE, Juan. *Epistolario Manuel de Falla - María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra (1913-1943)*. Granada, Editorial Universidad de Granada, Archivo Manuel de Falla, 2020, pp. 247-305.

⁴⁰³ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 120.

⁴⁰⁴ BROOK, B. S. «Stravinsky's "Pulcinella": the "Pergolesi" Sources». *Musiques, signes, images: liber amicorum François Lesure*. Ginebra, Ed. J.-M. Fauquet, 1988, 41-66.

obstante, el mero hecho de haber pensado en la posibilidad de que Manuel de Falla pudiese hacer de ellos un ballet ya lo situaría en el ideario empresarial-balletístico de Diáguilev al nivel de otras dos composiciones del estilo: *Le donne di buon umore* (1916) de Vincenzo Tommasini, compuesto tomando de base la orquestación de sonatas de Domenico Scarlatti y con libreto de Carlo Goldoni; o *La boutique fantasque* (1919) de Ottorino Respighi, hecha sobre piezas pianísticas de Rossini. Y es que, en realidad, el olfato de Diáguilev, sin que se pueda saber si conocía el proyecto en el que Falla ya estaba trabajando, hizo que quisiera haber contado con él para el proyecto original de *Pulcinella* a la misma vez que el gaditano estaba desarrollando una idea similar a la que tanto Tommasini como Respighi ya habían desarrollado previamente: la orquestación obras de teclado de compositores del pasado para crear una nueva obra. La diferencia, más allá de la época histórica a la que se adscriben las piezas de partida, reside en que Falla, gracias a su colaboración con María Lejárraga, pretendía hacer una ópera cómica y no un ballet, contando por lo tanto con todos los elementos vocales que esta precisara además de las escenas de música instrumental y danza. Una vez más afloran las diferencias de criterio entre él y Diáguilev que ya se dieron con *El corregidor y la molinera* a razón de su ser o no pantomima o ballet.

Sin que, por el momento, se tenga mayor certeza que la de saber que Falla aceptó que Pahissa publicase dicha información sin corrección alguna, de haber sido todo esto cierto, la historia de la música occidental sería hoy día bien distinta por lo que supone para la misma *Pulcinella* y a la hora de considerar al movimiento neoclasicista en el siglo XX. Aunque en este trabajo se opta más bien por las teorizaciones que hablan de diversos tipos de neoclasicismos⁴⁰⁶ a lo largo de la historia de la música —lo cual situaría también al mismo *Fuego fatuo* como una obra de inspiración neoclásica al estilo de las apenas citadas—, es cierto que *Pulcinella* gozó de un éxito, una difusión por todo el mundo y, con ello, una fama particular en lo que al neoclasicismo de comienzos de siglo se refiere. El haber sido repuesta en numerosas ocasiones hasta llegar a la actualidad con una envidiable salud escénica se debe, en gran medida, no solo a la calidad y la calidez de la realización stravinskiana, sino también a la idea a nivel de espectáculo que concibió Diáguilev y que buscó como llevar a cabo en sus compositores de cabecera. Pensar que barajara la posibilidad de que Falla la realizase amplía la noción que sobre el gaditano se puede tener de que los años de Madrid que siguieron a la I Guerra Mundial. Lejos del panorama internacional prefirió refugiarse en una obra que pensó podría tener una rápida salida asociado a una de las más reconocidas firmas literarias españolas del momento —G. Martínez Sierra, es decir, María Lejárraga— en vez de aventurarse en una nueva empresa con los Ballets Rusos, a sabiendas de la inestabilidad socioeconómica de Europa y conociendo la reputación de mal pagador que su director arrastraba.

⁴⁰⁵ Domenico Gallo (1730-1768), Alessadro Parisotti (1853-1913), Unico Wilhem von Wassenaer (1692-1766) y Carlo Ignazio Monza (1735-1801)

⁴⁰⁶ CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. «Neoclassicismo musicale». *Pègaso*, I, 2 (febrero 1929), pp. 196-204.

Desde el punto de vista documental, es muy poca la información que permita asegurar la veracidad de lo que Pahissa narra más allá de recibir la bendición del propio Falla. Sin embargo, existen una serie de documentos de la colección epistolar entre el compositor y Georges-Jean Aubry que van desde abril de 1919 a marzo de 1920 en los que ambos hablan sobre Pergolesi. Concretamente lo hacen sobre *La serva padrona*, la cual, según se extrae de la primera referencia⁴⁰⁷, es una respuesta a una consideración que previamente habría hecho Falla (de cuya carta no se conserva borrador) en la que recomendaría la participación de la cantante Louise Alvar (1884-1966) en alguna interpretación del *intermezzo*. Aubry, en la posdata de una misiva posterior⁴⁰⁸ señala que la idea de dichas representaciones obedece a lo que parece un proyecto personal de Falla, del que se hacen partícipes Miguel Salvador, Adolfo Salazar y el mismo Aubry. Según se indica posteriormente⁴⁰⁹, se trataría de una serie de representaciones de la composición de Pergolesi en España —confirmado por la cuarta epístola⁴¹⁰— en la que Aubry refiere a Falla cuestiones precisas y técnicas sobre la puesta en escena aunque sin indicar nunca una fecha concreta. Con una distancia de meses y sin que la correspondencia entre ambos pueda reconstruirse mediante la consulta de otros archivos o por medio de la triangulación de informaciones (ni Adolfo Salazar ni Miguel Salvador refieren nada relacionado ni con Louise Alvar ni con *La serva padrona* en su correspondencia con Falla), Aubry, enfadado, vuelve a escribir al gaditano: «Pero yo le aseguro que, o el concierto sale la próxima temporada —con o sin *La serva padrona*— o yo me retiro del comité de la S[ociété] N[acional de Musique]»⁴¹¹.

Con todo esto, lo único que puede sacarse en claro es que, con anterioridad a abril de 1919, Falla conocía ya algo de la obra de Pergolesi, al menos el intermedio que con mayor frescura ha llegado hasta la actualidad, muy probablemente por las históricas razones que le dieron fama internacional a raíz de la *Querelle des bouffons* (París 1752-1754). En cuanto a la documentación que pueda atestiguar este hecho existen solo dos libros, próximos a la fecha de la escritura de las cartas, pero algo posteriores: una transcripción de 1920 para canto y piano de la ópera bufa *Livietta e Tracollo*⁴¹² y la partitura del *Stabat Mater* (1921)⁴¹³. A falta de indicar que en la biblioteca del compositor existen también dos ediciones de *Pulcinella* de Stravinski —de 1920 y de 1924 respectivamente—, no hay ni documental ni argumentalmente nada más que permita completar lo que respecta a la hipotética oferta de Diáguilev en relación a los supuestos manuscritos napolitanos que, en manos del compositor ruso, tendrían como resultado *Pulcinella*.

1.5.2 Biblioteca y programas de concierto

⁴⁰⁷ Carta de Georges Jean-Aubry a Falla del 4 de abril de 1919 (AMF 7131/1-012).

⁴⁰⁸ Carta de Georges Jean-Aubry a Falla del 28 de julio de 1919 (AMF 7131/2-007).

⁴⁰⁹ Carta de Georges Jean-Aubry a Falla del 17 de octubre de 1919 (AMF 7131/1-014).

⁴¹⁰ Carta de Georges Jean-Aubry a Falla del 30 de diciembre de 1919 (AMF 7131/1-016).

⁴¹¹ Copia mecanografiada de carta de Falla a Georges Jean-Aubry del 4 de marzo de 1920 (AMF 7132/1-012).

⁴¹² PERGOLESI, Giovanni Battista. *Livietta e Tracollo: intermezzi melodrammatici*. Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1920, AMF 943.

⁴¹³ PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat Mater*. Milano, Società Anonima Notari, 1921, AMF 944.

La biblioteca personal de Manuel de Falla ha sido una fuente bastante valiosa de conocimiento para establecer una ligazón personal y directa con la música italiana. Sin embargo, esta segunda etapa madrileña resulta un gran vacío en lo que a títulos y ejemplares se refiere. La misma doctora González Mesa así lo refleja⁴¹⁴ más allá de poder indicar sus personales gustos literarios, lo que se suma a la amplia colección de escritos de los Martínez Sierra —Gregorio y María Lejárraga— por su colaboración y entonces gran amistad. Lo mismo que sucede con el conjunto vinculado a la actividad pianística, que volvió a recuperar y a desarrollar en esos años.

En relación con esto último sí que se conservan un amplio volumen de programas de mano de diferente naturaleza relacionados con Falla. Habría que indicar que el AMF ha catalogado este tipo de material en función de cuatro categorías mediante las que se vincula al compositor en relación con ellos. Por una parte, si son programas de eventos (conciertos, audiciones, recitales o estrenos) celebrados en España o en extranjero. Y estos, a su vez, pueden discriminarse por la participación directa o no de Falla, ya sea como intérprete o como compositor⁴¹⁵. En el caso de los programas en los que Falla no forma parte activa hay que analizar caso por caso ya que, si bien pudieran tratarse de documentos obtenidos por la asistencia personal al concierto, también pueden haber sido enviados por correo a través medio de amigos o compañeros por algún interés en particular.

Teniendo en cuenta aquellos programas en los que la participación de Manuel de Falla es clara, de España existen ocho en los que hay una vinculación directa con la música italiana. En cinco de ellos, Falla aparece como pianista acompañante de una cantante femenina. Salvo una ocasión, en la que el dúo lo conforma con Madeleine Greslé, el resto de los conciertos son siempre junto a Aga Lahowska (1893-1962). El repertorio se reduce a canciones firmadas por autores que ya fueron mencionados en los conciertos a los que Falla asistió durante su etapa parisina —tales como Giovanni Battista Martini, Claudio Monteverdi o Domenico Scarlatti—, conjuntamente a autores nuevos en relación al vertiente pianística del músico: Giovanni Battista Pergolesi, Niccolò Jommelli y Benedetto Marcello. En los tres programas restantes la aparición del andaluz se circunscribe a la presencia de obras suyas compartiendo cartel con las de otros italianos. A excepción del más antiguo, que fue organizado por la Real Academia Filarmónica Santa Cecilia de Cádiz como un homenaje al compositor en el día de su 38º cumpleaños y que, como cabría de esperar en Cádiz, había presencia de música italiana (Giuseppe Verdi), los otros dos fueron gestionados por la Sociedad Nacional de Música, de la que Falla formaba parte desde el 17 de junio de 1914⁴¹⁶. En el primero de ellos —10 de abril de 1915—, las *Cuatro piezas españolas* comparten cartel con el *Concerto en re menor* de Vivaldi⁴¹⁷; sin embargo, el 5 de noviembre de 1918, Ricardo

⁴¹⁴ GONZÁLEZ MESA, Dácil. *La biblioteca personal de...* p. 144.

⁴¹⁵ Indicar que las categorías aplicadas por el AMF responden a Falla nacional (FN), no Falla nacional (NFN), Falla extranjero (FE) y no Falla extranjero (NFE), dependiendo de su participación o no como intérprete y/o compositor y donde tuvo lugar, si en España o fuera de ella.

⁴¹⁶ CASARES RODICIO, Emilio. «La sociedad Nacional de Música...» p. 319.

⁴¹⁷ AMF FN 1915-019 (10/4/1915).

Viñes dio un concierto a solo en el Hotel Ritz de Madrid donde combinó *El amor brujo* con *In modo di minueto* de Casella⁴¹⁸.

En cuanto a la presencia de la música de Falla en el extranjero, de la que el AMF conserva 33 programas de mano —algunos repetidos—, es sustancialmente menor. Hay que tener en cuenta que la I Guerra Mundial se seguía desarrollando, en un enfrentamiento cruzado que superaría los 4 años de duración. Razones por las que tan solo hay constancia de tres conciertos en los que las *Cuatro piezas españolas* se alternaron con la música antigua, compartiendo espacio con Orlando di Lasso (27 de enero de 1918, Schola Cantorum de París) y con Gaspare Spontini (3 de marzo de 1918, Accademia Santa Cecilia di Roma). El último de los conciertos encontrados (6 de abril de 1918) es el único que dio paso a repertorio italiano actual. Se celebró en el Théâtre Edouard VII de París, en el que un trío de canto (Mathilde Saïman), violín (Suzanne Sapin) y piano (Ricardo Viñes) alternó las susodichas *Cuatro piezas españolas* con obras de Gaetano Pugnani (1731-1798), Alfredo Casella y Gian Francesco Malipiero.

Los programas conservados en los que Falla no aparece activamente pero en los que sí hay una presencia de música italiana forman un total de 10. Los 7 de España⁴¹⁹ (todos de Madrid) casi con total seguridad fueron obtenidos por él mismo al asistir a los conciertos, protagonizando todos ellos la música antigua italiana con nombres ya conocidos: Scarlatti, Monteverdi, Vivaldi o Pergolesi. Destacan por su novedad, Francesco Turini (1595-1656), Giovanni Paisiello (1740-1816), Pietro Domenico Paradisi (1707-1791) y Antonio Bazzini (1818-1897). Entre todos, resale el nombre de Vincenzo Tommasini (1878-1950), cuya obra traducida como *La mujeres de buen humor*, fue representada por la compañía de Diáguilev en el Teatro Real el 5 de junio de 1917⁴²⁰, habiendo sido el primer autor en componer un ballet tomando de base la orquestación de obras de Scarlatti, formando parte del repertorio italiano de los rusos. La obra llegaba a España por primera vez tras haber sido la razón por la cual Diáguilev se encontraba en Italia el día del estreno de *El corregidor y la molinera* en abril de 1917, ya que *Le donne di buon umore* se estrenaba en Roma. No es de extrañar, por tanto, que Falla deseara asistir a la representación del ballet de Tommasini⁴²¹ para conocer en primera persona el punto en que se encontraba la vanguardia escénica europea y, más particularmente, la italiana.

Por último, los tres programas de mano extranjeros corresponden a sendos escenarios localizados en distintos países: el Wigmore Hall de Londres⁴²², la Salle de l'Université des Annales de París⁴²³ y el Concertgebouw de Amsterdam⁴²⁴. El primero de ellos se

⁴¹⁸ AMF FN 1918-006 (5/11/1918).

⁴¹⁹ AMF NFN 1914-001 (12/12/1914), AMF NFN 1916-003 (2/4/1916), AMF NFN 1917-004 (23/5/1917), AMF NFN 1917-005 (5/6/1917), AMF NFN 1918-009 (21/5/1918), AMF NFN 1918-012 (14/2/1918) y AMF NFN 1919-004 (8/11/1919).

⁴²⁰ Junto a *Sadko*, *El sol de la noche* y *Carnaval* de Rimski-Kórsakov (AMF NFN 1919-004).

⁴²¹ AMF NFN 1917-005 (5/6/1917).

⁴²² AMF NFE 1917-001 (23/6, 2 y 8/7/1917).

⁴²³ AMF NFE 1919-001 (27/2/1919).

⁴²⁴ AMF NFE 1919-004 (23/10/1919).

trata de una sesión triple dedicado exclusivamente a la música italiana antigua. Con unas notas escritas por Gabriele D'Annunzio, el elenco de autores lo conformaron Caccini, Carissimi, Corelli, Frescobaldi, Galuppi, Jommelli, Marcello, Martini, Paisiello, Paradisi, Pergolesi, Porpora, Sammartini, A. Scarlatti, D. Scarlatti, Tartini, Veracini y Zipoli. En cuanto al concierto de París, se trató del dúo formado por Jeanne Gautier (violín) y Joaquín Nin (piano), en el que, entre otros autores, aparecen Vivaldi y Turini. El concierto de Amsterdam, por su parte, resulta particularmente atrayente porque fue dedicado a compositores vivos (Casella, Malipiero y Respighi) con excepción de Rossini, y dirigido por uno de ellos, el mismo Alfredo Casella. Este es el único documento que, por el momento, se puede asegurar que confirma la no presencia de Falla entre el público ya que el mismo Casella, en una carta enviada desde Roma el 6 de abril de 1920 confirma el envío de un ejemplar del programa de mano de ese mismo concierto⁴²⁵. En el primero tampoco habría estado, según determina Torres Clemente⁴²⁶, y el de París sigue arrojando dudas aunque no puede descartarse completamente.

La información aportada tanto por el material de biblioteca como por la colección de programas de mano indica que la relación de Manuel de Falla con respecto a la Italia musical se desarrollaría en torno a tres líneas fundamentales:

- Compositores de cuyas obras han sido seleccionadas canciones, arias y secciones solistas para ser utilizadas como repertorio de aquellos recitales en los que Manuel de Falla tomó parte como pianista acompañante.
- Barroco y, en general, música antigua: creadores que aparecen en los conciertos a los que Falla asiste como público. Entre estos empiezan a destacar algunos nombres por su reiteración en los programas (Monteverdi, Pergolesi, Scarlatti y Vivaldi) aunque no son los únicos.
- Compositores contemporáneos que comparten con Falla una edad próxima y una etapa vital y curricular similar (Respighi, Malipiero, Tommasini). Con Casella, particularmente, los une además una fuerte amistad.

1.5.3 La relación con Alfredo Casella

Como ya se señaló en el apartado dedicado a la etapa parisina de Falla (1907-1914), Alfredo Casella y Manuel de Falla hubieron de entablar contacto en torno a las sesiones musicales de la familia Casadesus. Con la finalidad de conocer y dar a conocer autores y obras del pasado, anteriores al siglo XIX e incluso previos, se citaban con diversos personajes relacionados no solo a través del común interés por la música sino, en muchos casos también, por su pertenencia o adscripción a los postulados formalistas de la Schola Cantorum de París, entonces dirigida por Vincent d'Indy, cuyo brazo institucional era la Société Nationale de Musique⁴²⁷. Una serie de enfrentamientos públicos, malentendidos y la dimisión de Ravel junto a otros compañeros de la SNMfr

⁴²⁵ «Pour vous éclairer, je vous joins le programme du concert que j'ai dirigé en octobre dernier chez Mengelberg au Concertgebouw d'Amsterdam». Carta de Alfredo Casella a Falla del 6 de abril de 1920 (AMF 6830-011).

⁴²⁶ Torres Clemente, Elena. «La presencia de Scarlatti...» p. 82

⁴²⁷ Abreviada como SNMfr.

hizo posible la fundación de la Société Musicale Indépendante⁴²⁸, como institución contraria a los principios de ambas realidades⁴²⁹. Los principios fundacionales se encuentran claramente expuestos en una conferencia de Charles Koechlin, de la que Michel Duchesneau dice citando al compositor⁴³⁰:

El papel de promoción de la SMI se acompañaba de la adopción de posturas tanto en lo que a la «política musical» se refiere como a la estética musical, como reacción a ciertos valores difundidos por la enseñanza de la Schola. Las obras interpretadas en la SMI debían responder a criterios estéticos relativamente precisos. Koechlin identificó y acotó algunos de ellos. Nacidos de «una nueva tradición musical» fundada por Chabrier, Fauré y Debussy, estos criterios pertenecen a la «estética del ideal libre de Músorgski» y se fundamenta sobre las nuevas fuentes de inspiraciones temáticas y así como sobre la armonía renovada. Los criterios estéticos antidogmáticos definidos por Koechlin privilegian la sensualidad y la sutileza de una armonía moderna y de una invención formal que se orienta hacia nuevos horizontes.

Aunque Casella y Falla eran miembros de la SMI también participaban de las sesiones Casadesus, afines a la Schola Cantorum. Sin embargo, en cuanto la nueva sociedad inició su andadura, contó con ambos compositores para sus conciertos. Falla aparece programado en el segundo concierto de la SMI, apenas un mes después de su presentación pública. Celebrado el 4 de mayo de 1914 en la Sala Gaveau, compartiendo cartel tanto con compositores antiguos —Henry Purcell o John Bull—, como con el mismo Charles Koechlin, Camille Saint-Saëns, Maurice Le Boucher, Raoul Bardac y Marguerite Debie. Posteriormente se lo encuentra en otras dos sesiones: el 6 de abril de 1911 (también en la Sala Gaveau) y el 4 de mayo de 1914 en la Sala Pleyel.

Por su parte, Alfredo Casella debuta con la SMI en la quinta de sus sesiones musicales, el 9 de junio de 1910, repitiendo su participación en 6 ocasiones más. Por su particular interés en esta investigación, destaca el recital del 2 de febrero de 1914 en la Salle des Agriculteurs de la capital gala. En dicho encuentro se dieron cita varios de los autores más activos del panorama italiano: Giannotto Bastianelli, Gian Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti, Pastori (?), Vincenzo Tommasini, Vincenzo Davico, además del difunto guitarrista clásico Marco Aurelio Zani de Ferranti y del propio Alfredo Casella. Según la información recogida en presa por Duchesneau⁴³¹ el concierto fue anunciado como una colaboración entre la Embajada de Italia en Francia y el Comité Francia-Italia, sin que la SMI jugase un gran papel en la gestión del mismo. Razón por la cual se cree que, habida cuenta de los contactos de Alfredo Casella en Italia sumados a su permanencia en París desde finales de la centuria anterior y su patente vinculación con

⁴²⁸ Abreviada como SMI.

⁴²⁹ Destacar por su concreción de información y precisión de datos: DUCHESNEAU, Michel. «Maurice Ravel et la Société Musicale Indépendante: "Projet mirifique de concerts scandaleux"». *Revue de Musicologie*, 80, 2, (1994), pp. 251-281.

⁴³⁰ *Ibid.* pp. 263-264.

⁴³¹ *Ibid.* p. 279.

la SMI, tanto Ariella Lanfranchi⁴³² como Montserrat Bergadà⁴³³, sin aportar más fuentes, consideran que fue él el organizador principal de dicha sesión.

Apenas unos meses después de los últimos conciertos que se dieron en la SMI con obras de ambos compositores estalló la I Guerra Mundial y, con ella, los dos regresaron a sus respectivos países. En España, Manuel de Falla se enroló en la Sociedad Nacional de Música; en Italia, Casella consiguió ocupar la cátedra de piano en la Accademia Nazionale Santa Cecilia de Roma, la cual había quedado vacante por el fallecimiento de Giovanni Sgambati (1841-1914). Una vez asentado tras más de 20 años viviendo en París y rodeado de los más activos compañeros con quienes compartía ideales musicales similares se decidió a fundar la Società Nazionale di Musica. Renombrada como Società Italiana di Musica Moderna⁴³⁴, que perseguía unos objetivos no muy distintos de los de SMI a los que se unía la intención de publicar una revista, *Ars Nova*, que conoció diferentes ediciones irregulares entre 1917 y 1919.

Previamente a ello, a lo largo de las primeras cartas que Casella cruza con Falla, destaca por su novedad la que manda desde Roma, el 1 de diciembre de 1915. Publicada en francés por la profesora recientemente desaparecida Fiamma Nicolodi⁴³⁵, Casella comunica a Falla su recién obtenida plaza de profesor en la Accademia Santa Cecilia e inmediatamente cambia de tema para informar de lo siguiente⁴³⁶:

Tengo que hacerle formar parte de un proyecto muy importante, interesante para su país. Hemos ideado el proyecto, junto a algunos amigos, de fundar una gran «Unión musical latina» entre españoles, franceses e italianos. Esta Unión sería una gran Asociación con tres secciones; el centro de dirección estaría en Roma. Querríamos darle la Asociación la forma de una sociedad a cuota (10 francos, por ejemplo). Si en un futuro (próximo quizás) no lejano la Asociación reúne entre 15 y 20000 miembros en los tres países, vea usted con qué fuerza puede representar en Europa para el sostenimiento del normal arte latino. Le envío aquí mismo un extracto del opúsculo, resumiendo los principales objetivos de la cosa⁴³⁷.

Dicho documento no se localiza entre los que conforman la colección epistolar conservada tanto en el AMF como en el fondo Casella del Istituto per la Musica de la Fondazione Giorgio Cini de Venecia. El mismo podría dar una explicación mucho más

⁴³² LANFRANCHI, Ariella. «Casella, Alfredo». *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 21, 1978 <https://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-casella_%28Dizionario-Biografico%29/> [consulta el 16/3/2022].

⁴³³ BERGADÀ, Montserrat. «La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo»... p. 25.

⁴³⁴ Abreviada como SIMM.

⁴³⁵ NICOLODI, Fiamma. «Falla e Italia». *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa: atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 15-17 maggio 1987)*. Paolo Pinamonti (ed.). Firenze, Leo S. Olschki, 1989, pp. 215-267.

⁴³⁶ *Ibid.* p. 241; Carta de Alfredo Casella a Falla del 1 de diciembre de 1915 (AMF 6830-005).

⁴³⁷ «J'ai à vous faire part d'un projet très important, intéressant votre pays. Nous avons formé le projet, avec quelques amis, de fonder une vaste «Union musicale latine» entre espagnols, français et italiens. Cette Union serait une grande Association avec trois sections ; le centre de direction serait à Rome. Nous voudrions donner à l'Association la forme d'une société à cotisation (10 fr., par ex.). Si dans un avenir (rapproché peut-être) non lointain l'Ass. réunit 15 ou 20.000 adhérents dans les trois pays, vous voyez quelle force cela peut représenter dans l'Europe pour le soutien du normal art latin. Je vous envoie ci-joint un extrait d'opuscule, résumant les buts principaux de la chose». *Idem.*

detallada de los objetivos de dicha Unión, como Casella indica en su carta: desde las razones de su nombre hasta el porqué de su concretización en España, Italia y Francia.

La misiva continúa con una serie de cuatro cuestiones que Casella deposita en Falla en una muestra gran confianza, visto el contenido de las mismas y las implicaciones:

- 1º ¿Piensa usted que la idea sería bien acogida en España como en Francia o en Italia?
- 2º ¿Piensa que se podría llegar a agrupar a las sociedades de conciertos españolas en una federación, así como existe actualmente aquí?
- 3º Nosotros formamos, en cada país, un comité de patronazgo compuesto de personalidades políticas, músicos, críticos y comerciales. He hecho una lista para para el nuestro que comprende los nombres siguientes: «Comité de patronazgo»: el Ministro de Educación Pública, el Embajador de España en Roma, Granados, Pedrell, Casals, (M. de Falla), C. del Campo, Pérez Casas, Arbós, Cassadó, Llobet, J. Nin, Turina, Viñes y Dotesio. ¿A quién cree usted que habría que añadir a esta lista de músicos, críticos o comerciales? Y, [¿]podría darme las direcciones, para poder escribir a todas estas personas[?]
- 4º ¿Qué forma práctica se podría dar a nuestra sección?⁴³⁸

Se trata de cuatro consultas que van desde lo subjetivo, como la opinión sobre la respuesta que desde España pudiera darse a la creación de una nueva institución asociativa musical a nivel internacional, pasando por la proposición de la creación de una «federación» española de instituciones musicales. La tercera y cuarta cuestión son las que interpelan más directamente a Falla por lo que implica que, con su punto de vista, puedan incluirse a más personas de su estrecha confianza en esa especie de «comité de patronazgo» que debería impulsar la presencia de la música española en la Unión Musical Latina y donde aparecen una serie de nombres vinculados estrechamente al compositor —con excepción del ministro de educación y el embajador—. Con la última pregunta se da la posibilidad de que Falla participe del diseño del funcionamiento orgánico de una sección de la Unión. Esto, seguramente, estaría explicado en el documento mencionado con anterioridad. Da a entender, sin embargo, que la Unión Musical Latina contaría con diferentes secciones de trabajo y, una de ellas, estaría conformada por Falla y Casella. Aunque se desconoce la finalidad, sí que se quiere dejar manga ancha a Falla para proponer la dinámica de la misma.

La carta acaba solo precedida de una brevísimo párrafo en el que Casella avisa a Falla de que también está escribiendo a Joaquín Nin Castellanos, uno de los que conforman la

⁴³⁸ «1º Pensez-vous que l'idée serait aussi bien accueillie en Espagne qu'en France ou en Italie ?
2º Pensez-vous que l'on pourrait arriver à grouper les sociétés de concert espagnoles en une fédération, ainsi que cela existe maintenant ?
3º Nous constituons, dans chaque pays, un grand Comité de patronage composé de personnalités politiques, musiciens, critiques et commerçants. J'ai fait une liste pour chez nous, qui comprend les noms suivants : «Comité de patronage» : le Ministre de l'Instruction Publique, l'Ambassadeur d'Espagne à Rome, Granados, Pedrell, Casals (M. de Falla), C. del Campo, Pérez Casas, Arbós, Cassadó, Llobet, J. Nin, Turina, Viñes et Dotesio. Qui voyez-vous à ajouter à cette liste comme musiciens, ou critiques ou commerçants ? Et pouvez-vous me donner les adresses, afin que j'écrive à toutes ces personnes ?
4º Quelle forme pratique pourrait-on donner à notre section ?». NICOLODI, Fiamma. «Falla e Italia»... p. 241; Carta de Alfredo Casella a Falla del 1 de diciembre de 1915 (AMF 6830-005).

lista para el citado «comité de patronazgo». Se desconoce cuál pudo ser la respuesta de Falla, si es que esta se produjo, ya que era práctica habitual suya indicar en alguna parte del documento recibido una R/[espuesta] o C/[contestada] acompañada de la fecha en la que la contestación era remitida. Esta marca, desafortunadamente, no se aprecia en la carta manuscrita original del AMF.

La referencia a la cuestión latina aparece, muy de paso, en un par de cartas posteriores. Aunque Casella retoma el tema del asociacionismo internacional en distintas ocasiones, unas buscando fortalecer la recién fundada Società Nazionale di Musica⁴³⁹, otras para intentar contar con Falla como director de algún concierto de la misma, rebautizada ya como SIMM⁴⁴⁰. En la primera carta, Casella expone los principios de la SNM, «la protección y difusión de la más joven música italiana en Italia en el extranjero», para lo cual, quiere tejer una serie de convenios con otras sociedades nacionales, entre las que se encuentra la española. Por ello, se aconseja con Falla y, en último término busca «una respuesta fraternal y...latina!». En el segundo caso, tras exponer Casella a Falla las condiciones para que dirija un concierto de la SIMM, cambia de tema:

Parto para París el 1 de febrero. Espero poder examinar allí y quizás alcanzar nuestro proyecto de fusión latina [de la Sociedad] Nacional [de Música] – SMI – SIMM. Su sociedad debería delegar sus poderes en Viñes (o en cualquier otro que estime oportuno) para esta discusión, la cual puede ser importante tanto para nuestras tres sociedades como para nuestro esfuerzos en general.

En la carta, fechada el 16 de enero de 1918, se da a entender que el proceso de fusión entre las más actuales entidades, Sociedad Nacional de Música, Societé Musicale Indépendante y Società di Musica Moderna a través de aquella Unión Musical Latina, marcha hacia delante. Es más, todo parece indicar que Casella va a revisar los últimos aspectos para que la fusión pueda salir adelante en esta especie de colaboración triple, dos años y un mes después de la primera comunicación al respecto entre ambos y cuando la I Guerra Mundial aún estaba desarrollándose. Con todo, no existe ni una sola referencia en el resto de la documentación epistolar entre ambos (48 documentos) en la que se vuelva a mencionar nada acerca de esta Unión Latina.

A pesar de ello, gracias a la estancia internacional desarrollada en Venecia, se localizó un documento relacionado estrechamente con este propósito. Denominado *Convention pour une constitution d'une Unión Musicale Jeune-Latine* se trata de un escrito mecanografiado en cuatro folios conservado en el Istituto per la Musica de la Fondazione Giorgio Cini con la signatura «busta XXVI, fascicolo 2». Dicho documento⁴⁴¹ resulta una suerte de tratado por el que las tres sociedades —española, italiana y francesa— conforman una «agrupación artística, a la cual podrán adherirse con posterioridad sociedades similares de otros países latinos». Considerando Roma como sede de la secretaría general de la Unión, los tres organismos se coordinarán para

⁴³⁹ Carta de Alfredo Casella a Falla del 17 de diciembre de 1916 (AMF 6830-006).

⁴⁴⁰ Carta de Alfredo Casella a Falla del 16 de enero de 1918 (AMF 6830-008).

⁴⁴¹ Transcripción del original en francés y su correspondiente traducción al español pueden consultarse en el Anexo I.

poder ofrecer música de nueva composición a propuesta de las otras dos sociedades formantes. Se crea además un marco de control para que las obras interpretadas se correspondan con las propuestas, dejando un margen de libertad para programar cuales obras quiera cada sociedad, ateniéndose al respeto de las mismas y vetándose la participación de aquellas sociedades que incurrieren en la programación de obras no propuestas previamente por las sociedades correspondientes. Se pretendía además la creación de filiales y delegados corresponsales en cada uno de los países conformantes, la gratuidad de acceso para los miembros asociados a los conciertos gestionados por la Joven Unión Musical Latina y la publicación de un boletín anual con la información más actualizada de la susodicha coalición. Por último se añade que «el presente acuerdo es válido por una duración de cinco años, y tácitamente renovable por periodo igual [...]. Entrará en vigor el 1 de octubre de 1918»⁴⁴².

Este documento sin firmar podría ser el ejemplar final de aquel opúsculo que Casella envió a Falla para empezar a trabajar sobre la idea de la creación de una sociedad musical supranacional. Todo apunta a ello teniendo como única fuente inicial la carta en la que presentaba a Falla las cuatro primeras cuestiones: la concreción en una definición de principios y una delimitación del objeto de su existencia, el número de conciertos a organizar por cada sociedad, la tipología de los mismos, la presentación de propuestas y su consecución por el resto de sociedades, el control del proceso, la información sobre la actualidad de toda la gestión y la precisión con la que se expone todo el contenido a través de las 11 disposiciones que además fijan una sede central y establecen un compromiso renovable cada 5 años, sin que con ello se cierre la puerta a otros participantes latinos.

Pero, ¿a qué se refieren cuando hablan de «países latinos»? En realidad, si se toma por válida la acepción de «relativo a los pueblos en los que se habla alguna lengua procedente del latín, o a sus habitantes», la Joven Unión Musical Latina tan solo tendría lugar para dos países más: Portugal y Rumanía. Sin embargo, Rumanía no conocería la fundación de su *Societatea Compozitorilor Români*⁴⁴³ hasta 1920⁴⁴⁴ mientras que Portugal, por su parte, aunque contó con interesantes propuestas asociativas desde el último cuarto del siglo XIX, no sería hasta 1992 cuando se crease la primera institución con similares propósitos: la *Associação Portuguesa de Compositores*⁴⁴⁵. Ambas opciones quedan descartadas. Pero ahondando aún más en la cuestión lingüística histórica, aún habría algunos estados por tener en cuenta, como Luxemburgo (francés), Suiza (francés, italiano y romanche) o Moldavia (rumano). Este caso queda descartado ya que, a comienzos del siglo XX, Moldavia formaba aún parte de Rusia y, posteriormente, se convirtió en una república miembro de la URSS. Suiza, por su parte, contó con dos de las sociedades más antiguas de Europa: la *Société Helvétique de*

⁴⁴² *Convention pour une constitution d'une Unión Musicale Jeune-Latine*, Fondazione Giorgio Cini busta XXVI, fascicolo 2, p. 2.

⁴⁴³ Abreviada como SCR.

⁴⁴⁴ POPA, Florinela. «Union of Romanian Composers and Musicologists». *Grove Music Online*. Oxford University Press. 2015. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2280687>> [consulta el 17/3/2022].

⁴⁴⁵ Abreviada como APC.

Musique⁴⁴⁶ fundada el 1808 y la Société Suisse de Musicologie⁴⁴⁷ (1899). Sin embargo, su carácter más reservado, su histórica neutralidad internacional, su independencia política y su influencia cultural, hace situar a Suiza en relación a la SMI⁴⁴⁸. En el caso particular de Luxemburgo, sí que desarrolló una Société Luxembourgeoise de Musique Contemporaine⁴⁴⁹ pero en tiempos mucho más posteriores (1983) y sin ejemplos previos. Algo igual que sucede en los últimos representantes latinos del continente: los microestados europeos⁴⁵⁰ de Andorra, San Marino o Mónaco.

Si bien es cierto que el concepto «latino» amplía sus fronteras muy considerablemente si se cuenta con Latinoamérica, nada parece indicar que ni en la relación epistolar Falla-Casella ni en el documento de la *Convention* se busque una futura ampliación de esta agrupación internacional latina a nivel trasatlántico. Y es quizás por ello, precisamente, por lo que tiene mayor interés. En un análisis de texto y contexto del documento en cuestión, así como de la información localizada en relación con la Unión Musical Latina o, en su última propuesta, Joven Unión Musical Latina, son dos los conceptos a los que se quiere hacer referencia de forma bastante directa. Con el elemento latino, de una parte, se busca identificar características culturales, sociales, políticas, de pensamiento, antropológicas e incluso podría apuntarse a componentes de carácter espiritual y religioso, por las que dicha idea, surgida de un concepto lingüístico y filológico, está traspasado de un elemento claramente europeísta. Aunque es más que claro el posicionamiento antitético de la Europa latina a la no-latina, lo cierto es que tampoco los límites de ambas son tan claros. Ejemplos como el de Suiza, Luxemburgo o la propia Rumanía son especialmente nítidos y necesariamente amplían los márgenes. Todo ello hace del concepto latino no una idea fija, cerrada y concreta, sino una visión particular de una Europa musical —y no solo— articulada por sus elementos comunes, siendo los distintos no tanto una fuente de conflicto sino una fuente de riqueza. Esta riqueza se manifiesta en el conocimiento mutuo de la nueva música de España, Francia e Italia allende las fronteras de cada estado miembro, de modo en que se establece el marco fundacional de una federación de sociedades musicales apenas recién creadas para que el impulso fundacional de las mismas no quedase solo dirigido hacia sus propios países sino que se extrapolase, saliese de sus propias fronteras nacionales y se fortaleciesen no solo las mismas sociedades, sino también los autores que a ellas pertenecían y cuyas obras eran seleccionadas por ellas mismas también en esa Europa latina.

Estos dos conceptos, europeísmo (latino) y federalismo, se unen en un movimiento social y político de calado que impregna buena parte de Europa desde finales del XIX,

⁴⁴⁶ Abreviada como SHM.

⁴⁴⁷ Abreviada como SSM.

⁴⁴⁸ El suizo-francés Arthur Honegger, por ejemplo, estuvo vinculado a la SMI, mientras que Ernest Bloch, realizó un camino siempre en solitario, a medio camino entre Francia y Estados Unidos.

⁴⁴⁹ Abreviada como LGNM, siglas de su nombre oficial en alemán: *Luxemburger Gesellschaft für Neue Musik*.

⁴⁵⁰ Queda fuera el Estado del Vaticano, puesto que no se fundó hasta 1929 como resultado de los *Pactos Lateranenses* entre la Santa Sede y Mussolini.

llegando a su punto de álgido en la década de 1920. Se trata del federalismo europeo⁴⁵¹, surgido, como en el caso de la Joven Unión Musical Latina, de un doble contexto franco-italiano, con postulados claros por parte de Henri de Saint-Simon, Augustin Thierry o Victor Hugo de la parte francesa y Giuseppe Mazzini y la idea de *La Joven Italia* convertida en *La Joven Europa*, lo que vería su definitiva plasmación en plena II Guerra Mundial con el *Manifiesto de Ventotene* «por una Europa libre y unida»⁴⁵². Aunque distanciados ambos movimientos, el musical y el político, las bases de sus planteamientos iniciales son razonablemente equiparables. Si bien el federalismo europeo aboga por unos estados federados en la constitución de una nación europea, mientras que la Joven Unión Musical Latina parece defender más bien una superfederación latina (europea) que permitiese a las sociedades constituyentes continuar con su actividad particular de forma independiente, sin injerencias, y existiendo la interdependencia solo para los conciertos gestionados por dicha Unión. A pesar de esto, no pasa desapercibido que la propuesta colaborativa de Falla y Casella de la creación de esta institución asociativa musical internacional forma parte del sustrato previo de la futura Unión Europea, como búsqueda de una paz duradera basada en los acuerdos internacionales entre estados miembros y la no agresión como uno de sus principales objetivos. Bien similares a los acuerdos España-Francia-Italia para la difusión recíproca, lo que beneficiaría a sus asociados, compositores y repertorios. Situar a Manuel de Falla como uno de los asesores-consultores para el desarrollo de dicho proyecto relacionado directamente mediante su amistad con Alfredo Casella y aceptando lo que desequilibra la balanza hacia Italia por la ubicación de la secretaría general en Roma, tiene un profundo calado para la creación de redes interconectadas de nuevos creadores y una clara transversalidad por su implicación personal de trayectoria europea de indiscutible peso.

Unos años más tarde, en 1925, el periodista Pangloss publicó una entrevista a Manuel de Falla en *La Noche*⁴⁵³ de Barcelona en la que, por confrontación, parece aflorar una definición. Dice así el compositor:

En Italia, cuna del latinismo, Miguel Ángel, con todo su genio, potencialismo e intensidad, no es latino, pero en cambio no vacilo en reconocer la latinidad de Boticelli. En cambio, Cervantes, en el que hay pasión y siempre pasión y por encima de todo un artista, que es lo más interesante, es esencialmente latino y corresponde exactamente a la divina ilusión latina.

Este ejemplo se enmarca en unas explicaciones sobre el por qué partió de la obra de Cervantes para la configuración de *El retablo de maese Pedro*. Por lo que parece querer indicar, lo latino es una suerte de pasión, de arrebató, trascendencia de sí mismo tal que

⁴⁵¹ SIDJANSKI, Dusan, DELORS, Jacques. *Per un federalismo europeo: una prospettiva inedita sull'Unione europea*. Milano, Franco Angeli, 2001.

⁴⁵² ALBERTINI, Mario. *Les Cahiers de Ventotene. Le Manifeste de Ventotene*. Ventotene, Institut d'Études Fédéralistes Altiero Spinelli, 1988.

⁴⁵³ [PANGLOSS]. «Pangloss, "un diálogo con Manuel de Falla. El gran músico nos habla de su latinidad y de su obra", «La Noche», Barcelona, 6-II-[1925]». *Quodlibet*, 53/2 (2013), pp. 138-140.

roza lo etéreo a razón de lo que señala como «divina ilusión latina». Sin embargo, los ejemplos continúan haciendo cada vez más difícil comprender lo anterior.

Ya ve usted, Cervantes es latino. Tirso, para mí, casi no lo es, y Lope en absoluto nada tiene que ver con la latinidad. El estilo prestigioso y potente de Cervantes es latino... Lo mismo acaece con Couperin... En cambio Berlioz permanece distanciado de la latinidad... Ravel, el delicioso, el inteligente Ravel, latino hasta el infinito. Debussy, latino y nada más que latino.

La entrevista, a pesar de su título, sigue por otros derroteros y no vuelve a mencionarse la cuestión de la latinidad. De todos modos, deja claro que la latinidad es una cualidad que trasciende las fronteras hispánicas y que tiene que ver más con el carácter de los artistas —músicos o no— que con una época, un estilo o una corriente estética concreta. En relación a esto, José Ramón Ripoll expresa también dudas sobre las inconcreciones del músico. En un par de artículos señala lo siguiente:

No sabemos si nos habla de estilo, de lenguaje, de carácter o de pura expresividad. Por otra parte, no está claro si la pertenencia al «mundo latino» se adquiere por vía natural, inherente a la obra de cada uno, o por el contrario se trata de una «ilusión» a la que el artista ha de aspirar⁴⁵⁴.

Lo latino, entonces, puede tener una alta dosis de mediterraneidad, (...) aunque hubiera sido conveniente preguntárselo directamente al final de su vida, en plena redacción de Atlántida y tras vivir su último periodo en la Argentina»⁴⁵⁵.

La cuestión permanece en el aire. Afortunadamente tanto Ripoll como este trabajo parecen apuntar a una misma dirección y aunque no se menciona ni a Italia, ni a las otras naciones anteriormente expuestas como posibles candidatas a la latinidad, sí que con respecto a la Joven Unión Musical Latina parecen subyacer principios europeístas y mediterraneidad común.

Colección epistolar caselliana

La gran fuente de información para el estudio de la relación personal de amistad pero también de colaboración musical es la colección de correspondencia que se conserva entre ambos. Se trata de un conjunto epistolar de 48 documentos originales entre los del AMF y los de la Fondazione Giorgio Cini, que fueron estudiados y transcritos en su momento por la profesora Fiamma Nicolodi. Si bien la relación epistolar se inicia el 19 de octubre de 1914, es decir, encontrándose Falla ya en Madrid, se ha considerado exponer el estudio de la misma en el capítulo dedicado a la correspondencia producida y recibida por Falla desde Italia, donde se abordará este tema desde un punto de vista

⁴⁵⁴ RIPOLL, José Ramón. «La latinidad de Cervantes y Falla. La música del Quijote en El retablo de maese Pedro (1)». *Rinconete* (12/9/2016). <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/septiembre_16/12092016_01.htm> [consulta el 17/3/2022].

⁴⁵⁵ RIPOLL, José Ramón. «La latinidad de Cervantes y Falla. La música del Quijote en El retablo de maese Pedro (2)». *Rinconete* (26/9/2016). En línea: <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/septiembre_16/26092016_01.htm> [consulta el 17/3/2022].

amplio y considerando, no solo a los amigos más cercanos sino tratando a todas las personas del ámbito italiano con las que Falla se carteo por alguna razón.

1.6 GRANADA (1920-1939)

La etapa vital granadina fue el periodo de más larga estabilidad de residencia en un mismo lugar en la vida de Manuel de Falla. Esto es así solo en parte, ya que, al menos durante la primera década, sus compromisos nacionales e internacionales lo mantenían viajando buena parte de cada año, aunque regresando siempre a Granada, donde realmente se estableció permanentemente por un periodo de casi 20 años que dieron comienzo en el verano de 1920. Anteriormente, si bien había viajado puntualmente a la ciudad acompañado por María Lejárraga⁴⁵⁶ y, antes incluso, había deseado conocerla mediante la lectura, a través de postales y estampas para un uso evocativo en obras como *La vida breve*, no sería hasta el verano de 1920 cuando pudo plantearse la posibilidad real de trasladarse a la ciudad. Ello acaeció poco después del fallecimiento de sus padres y gracias al éxito obtenido por *El sombrero de tres picos*.

A lo largo de las casi dos décadas de permanencia en Granada, la relación de Manuel de Falla con Italia se desarrolla en estratos y ámbitos diversos. En esos años se producirán un total de tres viajes a diferentes localizaciones en Italia, además de algunos proyectos más que no llegaron a realizarse. A su vez, la prensa italiana del momento, si bien con anterioridad da alguna muestra mínima de interés el compositor, es a partir de este momento cuando pone verdadera atención en su obra, lo que permite el conocimiento de su recepción por parte de la crítica e incluso para el establecimiento de una cronología de estrenos italianos. Otra de las cuestiones clave a desarrollar será la influencia recibida por Manuel de Falla de la Italia musical y cultural que, además de poder ser rastreada por medio de su biblioteca personal, puede aportar una visión crítica a la luz de los argumentos del momento. Una cuestión no menos relevante es el sostenimiento de relaciones a lo largo del tiempo con aquellos protagonistas musicales y no de Italia con quienes Falla se relacionaba: compositores, literatos, historiadores, aristocracia y un largo etcétera que pudo ser gracias a la minuciosa correspondencia y al no menos esmerado seguimiento y conservación documental. Por último, hay una cuestión que trasciende a la propia realidad fallesca y que vertebra la vida y la historia de Italia en ese momento: el régimen fascista de Mussolini. Cómo fue la relación de Falla con el fascismo italiano y sus instituciones, así como el uso que su obra pudo tener como elemento ideologizado es uno de los asuntos que se expondrán.

Por lo amplio del periodo, por la complejidad de acontecimientos históricos y personales y por la gran cantidad de documentación conservada al respecto, buena parte de las cuestiones que tuvieron lugar encontrarán su desarrollo en los capítulos posteriores. Ahora tan solo se introducirán los temas a tratar para que, llegado el momento, puedan abarcarse con la profundidad merecida, dedicando prácticamente un capítulo a cada una de estas cuestiones cruciales.

⁴⁵⁶ TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla...* p. 109.

1.6.1 Aspectos biográficos

La construcción de un perfil biográfico de Manuel de Falla es un denominador común en este periodo de su vida. A partir de 1930, diferentes autores como Alexis Roland-Manuel⁴⁵⁷, John Brande Trend⁴⁵⁸ y Jaime Pahissa⁴⁵⁹ publican sendos trabajos biográficos sobre el compositor andaluz. Roland-Manuel propone el primer intento, con un acercamiento muy literario, casi poético a Falla. Trend, por su parte, hace una suerte de biografía ensayística, mientras que Pahissa realiza el trabajo más completo de los tres, con un carácter múltiple: descriptivo, analítico, poco crítico y muy personal. Cada una de estas obras, realizadas en vida del compositor y, en el caso de Pahissa, revisada y corregida por el mismo, aportan una visión distinta del autor, modulando además la creación del personaje, estableciendo un marco que permite conocer una primera proyección del mismo. En este punto, lo que se pretenden realizar no es una vida de Manuel de Falla, sino recorrer diferentes temas que han relacionado su vida y obra con Italia. Por ello y dada la intención de este trabajo de comprender en su contexto histórico lo que de la obra y la persona de Falla pudieron adquirir y expandir desde y hacia Italia, esas primeras publicaciones son el punto de partida, completando cuanto sea posible en función de lo que, en relación a los mismos temas tratados, hayan desarrollado los investigadores con posterioridad.

Uno de los asuntos que aparecen con más frecuencia es la relación con Domenico Scarlatti. Roland-Manuel lo menciona en diferentes momentos de su obra y por distintas razones. Por una parte, lo considera un elemento clave en la historia de la música en España, considerándolo prácticamente un descubridor del espíritu musical nacional tras la gran degeneración italianizante como consecuencia del reinado de Felipe V⁴⁶⁰. Se mencionan diferentes elementos de la tradición española que se consideran insertos en las composiciones de Scarlatti, destacando particularmente sus sonatas, especificando algunos de ellos: «armonías inauditas que resultan de la espontaneidad del toque jondo»⁴⁶¹, la *acciaccatura* multiplicada y el ritmo interno; aunque lo etéreo de los mismos se sublima en la siguiente afirmación: «la música “erudita” le proporciona por completo, en las sonatas de Domenico Scarlatti y en la obra de Claude Debussy, la más resplandeciente justificación»⁴⁶², dando a entender como si para Falla todo lo que olera, supiera o pareciera beber de Scarlatti o de Debussy —planteamientos estéticos e históricos tan distantes— tenía una justificación *per se* solo a través de la autoridad que tienen las propuestas mismas de los dos compositores.

Volviendo a unas similares características técnicas, Roland-Manuel las reconoce en distintas obras, como la obertura de *La casa de tócame Roque* o el *Concerto*, en donde considera que la particular influencia scarlattiana se da en el tercer movimiento. Trend, desde la introducción de su libro, ya considera a Scarlatti dentro de la cadena de

⁴⁵⁷ ROLAND-MANUEL, Alexis. *Manuel de Falla*. Paris, Éditions Cahiers d'Art, 1930.

⁴⁵⁸ TREND, John B. *Manuel de Falla and spanish music*. New York, Alfred A. Knopf, 1934.

⁴⁵⁹ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947.

⁴⁶⁰ ROLAND-MANUEL, Alexis. *Manuel de Falla...* pp. 11 y ss.

⁴⁶¹ *Ibid.* p. 12.

⁴⁶² *Ibid.* p. 29.

transmisión de la historia de la música española⁴⁶³, con igual importancia que el canto mozárabe, las cantigas de Alfonso X el Sabio, Cristóbal de Morales o Tomás Luis de Victoria. Posteriormente vuelve a Scarlatti para ponerlo en relación con la guitarra⁴⁶⁴ y su presencia crucial en la historia reclamada por el napolitano⁴⁶⁵ mediante la transformación de su característico lenguaje (cadencia frigia, pedal interno). En cuanto a la influencia de Scarlatti en la obra de Falla, Trend apunta a la “Andaluza” de las *Cuatro piezas españolas*, donde identifica primeros elementos de influencia en una nota pedal interna que sostiene una melodía que pudiera venir del cante jondo⁴⁶⁶. Si bien el autor no profundiza en otras influencias compositivas, sí que inicia un nuevo argumento musical: presentar a Scarlatti como uno de los fundamentos para el neoclasicismo, cuyo origen está por tanto en Italia⁴⁶⁷, que es de donde proviene tanto la fuente de *Pulcinella* de Stravinski como el arreglo de Tommasini para *Le donne di buon umore*. Pahissa se adhiere a Roland-Manuel en lo referente al *Concerto*, aunque sin ofrecer análisis, explicación o descripción alguna: «Es evidente la intención de Falla de seguir en esta última parte del *Concerto*, el estilo de Scarlatti, a quien tanto admira»⁴⁶⁸. Por último, sale a relucir una cuestión hasta el momento no tenida en cuenta: la justificada participación de Scarlatti en la historia musical española, como napolitano, que ejemplifica a través de El Greco y su también intervención en la historia de la pintura de España⁴⁶⁹. Esta posición la defiende mediante unos arriesgados argumentos cuasilógicos basados en la identidad española de Guerrero, Morales y Victoria. Según Trend, Morales y Victoria compusieron música española como una forma de autoafirmación de su identidad mientras vivían en Roma mientras que Guerrero, que nunca trabajó para Italia, «pasó buena parte de su vida en Sevilla escribiendo música italiana»⁴⁷⁰. Extrapolando estos términos, Scarlatti es también un compositor de la historia de la música española y, de este modo, una fuente de inspiración razonable para Manuel de Falla.

En tiempo más reciente se ha vuelto a recuperar la cuestión scarlattiana tanto a nivel biográfico como analítico. En el primer caso, Nancy Lee Harper⁴⁷¹ aporta algo de más información e indica que a comienzos de la década de 1920, Manuel de Falla estaba estudiando la nueva edición de las sonatas de Scarlatti preparada por Alessandro Longo y publicada en Milán entre 1906 y 1910. Aunque no especifica mucho más, probablemente se tratase de que, más bien, continuaba estudiándola, estando el origen en el encargo que había recibido de Paul Dukas, cuando aún residía en Madrid, en relación con el proyecto editorial encomendado a aquél. Una especie de continuo retorno nietzscheano sobre la obra teclística de Scarlatti a cuyas sonatas —finitas en número— se regresaba constantemente —infinitud en términos de interpretación o de

⁴⁶³ TREND, John B. *Manuel de Falla and spanish music...* p. xvi

⁴⁶⁴ *Ibid.* p. 32.

⁴⁶⁵ *Ibid.* p. 36.

⁴⁶⁶ *Ibid.* pp. 53-54.

⁴⁶⁷ *Ibid.* pp. 164-165.

⁴⁶⁸ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla...* p. 149.

⁴⁶⁹ *Ibid.* pp. 148-151.

⁴⁷⁰ *Ibid.* p. 147.

⁴⁷¹ HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla...* p. 106.

análisis— como fuente primaria del conocimiento musical dieciochesco en las que, además del genio del napolitano se entremezclaba también la sustancia musical popular. Partiendo de este punto, más supuesto que expuesto, Harper especificará que la combinada «luminosidad y claridad típica de las obras de Domenico Scarlatti y Antonio Soler así como la brevedad de la forma caracterizó su lenguaje musical contemporáneo»⁴⁷².

Esta mirada al pasado musical como forma de estudio para la composición se refleja también a través de Claudio Monteverdi. Su *Opera Omnia*, editada íntegramente por Gian Francesco Malipiero, le fue enviada a Falla por petición propia y estudiada —al menos en parte— con verdadero interés, asunto sobre el que coinciden Harper⁴⁷³ y Torres Clemente⁴⁷⁴. No cabe duda que dicho conocimiento de la música del pasado, del primer barroco con vocación escénica en Monteverdi y el barroco tardío con influencias múltiples de Scarlatti, influyó en Falla a la hora de plantear su propia creación musical pero también en su forma de relacionarse. Es por ello que, en una cada vez más reducida carrera pianística, decidió dar su primer concierto en Granada íntegramente dedicado a Domenico Scarlatti⁴⁷⁵, el 11 de diciembre de 1927.

No obstante, cabe destacar la aparente animadversión que Manuel de Falla habría sentido por la música italiana a lo largo del tiempo. Es una especie de sombra que, de forma sutil, parece que sembraron sus biógrafos y que, con la relectura de alguno de los textos escritos por el propio compositor, debería comenzar a diluirse. Roland-Manuel es el primero que señaló esto: «Y si *Faust* ha sabido atrapar y atraer al compositor de *El conde de Villamediana*, *Lucia di Lammemoor* le entristece y le aburre»⁴⁷⁶. Perteneciente a la conocida anécdota de la infancia, Roland-Manuel parece forzarla en tanto que pone al niño Falla como verdadero «compositor» de la ilusoria ópera que había imaginado para la utópica ciudad de Colón, como un argumento de autoridad como poco cuestionable. Pahissa parece querer ser más justo, tratando la historia como una rabieta que supuso el cambio de programa de *Faust* a *Lucia*, no pudiéndose quedar hasta el final de la representación cuando finalmente esta se produjo. Si bien Falla pudiera no tener una gran simpatía por la obra de Donizetti, en ese momento tampoco contaba con razonamientos demasiado complejos que le permitieran formarse un juicio profundo. En este mismo sentido, Falla no se pronuncia nunca en contra de la formación recibida en su Cádiz natal, ni tampoco contrario al gusto adictivo de la ciudad por el género italiano. Es más, en sus últimos años, recordará de forma entrañable a su abuelo tocando arias italianas de Bellini⁴⁷⁷ en un armonio o, parafraseándolo, Trend alude a la larga tradición musical italiana de la ciudad desde el siglo XVIII⁴⁷⁸. Esta era un fiel reflejo de

⁴⁷² «A luminosity and clarity typical of the works of Domenico Scarlatti and Antonio Soler as well as a brevity of form characterized their contemporary musical language». *Ibid.* pp. 107-108.

⁴⁷³ *Ibid.* p. 106.

⁴⁷⁴ TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla...* p. 118.

⁴⁷⁵ *Ibid.* p. 131. Cuyo original se conserva en AMF FN 1927-033 (11/12/1927).

⁴⁷⁶ «*Et si Faust a su retenir et charmer le compositeur d'El conde de Villamediana, Lucie Lamermoor le désolé et l'ennuie*». ROLAND-MANUEL, Alexis. *Manuel de Falla...* p. 16.

⁴⁷⁷ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 20.

⁴⁷⁸ TREND, John B. *Manuel de Falla and spanish music...* p. 50.

su riqueza comercial, lo que se expresaba en las numerosas compañías operísticas que por aquel puerto pasaban, además de la también extensa tradición de música privada. Pero además, Trend habla de la tradición musical germánica y de que su combinación con la italiana ha generado altos logros a todos los niveles, citando entre los principales nombres a Lasso, Bach, Handel, Mozart y Busoni⁴⁷⁹. Por ello, es posible que, conocedor como era de Falla y amigo personal de Trend, buscara justificar su opinión indicando que, si bien esa doble tradición combinada era ya muy poderosa, no lo era aisladamente, ya que, geográficamente, se encontraba rodeada por tan variadas tradiciones como la música de Hungría, Checoslovaquia, Rusia y España. La opinión que respecto a esto pudiera tener solo se puede suponer. El ejemplar de la obra de Trend conservado⁴⁸⁰, con dedicatoria incluida, no presenta ningún tipo de anotación personal. Tampoco en la amplia correspondencia entre ambos⁴⁸¹ hay nada más que ciertas peticiones puntuales de información de Trend a Falla y la expresión de un gran agradecimiento por parte del biografiado. Habría que considerar la posibilidad de que Falla nunca llegase a leer el trabajo de Trend aunque se tratase en su mayoría de un conjunto de trabajos previos ya publicados en diferentes revistas. La razón es sencilla: Falla no hablaba inglés, aunque en su biblioteca se aprecian no pocos intentos por aprenderlo⁴⁸². Prueba de todo esto sería precisamente la no formulación de ninguna crítica a los postulados que lo vinculaban con posicionamientos germanófilos y germanocentristas que se traslucen de algunas de las afirmaciones de Trend.

No obstante, sería ingenuo quedarse solo con esto porque, lo cierto es que en sus escritos publicados, Manuel de Falla apunta en varias ocasiones contra temas de la tradición musical italiana, sobre en relación con la española, lo que se ampliará posteriormente.

1.6.2 Viajes y visitas

Como se ha comentado, Falla realizó durante este periodo la práctica totalidad de sus viajes a Italia. Asistió a Roma en 1923, a Siena en 1928 y a Venecia en 1932, en una especie de *gradus ad Parnassum* que llevarían su carrera en un claro ascenso, con unas consecuencias claramente evaluables. Por la trascendencia e implicaciones de cada uno de estos desplazamientos, se tratará de ellos más adelante en sus capítulos respectivos.

Él, a su vez, recibió en Granada unas cuantas visitas de amigos y compañeros de profesión, dando una idea de un verdadero *feedback* con la cultura musical italiana contemporánea. Todo esto, sin embargo, ha sido silenciado por prácticamente la totalidad de las biografías publicadas por Falla, en las cuales, a lo sumo, se bastan con mencionar tan solo uno de ellos⁴⁸³. Con excepción de ese, que se analiza a continuación,

⁴⁷⁹ *Ibid.* p. 166.

⁴⁸⁰ AMF 1401.

⁴⁸¹ DENNIS, Nigel. *Manuel de Falla / John Brande Trend : epistolario*. Granada, Universidad de Granada, Archivo Manuel de Falla, 2007.

⁴⁸² GONZÁLEZ MESA, Dácil. *La biblioteca personal de...* p. 63.

⁴⁸³ Tan solo Montserrat Bergadà ha dedicado un breve apartado a explicar el encuentro entre Falla y el Trío Italiano.

el resto, por haberse basado su estudio en la consulta de la correspondencia como fuente primaria, serán considerados en el capítulo dedicado a tal fin.

Casella y el Trio Italiano.

La única visita que recogen las diferentes biografías se trata de la que el Trio Italiano realizó a la ciudad en enero de 1930⁴⁸⁴. La expedición la conformaban su gran amigo Alfredo Casella junto al violinista Arrigo Serato (1877-1948) y al violonchelista Arturo Bonucci (1894-1964).

El primer contacto barajando la posibilidad de viajar a Granada se localiza en una carta enviada por Casella en noviembre de 1928 en la que aclara que «esperamos que el viaje de Granada sea el año que viene»⁴⁸⁵. No se indica nada más que la razón de la aparente imposibilidad, aunque su historia personal lo deja bastante claro: Casella y su esposa Yvonne Müller acaban de ser padres de una niña.

En agosto del año siguiente, Casella vuelve a escribir a Falla retomando la idea, aunque ahora parece que está bastante mejor conformada:

El invierno que viene voy a España en dos ocasiones: la primera vez en enero con Serato y Bonucci (gira reservada para mis obras, y organizada por Figuerido; si usted puede emplear su influencia y su amistad para conseguir Sevilla y Granada, no hace falta que le diga lo contentos que eso nos haría). La segunda vez en marzo con Lozano⁴⁸⁶.

Sin embargo, Falla ya sabía del posible viaje de Casella a España. Concretamente desde que el 15 de julio el mismo Clemente Lozano⁴⁸⁷ le había solicitado la dirección del italiano⁴⁸⁸, informándolo de que le iba a ofrecerle la dirección de *Les Noces* de Stravinski en Barcelona en marzo de 1930.

Por su parte, Casella, Serato y Bonucci conformaban el Trio Italiano, un conjunto de cámara que llegaría a obtener importantes éxitos a nivel internacional. Este trío de violín, chelo y piano, conformado todavía por sus fundadores, se disponía a realizar una gira por España tras la cual Serato abandonaría el conjunto, entrando a sustituirlo Alberto Poltronieri, en el mismo año de 1930. Sea como fuere, detrás de esta gira se encontraba César Figuerido⁴⁸⁹, pero por alguna razón, Casella pide ayuda a Falla para

⁴⁸⁴ Montserrat Bergadà indica, sin razón aparente, que el viaje tuvo lugar en 1929, lo cual es documentalmente imposible.

⁴⁸⁵ «*Nous espérons que le voyage de Grnada sera pour l'an prochain*». Carta de Alfredo Casella a Falla del 17 de noviembre de 1928 (AMF 6830-017).

⁴⁸⁶ «*Je vais l'hiver prochain deux fois en Espagne : la première fois en janvier avec Serato et Bonucci (tourné réservée à mes œuvres, et organisée par Figuerido) ; si vous pouvez employer votre influence et votre amitié pour nous avoir Séville et Grenade, inutile de vous dire combien nous en serons heureux*). *La deuxième fois en mars avec Lozano*». Carta de Alfredo Casella a Falla del 5 de agosto de 1929 (AMF 6830-018).

⁴⁸⁷ Carta de Clemente Lozano a Falla del 15 de julio de 1929 (AMF 7212-006).

⁴⁸⁸ Tarjeta postal de Clemente Lozano a Falla del 8 de julio de 1929 (AMF 7212-005).

⁴⁸⁹ César Figuerido (1876-1956), relevante músico vasco de formación violinista que participó muy activamente en la vida musical de Irún y San Sebastián en la primera mitad del siglo XX. Trabajó además para la Agencia Internacional Teatral y de Conciertos, gracias a la que se encargó de las gestiones de la

poder conseguir algún concierto extra en Granada y en Sevilla. Por otra parte, en marzo regresaría a España, aunque ahora con otra compañía, para encargarse de la obra de Stravinski.

Falla se mostró en todo momento muy contento por la noticia, poniéndose manos a la obra de inmediato, lo que se traduce de su respuesta del 28 de agosto⁴⁹⁰. Por la parte de Granada, dado que no existen sociedades musicales, la única posibilidad sería la organización de algo a nivel privado. En cuanto a Sevilla ni siquiera existe una pequeña posibilidad, sobre todo dada la situación tensa que tiene en relación con el Comité de la Exposición Internacional por el incumplimiento de plazos al que se comprometió para estrenar *Atlántida*. Casella contesta rápidamente, y el día 30 de agosto le dice que el mismo Figuerido le enviará toda la información que pueda serle de utilidad, deseando que triunfe el concierto granadino.

El 6 de septiembre⁴⁹¹, Figuerido comenta a Falla algunos detalles carta sobre el posible concierto del Trío. El músico responde el 3 de octubre⁴⁹², indicando que la posibilidad de realizar algo con la dignidad suficiente es casi imposible. El motivo está en el fracaso de la gestión de un concierto que realizó Maurice Ravel en la ciudad el año anterior y que dejó unas pérdidas por valor de 2.000 pesetas a los organizadores.

Al día siguiente, Falla vuelve a escribir a Casella⁴⁹³ informándolo de la imposibilidad de la realización del concierto, pero ofreciéndole lo único que creía factible: una invitación del Ateneo de Granada para que impartir una conferencia durante el viaje de marzo. Ambos interlocutores interrumpen aquí la correspondencia pero Falla continúa intentando llevar a cabo sus gestiones con Figuerido, quien parece encontrar una solución para todos. El agente, que es consciente de que Casella irá en marzo a Barcelona, asegura que

Casella aceptará la invitación que Vd. le haga para cualquier momento, y tampoco creo equivocarme al asegurar que los demás artistas que con él vienen en Enero, dejarían de aceptar la invitación que podrían Vds. hacer extensiva a esos dos referidos artistas⁴⁹⁴.

Con esto se sobreentiende que, siendo imposible en marzo, la opción de ir a Granada en enero es con la única con la que trabaja. En cuanto al pago, Figuerido cree que «se podría pensar en un obsequio a cada uno de ellos, y pagarles los gastos de hotel los días que estuvieran en esa hermosa capital». De este modo, Casella podría impartir una conferencia en la que se diesen a conocer algunas de sus obras por medio del resto de músicos «sin carácter precisamente de concierto». Es decir, tocarían pero a modo de ejemplificación sonora y en el marco de una conferencia, aunque en realidad de cara al público se obtenía todo: la conferencia y el concierto.

gira de Casella. Véase: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/160838> [consulta 4/5/2023].

⁴⁹⁰ Carta de Falla a Alfredo Casella del 28 de agosto de 1929 (Cini busta V, fascicolo 1).

⁴⁹¹ Carta de César Figuerido a Falla del 6 de septiembre de 1929 (AMF 6984-001)

⁴⁹² Borrador de carta de Falla a César Figuerido del 3 de octubre de 1929 (AMF 6984-011).

⁴⁹³ Carta de Falla a Alfredo Casella del 4 de octubre de 1929 (Cini busta V, fascicolo 1)

⁴⁹⁴ Carta de César Figuerido a Falla del 9 de octubre de 1929 (AMF 6984-002).

La propuesta parece que recibe las bendiciones de Falla⁴⁹⁵, que parece haber comenzado a trabajar en ese sentido desde haber recibido la carta. Tras una serie de ajustes en relación a la forma de pago, finalmente la experiencia de Figuerido es la que consigue imponerse: «opino que deberíamos ofrecerles esas mil pesetas que Vd. me indica pensaban regalarles, para sus gastos de hotel en esa, billete de f[erro]c[carril], etc»⁴⁹⁶. En el resto de correspondencia, algo fragmentaria, todo parece marchar según lo acordado y, salvo ciertas dificultades que «aún no están vencidas»⁴⁹⁷, todo marchaba hacia adelante para que Casella, Serato y Bonucci pudieran estar en enero de 1930 en Granada.

En cuanto al viaje, tan solo se puede indicar que llegaron a la ciudad en tren el día 17. El propio Casella lo explica en el comienzo de «Visita a Manuel de Falla», texto que publicó primero el 30 de enero de 1930 en *L'Italia Letteraria* y, posteriormente, en [21+26], una suerte de autobiografía⁴⁹⁸. El italiano relata con todo lujo de detalles los dos días que pasó en la ciudad de la Alhambra junto a sus compañeros de trío y en compañía de Falla. Efectivamente, llegaron el día 17 de enero, tras un viaje nocturno desde Alcázar de San Juan hasta Granada. Tras haberse instalado en el hotel, realizaron a pie el recorrido que los separaba hasta el domicilio de Manuel de Falla. Allí los recibió su hermana M^a del Carmen, que los acompañaba en el jardín. La descripción no escatima en detalles tanto de la ciudad misma como del entorno que la rodea. Tras un tiempo, Falla se reúne con sus visitantes, no pudiendo Casella resistirse a hacer nuevamente una minuciosa descripción de su físico. Tras los correspondientes saludos y una rápida visita por la casa, en la que el italiano se sorprende profundamente de encontrar una edición de las *Sonatas* de Scarlatti sobre el atril del piano, los cuatro marchan a dar un paseo por los jardines de El Generalife.

Al día siguiente, 18 de enero, quedan nuevamente en el Carmen del Ave María, desde donde se dirigen a visitar la Alhambra. Las descripciones son ahora más apasionadas que nunca, en las que lo romántico es utilizado como crítica contra la «civilización americana», dejándose ver una exaltación de la cultura árabe con toques de exotismo, lo que añade al conjunto la fascinación por el encuentro con un hito inspirador en la historia de la música: la puerta del vino y su correspondiente debussiano. Existe una serie de fotos tomadas en la Alhambra en las que se muestra al grupo posando en alguna de las ubicaciones más conocidas del monumento.

⁴⁹⁵ Borrador de carta de Falla a César Figuerido del 14 de octubre de 1929 (AMF 6984-012).

⁴⁹⁶ Carta de César Figuerido a Falla de noviembre de 1929 (AMF 6984-003).

⁴⁹⁷ Borrador de carta de Falla a César Figuerido del 6 de diciembre de 1929 (AMF 6984-014).

⁴⁹⁸ CASELLA, Alfredo. [21+26]. Roma-Milano, Augustea, 1930.



Ilustración 1. El Trio Italiano junto a Manuel de Falla en el Patio de los Leones de la Alhambra. De izquierda a derecha: Arturo Bonucci, Manuel de Falla, Alfredo Casella y Arrigo Serato (AMF 7/142). © Archivo Manuel de Falla.



Ilustración 2. De izquierda a derecha: Arturo Bonucci, Leopoldo Torres Balbás, Manuel de Falla, Arrigo Serato y Alfredo Casella en el Patio del Partal de la Alhambra (AMF 7/143). © Archivo Manuel de Falla.

Posteriormente regresan a casa del compositor, donde previamente al almuerzo, les hablará de la «misteriosa»⁴⁹⁹ *Atlántida* y de Italia, a la «que él ama como a una segunda patria»⁵⁰⁰, acordándose de algunos momentos allí vividos y con el deseo de regresar en septiembre de ese mismo año. Tras la comida, los integrantes del Trio Italiano se van a preparar el concierto, que según indica la prensa, comenzó a las 18h.

Es de ese intervalo, entre el final del ensayo y el comienzo del concierto cuando se estima la datación del documento sin fechar n. 25 que, como parte del fondo Casella de la Fondazione Cini, fue publicado por Fiamma Nicolodi⁵⁰¹. Dice así:

Muy querido,

Estaré encantado de ir a buscarle a hotel en tres cuartos de hora. Le abraza M. de F⁵⁰².

Una vez celebrado el ensayo correspondiente, los intérpretes se retirarían al hotel a descansar, de donde serían recogidos por Falla, quien los conduciría finalmente a la Casa de los Tiros. Casella describió de este modo el acto⁵⁰³:

Falla nos ha organizado en su ciudad un concierto, el cual, naturalmente, no podía ser un concierto como cualquier otro. Y en efecto éste se desarrolló en una magnífica sala del siglo XVI, con las paredes recubiertas de brocado rojo, el techo de casetones dorados, mobiliario renacentista, todo envuelto en esa penumbra que por sí sola da lugar a una verdadera celebración musical.

Al término del mismo, el Trio Italiano volvió a partir, en esta ocasión hacia Madrid, tras haberse despedido de Falla en la estación al final de un rápido viaje. Casella concluye también con un bellísimo párrafo en el que demuestra a Falla su cariño y su admiración como persona y como músico con una larga alabanza.

Habida cuenta de las negociaciones que se dan entre Falla y Figuerido, según recoge la prensa, el evento no fue de carácter mixto —conferencia y concierto—, sino que se trató de un concierto con tres partes. Se desconoce en qué momento cambiaron las condiciones del acuerdo o si, por el contrario, pudo Falla disponer en algún momento de suficiente efectivo para llevar a cabo la idea original. En cualquier caso, y no

⁴⁹⁹ CASELLA, Alfredo. [21+26]... p. 200.

⁵⁰⁰ *Ibid.* pp. 200-201

⁵⁰¹ NICOLODI, Fiamma. «Falla e Italia». *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa...* p. 248.

⁵⁰² «*Très cher, Tout heureux j'irai vous chercher à l'hôtel dans trois quarts d'heure. Vous embrasse M. de F.*». *Idem.*

⁵⁰³ «*De Falla ci ha organizzato nella sua città un concerto, il quale, naturalmente, non poteva essere un concerto come gli altri. Ed infatti questi si svolge in una magnifica sala cinquecentesca, dalle mura ricoperte di broccato rosso, dal soffitto a cassoni dorati, dal mobilio Rinascimento, il tutto avvolto in quella penombra che sola si confà ad una vera celebrazione musicale*». CASELLA, Alfredo. [21+26]... p. 201.

conservándose programas de mano del concierto, la prensa permite conocer qué repertorio se interpretó.

El Defensor de Granada, único periódico que por el momento ha sido localizado que recoja el concierto, dedica a ello tres números distintos: los respectivos del 17, 18 y 20 de enero de 1930. El primero es un artículo anónimo de carácter biográfico bajo el título «Alfredo Casella en Granada»⁵⁰⁴; el segundo, «Concierto Casella»⁵⁰⁵ un simple recordatorio del concierto que se celebra esa misma tarde, a las 18h en la Casa de los Tiros; el tercero y último es una crónica, «En la Casa de los Tiros concierto de Casella-Serato-Bonucci»⁵⁰⁶, donde se da a conocer el nombre de las piezas ejecutadas y la alta calidad del conjunto, bajo la firma sin identificar de LJP. Tanto el repertorio como su estructuración son coincidentes con un recorte de prensa del AMF cuya publicación aún no ha podido ser identificada⁵⁰⁷. Reconstruyendo las indicaciones que se dan, el programa estaría conformado de la siguiente forma:

- Primera parte: *Trío en Re mayor op. 70* de L. van Beethoven
- Segunda parte: *Sonata per violoncello e pianoforte op. 45* de A. Casella
- Tercera parte: «Minuetto» de *Pezzi Infantili op. 35 n° 8* (piano solo), «Preludio e danza siciliana» de *La Giara op. 41* (violín y piano) y *Siciliana e Burlesca op. 23* (arreglo violín y piano), todas de A. Casella

Como puede apreciarse, salvo el comienzo con el *Trío* de Beethoven, el resto del repertorio se centra en la producción de Casella en distintos ámbitos: tanto en la música de cámara como en la literatura para piano solo en sus conocidas *Pezzi Infantili*, además de los arreglos del ballet *La Giara* y de la *Siciliana e Burlesca*, originalmente escritas para orquesta y piano y flauta respectivamente. De algún modo, aunque no se impartió una conferencia, no dejaba de ser una ponencia del magisterio compositivo de Casella presentado en Granada y tratado como tal por *El Defensor de Granada*.

Como bien indica Bergadà, en 1934 Casella recordará con nostalgia el viaje a Granada al contemplar las cumbres de Sierra Nevada a bordo del transatlántico Rex, lo que comparte con su amigo Falla, en una bella carta conservada⁵⁰⁸.

1.6.3 Prensa italiana

Por sus particulares características, la prensa es una de las fuentes de información que aportan más riqueza para conocer la realidad de un acontecimiento histórico. Además, con el gran florecimiento de la misma a finales del siglo XIX y con su enorme expansión a lo largo del XX es una de las formas más eficientes a la hora de realizar una aproximación a la realidad de un hecho concreto desde la diversidad de opiniones. Sin embargo, en los trabajos previos a la realización de este texto, se percibió cómo la prensa italiana del momento era extremadamente reducida en el Archivo Manuel de

⁵⁰⁴ [s. n.]. «Alfredo Casella en Granada». *El Defensor de Granada* (17/1/1930), p. 1.

⁵⁰⁵ [s. n.]. «Concierto Casella». *El Defensor de Granada* (18/1/1930), p. 1.

⁵⁰⁶ L. J. P. «Concierto Casella-Serato-Bonucci». *El Defensor de Granada* (20/1/1930), p. 2.

⁵⁰⁷ [s. n.]. «Monumental concierto». [s. t.] (19/1/1930), [s. p.] (AMF PN 6417/95).

⁵⁰⁸ Carta de Alfredo Casella a Falla del 7 de septiembre de 1934 (AMF 6830-028).

Falla, la cual se corresponde con recortes guardados por el compositor en vida. Estos suman un total de 15, lo que parecía extremadamente pobre, más aún cuando se certifica que todos pertenecen a prensa generalista del año 1932.

En una aproximación a las primeras fuentes secundarias que versaran sobre la relación de Falla con Italia este tipo de fuentes aumenta un poco. Este es el caso de Fiamma Nicolodi⁵⁰⁹, quien recogió 4 artículos en relación con la participación del compositor en el Festival de la SIMC celebrado en Siena y 8 sobre *El retablo* en su estreno veneciano. Esta carencia no se ha visto solventada posteriormente, ni siquiera en el capítulo de Montserrat Bergadà «La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo»⁵¹⁰, donde se limita a trabajar exclusivamente con esos 15 documentos.

El rastreo en trabajos de investigación posteriores no ha aportado nada nuevo al respecto. Precisamente por ello, este ha sido uno de los pilares de esta investigación, para completar lo máximo posible la prensa italiana que se relacione con la obra de Manuel de Falla, tanto a nivel general como particular, de carácter generalista y especialista, como sea posible abarcar en este trabajo; analizar los discursos de la misma en un intento por comprender la recepción de su obra en Italia; y considerar la presencia de Falla en la vida musical italiana más allá de su presencia física en los viajes que realizó. Por lo amplio de estos objetivos, se tratarán pormenorizadamente en un capítulo dedicado en particular a ello. Sin embargo, se puede indicar que la presencia de Falla se ha localizado hasta el momento en más de 300 ocasiones que van desde la simple mención secundaria, hasta reportajes que analizan toda su obra, pasando publicidad radiofónica y editorial, o la presencia en programaciones de concierto, noticias, crónicas o entrevistas. Un largo etcétera a través de variados títulos que van desde las revistas especialistas de *Musica d'oggi*, *Il pianoforte*, *Musica e scena*, *Rassegna Dorica* o *Pègaso*, hasta diarios generalistas como *La Stampa* o *Il corriere della sera* en los que aparece tratado al compositor y su obra, pero con el tiempo también al personaje que, de alguna forma, quiso mostrarse a los lectores italianos.

Uno de los aspectos más interesantes del análisis de prensa es la posibilidad que ofrece de realizar una reconstrucción de los estrenos de sus obras. Por el tiempo histórico en el que se centra este trabajo, es de vital importancia conocer la programación en otros medios como la radio. En aquel entonces la prensa escrita daba en muchas ocasiones la programación radiofónica diaria, semanal y mensual en la que se pueden localizar obras de Falla, lo que permite un completo conocimiento del hecho mismo de la recepción autor-obra en sus diferentes estadios y posibilidades tecnológicas.

1.6.4 Referencias e influencias: obras, biografía y biblioteca

Las referencias documentales que más rápidamente pueden notar los intereses culturales de Falla a lo largo de este extenso periodo son sus libros. En relación con Italia,

⁵⁰⁹ NICOLODI, Fiamma. «Falla e Italia». *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa : atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 15-17 maggio 1987)*. Paolo Pinamonti (ed.). Firenze, Leo S. Olschki, 1989, pp. 236-238.

⁵¹⁰ *Op. cit.*

destacan dos volúmenes en su biblioteca de indudable adquisición en Granada por la presencia del sello del librero Manuel Villar:

- DENZA, Luigi. *Funiculì-Funiculà*. Milano, Ricordi [s.a.]. AMF 918.
- BOITO, Arrigo. *Falstaff. Commedia lirica di Arrigo Boito; musica di Giuseppe Verdi*. Milano, G. Ricordi, 1893. AMF 1096.

Los dos ejemplares se distinguen particularmente porque de su interés hasta su destierro argentino, ya que desde allí fueron solicitados al entonces maestro de capilla de la catedral de Granada, Valentín Ruiz-Aznar, para que se las enviara en sendas cartas de 1940 y 1941⁵¹¹. La primera obra, cuyo afecto no termina de aclararse, es una pieza muy popularizada a lo largo del siglo XX gracias a las numerosísimas grabaciones que de ella se realizaron. En cuanto a la segunda, *Falstaff* lleva acompañando de una forma o de otra a Falla desde su primera etapa en Madrid, como ya se señaló, puesto que en el cuaderno *Apuntes de armonía* es uno de los títulos verdianos anotados como del interés del joven estudiante, un aprecio que va más allá del melómano. Dácil González Mesa establece que *Falstaff* es prácticamente una constante en la vida del compositor, habiendo adquirido distintos ejemplares que lo acompañarán siempre⁵¹². Elena Torres Clemente, por su parte, encuentra claros elementos de similitud entre *La vida breve* y esta ópera⁵¹³. Sin embargo, será durante los años de Granada cuando a través de la correspondencia con el guitarrista Miguel Llobet Falla expresa su parecer sobre la obra. Llobet escribe primeramente a Falla⁵¹⁴:

En el teatro de la Opera (el Metropolitan) oí hace pocos días una obra que hacía años y años deseaba conocer: “Falstaff” de Verdi. Quedé verdaderamente maravillado. He aquí, como V. diría, una de obra bien latina... Que gracia, que vida y cuanta juventud encierra ésta música. Pocas obras habrá como ésta que se oigan con un interés siempre vivo y constante de principio al fin.

El gaditano contesta así⁵¹⁵:

Absolutamente de acuerdo con mi juicio sobre Falstaff. Es algo milagroso verdaderamente extraordinario: y tan latino, latino, latino!

Manuel de Falla no esconde a su amigo la pasión casi desmedida que siente por la postrera ópera de Verdi, encontrando además justificación en ese carácter «latino» entendido en su más amplio concepto: integrador, transnacional y, hasta cierto punto, universal. Un carácter al que claramente aspiró siempre y al que no renunció a pesar de las dificultades de la siempre inacabada *Atlántida* en los años de Argentina.

⁵¹¹ Cartas de Valentín Ruiz-Aznar a Falla del 3 de junio de 1940 (AMF 7548-039) y del 28 de abril de 1941 (AMF 7548-041)

⁵¹² GONZÁLEZ MESA, Dácil. *La biblioteca personal de...* p. 113.

⁵¹³ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, p. 112.

⁵¹⁴ Carta de Miguel Llobet a Falla del 9 de diciembre de 1926 (AMF 7723-025).

⁵¹⁵ Borrador de la carta enviada por Falla a Miguel Llobet el 22 de febrero de 1927 (AMF 7723-043)

La preferencia por Verdi se expresa también en la adquisición de una obra fundamental: *Verdi: biographie critique* de Camille Bellaigue. El ejemplar se conserva anotado por Falla, particularmente «selecciona algunas afirmaciones y opiniones atribuidas a Verdi en las que habla de su propio proceso creativo»⁵¹⁶, lo que habla de la admiración por el operista pero también de que los ideales estéticos de Falla se situaban en cierta medida alineados con los de Verdi a comienzos de la década de 1920. Esto también hace situarlo de nuevo con respecto a la ópera italiana con una cierta proximidad, una cercanía que, si bien con el caso particular de Verdi, y también con Rossini, nunca se cercenó, ahora da claras muestras de afinidad: una vuelta a los orígenes desde una madurez creativa y musical diametralmente distinta a aquella de la infancia gaditana.

Por otra parte, estos son años de un cada vez más explícito interés por la música antigua, con un particular énfasis en la de origen italiano. Anteriormente ya se vio cómo en París su acercamiento a la Italia musical fue precisamente de la mano de la recuperación de repertorios italianos antiguos en el círculo de la familia Casadesus y allegados como Landowska, Casella o Nin. Sin embargo, no queda duda de que a raíz del viaje a Roma en 1923 su interés se acentuó⁵¹⁷: el reencuentro con Alfredo Casella, a quien no veía en persona desde su salida de París hacía casi una década, o el conocer a Gian Francesco Malipiero y a su mujer, Anna Wright, con quienes surgió una intensa amistad, favoreció una mayor disposición. Precisamente desde 1923, Malipiero comenzó a publicar la primera edición de la *Opera Omnia* de Claudio Monteverdi, cuyos volúmenes fueron solicitados por Falla tanto a Henry Prunières como al veneciano. Malipiero responde con sumo gusto y comienza a enviar volúmenes a Granada un tiempo después, durante la primavera y el verano de 1930, cuando se estaba gestando la malograda presencia de Falla en el I Festival de Venecia. La obra de Monteverdi fue bastante trabajada por él, quedando numerosas pruebas en los volúmenes del AMF, particularmente en los casos de las obras *L'Orfeo* y *L'Incoronazione di Poppea*, existiendo de esta última varios estudios entre los trabajos de preparación de la *Atlántida*, como de dichos borradores se desprende y como indica González Mesa⁵¹⁸ en su tesis doctoral.

Durante este periodo existe un variado catálogo de obras musicales obtenidas mediante el envío por parte de sus propios autores. Estos son los casos de las obras *San Francesco d'Assisi* y *Tre commedie goldoniane* de Malipiero, además de la edición de *Tutte le opere di Claudio Monteverdi* recién comentada o un clásico de Virgilio, *Buccolica e Georgica*, en una edición histórica veneciana de 1796. De forma similar sucede con el hispanista Arturo Farinelli, quien le envía tres de sus obras, aunque el caso más destacado es el de la cantante y compositora Geni Sadero, de la que Falla recibió prácticamente la totalidad de su producción. Entre el elenco de compositores contemporáneos hay también obras de Mario Castelnuovo-Tedesco (5), Virgilio Mortari (6), Gaetano Troiani (5), Barbara Giuranna (3), Alessandro Baracchi (1), Maria Pia

⁵¹⁶ GONZÁLEZ MESA, Dácil. *La biblioteca personal de...* p. 163.

⁵¹⁷ TORRES CLEMENTE, Elena. «La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 82-83.

⁵¹⁸ GONZÁLEZ MESA, Dácil. *La biblioteca personal de...* pp. 172-173.

Cafagna (1), Ottorino Respighi (1) y Alfredo Casella (1), además de las dos ya mencionadas del propio Malipiero. También se indican óperas como el *Mefistofele* y el *Nerone* de Arrigo Boito, así como *Otello* de Verdi, además de su *Requiem*. En el ámbito de los recopilatorios antológicos hay uno sobre Italia, *L'arte Musicale in Italia*, de composiciones polifónicas transcritas y armonizadas por Luigi Torchi y con dedicatoria de Raffaele Calzini. Por último, el interés por el repertorio italiano antiguo no merma, encontrándose un buen puñado de obras de Benedetto Marcello (2), Girolamo Frescobaldi (2), Domenico Scarlatti (3 libros de sonatas), Giovanni Battista Pergolesi (*Stabat Mater*), Roberto Mantovani (1), Antonio Vivaldi (*Las cuatro estaciones*), Luigi Boccherini (1) y Giacomo Carissimi (1).

En la impresionante biblioteca falliana hay también ejemplares sobre estudios de musicológicos sobre cuestiones muy concretas realizados en el ámbito italiano. Estos son *The orchestra* de G. F. Malipiero, la especie de recopilatorio bio-bibliográfico de A. Casella 21 + 26 y dos estudios de Arturo Farinelli: uno sobre Beethoven y Schubert, y otro sobre el mundo espiritual de Beethoven.

El capítulo de libros de cierra con literatura en general donde se traslucen su gusto personal por los autores clásicos. Tales son los casos de las obras de Arturo Farinelli, también presente en este sector, presentando los discursos de Weimar pronunciados por Goethe, o el ensayo *El último sueño romántico de Cervantes*. Existe también un ensayo de Pietro S. Pasquali sobre el poeta simbolista cubano nacionalizado francés, Armand Godoy. Por último, dos obras magnas, ambas salidas de la mano del *sommo poeta*, Dante Alighieri: la *Divina commedia*, en italiano, y *Vida nueva*. Para acabar este listado, indicar que hasta en el aspecto espiritual se encuentran volúmenes italianos, caso de *I Fioretti di S. Francesco d'Assisi*, un ejemplar ornamentado con numerosos grabados de un códice de Turín. Es de destacar que, si bien no hay ningún testimonio de que Manuel de Falla tuviese un dominio de la lengua italiana, es sugerente la presencia de estos títulos que sugieren una imagen del compositor como bibliófilo.

Por último, se han localizado tres títulos cuyas autorías, si bien no son italianas, sí lo son sus temáticas en todo o en parte. Estos son:

- JEAN-AUBRY, Georges. *La musique et les nations*. Paris-London, La Sirene-Chester, 1922. AMF 1400.
- WAGNER, Richard. *Pagine d'arte italiana 1834-1872*. Milano, Bottega di poesia, 1925. AMF 1542.
- CARRERAS, R. H. *Conferenza storico-didattica sull'arte della danza*. Firenze, R. Accademia dei Fidenti, 1933. AMF 1892.

1.6.5 Programas de mano

Una de las fuentes a la hora de intentar profundizar un poco más en las preferencias musicales de Manuel de Falla a lo largo de su vida han sido los programas de mano. Sin embargo, durante su residencia en Granada, por lo amplio y estable de la misma, la cantidad de programas de mano conservados exceden la capacidad analítica de esta tesis

(casi 2000). Además, muchos de ellos fueron enviados a Falla desde distintas partes para que tuviera conocimiento de dónde se estaban realizando sus obras o, sencillamente, como gesto de cariño y amistad de parte de compañeros de oficio que, como instrumentistas o cantantes, decidían remitirle estos documentos cuando participaban de dichos conciertos o representaciones. Esta enorme cantidad de hace difícil la identificación de a qué conciertos verdaderamente asistió. Es por ello que se ha intentado focalizar la atención en dos asuntos en los que la participación de Manuel de Falla estaba asegurada. Por una parte, los repertorios de la Orquesta Bética de Cámara, en cuya fundación y conformación del repertorio trabajó directamente⁵¹⁹. Por otra, los programas en los que Falla participa como intérprete, bien sea como pianista, bien como director de orquesta o de coro.

En el primero de los casos se puede hablar de una amplia muestra relacionada con la Orquesta Bética de Cámara de los cuales destacan diez por la presencia de música de origen italiano. Dichos programas cuentan con piezas de cuatro compositores (Boccherini, Scarlatti, Rossini y Malipiero) que aparecen durante toda la vida del conjunto. De la primera época, bajo la dirección titular de Ernesto Halffter (1923-1936), datan cinco de los programas, entre cuyos repertorios están obras como la obertura de *Il barbiere di Siviglia* de G. Rossini arreglada por M. de Falla (14 y 18 de diciembre de 1926), *Trois pièces* de D. Scarlatti con orquestación de A. Roland-Manuel (11 de junio y 12 de diciembre de 1924) y la *Suite orientale* de G. F. Malipiero (13 de julio de 1925). De la segunda época, tras el inicio de la Guerra Civil Española, se conservan cinco programas de los que cuatro vuelven a ser el arreglo falliano de la obertura rossiniana (12 y 14 de mayo, y 16 de agosto de 1938, y 4 de agosto de 1939) a lo que se suma una novedad, el *Minuetto* de L. Boccherini (13 de mayo de 1938). Si bien la segunda época es deudora de la primera, tanto los objetivos como la vigilancia de Falla no era la misma. En la Tabla 5⁵²⁰ se observan estas informaciones ordenadas y ubicadas geográficamente:

FECHA	LUGAR	REPERTORIO ITALIANO	DIRECTOR	SIGNATURA AMF
11-6-1924	Sevilla	<i>Trois pièces</i> (Scarlatti-Roland-Manuel), <i>Pulcinella</i> (Stravinski-Pergolesi)	Ernesto Halffter	FN 1924-021
12-12-1924	Sevilla	<i>Trois pièces</i> (Scarlatti-Roland-Manuel)	Ernesto Halffter	FN 1924-032

⁵¹⁹ GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo. *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*. Sevilla, Departamento de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 2015.

⁵²⁰ Esta tabla ha podido ser completada gracias a la consulta de los programas de mano conservados en el AMF.

13-7-1925	Londres	<i>Suite orientale</i> (Malipiero)	Ernesto Halffter	NFE 1925-004
14-12-1926	Sevilla	«Obertura» de <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini-Falla)	Ernesto Halffter	FN 1926-018
18-12-1926	Cádiz	«Obertura» de <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini-Falla)	Manuel de Falla	FN 1926-019
12-5-1938	Cádiz	«Obertura» de <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini-Falla)	José Cubiles	FN 1938-013
13-5-1938	Cádiz	<i>Minuetto</i> (Boccherini)	José Cubiles	FN 1938-001
14-5-1938	Jerez de la Frontera	«Obertura» de <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini-Falla)	José Cubiles	FN 1938-014
16-8-1938	San Sebastián	«Obertura» de <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini-Falla)	José Cubiles	FN 1938-016
4-8-1939	Huelva	«Obertura» de <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini-Falla)	José Cubiles	FN 1939-004

Tabla 5. Obras italianas presentes en los programas de mano del AMF conservados de la etapa granadina del compositor.

Como se puede observar, en el concierto de Sevilla del 11 de junio de 1924 aparece el nombre de Pergolesi asociado a *Pulcinella* y a Stravinski. Si bien hoy día se conoce que la génesis del ballet en cuanto a sus fuentes es bastante más compleja, en el programa aparece tal cual, como si el ruso fuese el orquestador o, a lo sumo, el arreglista de Pergolesi, sin que aparentemente exista diferencia alguna con el resto de obras (casos de Rossini o Scarlatti).

El otro caso de participación directa de Manuel de Falla son sus apariciones como intérprete. Estas son cada vez más reducidas en tanto a instrumentista pero algo más amplias en su faceta como director de conjuntos. En total son cinco los programas que hacen referencia a ello de los que en tan solo uno presenta a Falla como pianista — concierto homenaje a Scarlatti organizado por el Ateneo de Granada—, mientras que en el resto participa como director. Vuelven a repetirse los mismos compositores (Rossini y Scarlatti) e incluso la misma obra («Obertura» de *Il barbiere di Siviglia* de G. Rossini arreglada por M. de Falla). Las excepciones son *Exultate Deo* de G. P. Palestrina dirigido al Orfeón Donostiarra y las 14 sonatas interpretadas al piano con motivo del ya citado homenaje a Scarlatti en 1927.

FECHA	LUGAR	REPERTORIO ITALIANO	DIRECTOR, INTÉRPRETE	SIGNATURA
-------	-------	---------------------	----------------------	-----------

				AMF
14-12-1926	Sevilla	«Obertura» de <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini-Falla)	Manuel de Falla, Orquesta Bética de Cámara	FN 1926-018
18-12-1926	Cádiz	«Obertura» de <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini-Falla)	Manuel de Falla, Orquesta Bética de Cámara	FN 1926-019
11-12-1927	Granada	14 sonatas (Scarlatti)	Manuel de Falla (piano)	FN 1927-033
3-9-1932	San Sebastián	<i>Exsultate Deo</i> (Palestrina)	Manuel de Falla, Orfeón Donostiarra	FN 1932-008
13-10-1932	Barcelona	«Obertura» de <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini-Falla)	Manuel de Falla, Orquesta Bética de Cámara	FN 1932-010

Tabla 6. Obras italianas en cuya participación intervino Manuel de Falla durante los años de Granada a razón de los programas de mano conservados.

Existen aún tres programas más que corresponderían a la representación y reposición de *El retablo de maese Pedro* en el II Festival de Música de la Biennale de Venecia, y la interpretación del *Concerto* en el Festival de la SIMC en 1928 en Siena, los cuales, bien por desarrollarse en un contexto puramente italiano (Siena y Venecia), bien por presentar un contexto musicalmente dominado por el repertorio italiano podrían haber sido incluidos. Sin embargo, al no interpretar o dirigir directamente obras de factura italiana no se ha considerado incluirlas en este análisis.

Como se puede apreciar, la participación en términos generales de Manuel de Falla es muy activa como intérprete, director o *alma mater* de la Orquesta Bética de Cámara, y se identifica claramente mediante la prevalencia de un autor italiano que destaca por encima del resto: Gioacchino Rossini. Su arreglo sobre la obertura de *Il barbiere di Siviglia* se toca en nueve de las 15 ocasiones totales que se han identificado. La explicación de esto puede tener varios perfiles. Para empezar, el conocimiento que Falla tenía de la obra de Rossini era amplio debido a gran prevalencia de sus obras en su infancia gaditana; pero también a la existencia de diferentes obras en su biblioteca que hablan del interés por el autor desde una óptica interpretativa. Se conservan una edición de *El barbero de Sevilla*⁵²¹ —probablemente adquirida en Madrid el 21 de octubre de

⁵²¹ ROSSINI, G. *De Barbier von Sevilla*. Wien, Wiener Philharmonischer Verlag, [s. a.]. AMF 921

1901⁵²²—, una biografía⁵²³ y dos ediciones de la obra *Rossiniana* de Ottorino Respighi⁵²⁴, una con anotaciones analíticas de Falla.

Domenico Scarlatti, por su parte, es el siguiente mejor representado, apareciendo en tres ocasiones: el concierto íntegramente a él dedicado y compuesto por 14 sonatas diferentes —por lo que, en términos numéricos, es el que mayor variedad y cantidad presenta— y en las dos ocasiones que la Orquesta Bética de Cámara interpreta la orquestación de Roland-Manuel. El conocimiento de Scarlatti, a nivel técnico, crítico, editorial y musical que tiene Manuel de Falla es difícilmente equiparable al de otros autores. Su relación con él comienza en Madrid y se extiende por toda su vida, con citas explícitas a lo largo de sus obras, con un estudio profundo de sus sonatas e incluso como material de inspiración para sus propias obras, lo que sumado hace que una forma muy lógica ocupe el puesto de relevancia que de esta selección de extrae.

Por último tanto Palestrina, Boccherini como Malipiero tienen solo una obra que haya sido tenida en cuenta para la interpretación por Falla. Malipiero y Falla tuvieron una bonita y larga amistad desde que ambos se conocieron en 1923 en Roma, y muestra de ello dan tanto la colección epistolar entre ambos con la gran cantidad de envíos, lo que hizo que Falla tuviera en su biblioteca además de ejemplares de sus composiciones, diferentes obras biográficas y ensayísticas del veneciano. De Luigi Boccherini poseía también una edición⁵²⁵ del célebre quinteto *Musica notturna delle strade di Madrid* de la que pudo sacar el material orquestal del conocido *Minuetto*. En cuanto al último de ellos, Giovanni Perluigi da Palestrina ya ha dejado constancia de que era bien conocido por él al menos desde su primera etapa en Madrid a través de otros programas de mano. De lo que no cabe duda es que en París hubo de conocerlo más debido su acercamiento a la música antigua en base a ciertas amistades. Además, se conservan tres volúmenes con obras de Palestrina que, según se observa, fueron trabajados y anotados por él, de donde pudo salir la elección del motete a 5 voces mixtas, *Exsultate Deo*, que dirigió al Orfeón Donostiarra.

1.6.6 Correspondencia italiana

A lo largo de su vida, Manuel de Falla dedicó un gran tiempo y esfuerzo a la correspondencia. Las cuestiones profesionales, comprendiendo actividades a todos los niveles (composición, estrenos, intérprete, director, editoriales, contratos, acuerdos, etc.) conformaron el grueso de sus comunicaciones. No obstante, también salen a la luz numerosísimos temas personales que hablan del Falla más humano y que ayudan a comprender y reconstruir su personalidad. En el caso de Italia, Falla conocía a uno de sus principales colaboradores a la par que gran amigo, Alfredo Casella, desde los años que ambos pasaron juntos en París. Sin embargo, a partir del viaje a Roma, el andaluz ampliará muy sustancialmente sus contactos, con los que le unían relaciones

⁵²² GONZÁLEZ MESA, Dácil. *La biblioteca personal de...* p. 110.

⁵²³ CURZON, Henri de. *Rossini*. Paris, Félix Alcan, 1920. AMF 1383.

⁵²⁴ RESPIGHI, Ottorino. *Rossiniana: suite per orchestra*. Leipzig-Milano, D. Rather, 1927. AMF 880 y 1199.

⁵²⁵ BOCCHERINI, Luigi. *La musica notturna di Madrid*. Hannover, Chr. Bachmann, 1921. AMF 912.

profesionales pero también en algunos casos una buena amistad. Con el paso de los años, el aumento del conocimiento de la obra de Falla en Italia y por lo tanto de su fama, así como gracias al resto de los viajes que realizó, la actual colección epistolar conservada en el AMF comprende más de 450 documentos de correspondencia que relacionan a algo más de 60 corresponsales distintos. La naturaleza de cada uno de ellos y su contenido serán tratados en el capítulo 5.

No obstante, se puede establecer una relación de causa-consecuencia directa entre los viajes y el comienzo de la relación epistolar. En cada estancia, el músico entabla relaciones con diferentes protagonistas de la vida musical del país, las cuales mantiene en el tiempo gracias al medio más eficaz de comunicación: la correspondencia. Esta se convertirá en una aliada a la hora de mantener el contacto, tanto amistoso como profesional, con muchos de aquellos conocidos. Este repertorio documental es imprescindible a la hora de comprender el por qué de las relaciones que tejió en sus viajes, pero también cómo se gestaron los viajes mismos, lo que, como ya se ha indicado, permite incluso reconstruir aquellos que se proyectaron pero que no se llegaron a realizar. Además de personas concretas, este fondo se completa con alguna editorial, teatros y sociedades empresariales. A título meramente informativo, indicar que este *corpus* de correspondencia está conformado por documentos en español, italiano y francés.

1.7 ARGENTINA (1939-1946)

La última etapa vital de Manuel de Falla comienza con su llegada a Argentina el 18 de octubre de 1939, tras 16 días de viaje marítimo desde Barcelona y algunos más desde su salida de Granada, el 28 de septiembre, y siempre acompañado por su hermana M^a del Carmen Falla. Enfermo, apesadumbrado por los acontecimientos vividos en España y en el inicio de otro conflicto en Europa que adquiriría proporciones desconocidas para la humanidad, y afectado todavía por las irreparables pérdidas personales y humanas, Manuel de Falla inicia una nueva vida a la que llega próximo a cumplir 63 años y mediante el compromiso adquirido con la Institución Cultural Española de dirigir una serie de conciertos en el Teatro Colón de Buenos Aires.

En cuanto al objeto de estudio de esta tesis, los últimos siete años de Falla se muestran bastante áridos en lo que a la relación con Italia se refiere. Por una parte existe una distancia física insalvable entre su nueva residencia y el país transalpino. Por otra, el comienzo de la II Guerra Mundial, en la que Italia participa con las Potencias del Eje junto a Alemania y a Japón, hará extremadamente difícil las comunicaciones y, por lo tanto, también el mantenimiento de las relaciones mediante la correspondencia.

1.7.1 Trabajos previos sobre Falla e Italia.

Los trabajos previos ya existentes sobre la relación de Falla con Italia tratan con omisión esta época final de la vida de Manuel de Falla. Si bien las dificultades eran evidentes en el mantenimiento de las relaciones, ello no quita que las hubo y, por tanto, deben ser tenidas en cuenta. Si se profundiza suficientemente en las monografías de

carácter más biográfico —descartando las de Trend y Roland-Manuel por haberse publicado previamente al viaje a Argentina— se localizarán algunos elementos que, al menos, han de ser mencionados.

*Los últimos años de Manuel de Falla*⁵²⁶ es un excelente volumen realizado por Jorge de Persia que aporta un conocimiento enciclopédico sobre la última etapa del compositor que, bien por su edad, bien por la perspectiva que da el tiempo, son leídos necesariamente como los años previos a la muerte. Considerados, quizás, como de importancia secundaria, la historiografía falliana, lejos de consideraciones italianistas, ha pasado en demasiadas ocasiones de largo por ellos. Jorge de Persia propone un meticuloso recorrido temático-cronológico a través de cada uno de los acontecimientos de la vida del músico desde antes de su partida hasta su muerte, independientemente de consideraciones positivistas al respecto, lo que de cara a la realización de este trabajo es muy de agradecer. La gran minuciosidad del autor a lo largo del texto permite enumerar una serie de nombres propios ligados tanto a Falla como a Italia.

Guido Valcarengi (1893-1967) es uno de los actores principales italianos que se relacionan con Falla en Argentina, siendo el fundador de Ricordi Americana en 1924. Era hijo de Renzo Valcarengi (1860-1947), alto ejecutivo de Ricordi que, tras la salida de Tito II Ricordi, dirigirá la empresa junto a Carlo Clausetti entre 1919 y 1940. Guido Valcarengi es uno de los colaboradores principales con los que Manuel de Falla contó desde su llegada a Buenos Aires. Él residía allí desde la década de los 20 por motivos empresariales, permaneciendo durante unas cuantas décadas. Sin embargo, la relación entre ambos trascendió la cuestión empresarial. Jorge de Persia indica que «el muy importante volumen de correspondencia que mantuvo con don Manuel da cuenta de sus preocupaciones por las necesidades e intereses del maestro»⁵²⁷. Harper, posteriormente, también indica una relación de profunda amistad entre ellos, poniendo el acento en el exilio compartido⁵²⁸, aunque Valcarengi no era propiamente un exiliado ya que no llegó allí escapando ni refugiándose del devenir político italiano. Si bien es cierto que la correspondencia conservada entre ambos no supera la quincena, los temas de los que tratan son variados y abarcan desde asuntos de salud, tan habituales en el compositor, como también de índole profesional. Este es el caso de una propuesta para la realización de una grabación cinematográfica que, según Jorge de Persia, le ofrecieron a Falla los Estudios San Miguel sobre alguna de sus obras. Las reticencias por parte del compositor, quedan de manifiesto en la carta escrita a Valcarengi:

Recordando las tan atinadas como agradecidas advertencias que Vd. Me hizo con ocasión de una consulta mía relacionada con la filmación de una de mis obras, me he permitido pedir a nuestro común amigo el Mtro. Juan José Castro que,

⁵²⁶ PERSIA, Jorge de. *Los últimos años de Manuel de Falla*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, Sociedad General de Autores y Editores, 1993.

⁵²⁷ *Ibid.* p. 145.

⁵²⁸ HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla...* p. 128.

confidencialmente, someta a juicio de usted un proyecto de contrato próximo a celebrarse⁵²⁹.

Las propuestas cinematográficas fueron y vinieron constantemente, como recoge tanto Jorge de Persia como Joaquín López González⁵³⁰, pero por el momento histórico y en este contexto en particular, se reiteraron con bastante frecuencia. Como puede leerse en su correspondencia, Falla no dudó en volver a pedir consejo a Valcarengi apenas cuatro meses después, probablemente sobre la misma propuesta:

Recordando una indicación que Vd. tuvo la bondad de hacerme, concerniente al especial cuidado con que deben hacerse los contratos de concesión del derecho para filmar y de su exclusiva temporal, agradeceré a Vd. mucho que, confidencialmente (como también le hago esta consulta), se sirvan darme sus instrucciones, que me serán utilísimas⁵³¹.

Sin embargo, existe una carta en la que Manuel de Falla manifiesta de forma directa y concreta quienes son los italianos de los que desea tener noticias y de la que es testigo Valcarengi. Se trata de una misiva escrita el 20 de mayo de 1946 y enviada definitivamente por correo aéreo el 3 de junio del mismo año. En ella, Falla dice haber querido escribir a Valcarengi antes del viaje que este le anunció que realizaría a Italia, para el que le desea el mejor éxito. A su vez, Falla indica lo siguiente:

Bien deseo recibir sus noticias. ¡Cuántas veces pienso en esa bella y querida ciudad de Milano que tanto ha sufrido y de la que guardo tan gratos recuerdos!

Agradeceré a Vd. me dé noticias de Casella y de Malipiero. Desearía también saber si siguen en Milán Nino Rota, Guido y Carlo Gatti y Rafaele [sic] Calzini.

[...] Cuando vea Vd. a Toscanini le ruego le transmita mi devoto saludo⁵³².

Los nombres, todos conocidos personalmente por Manuel de Falla, destacan por sí solos porque, terminada la II Guerra Mundial no había logrado volver a contactar con ellos. Falla se muestra preocupado por aquellos a quienes considera personal y humanamente más cercanos, pese a la diferencia generacional existente con Nino Rota, por ejemplo. De alguna manera, en mayo de 1946, de todas las personas a quienes había conocido en relación con Italia, esas eran las que habían dejado una fuerte impronta en su vida. En la respuesta del 5 de julio de 1946, Valcarengi confirma haber saludado a todos, con excepción de los Gatti —padre e hijo— a quienes verá en unos días. Además, aporta una información muy interesante: Casa Ricordi, sucursal general de Milán, está interesada por la publicación tanto de *Atlántida* como de los «arreglos corales de autores clásicos españoles»⁵³³. Además, deja en abierto la posibilidad de que, en el caso de desligarse Falla del resto de sus editores, Ricordi querría hacerse cargo de ello bajo las condiciones que el propio Falla estableciese. Esto puede que fuese consecuencia de otra

⁵²⁹ Borrador de carta de Falla a Guido Valcarengi del 27 de febrero de 1945 (AMF 7716-010).

⁵³⁰ LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*. Granada, Universidad de Granada, 2009.

⁵³¹ Borrador de carta de Falla a Guido Valcarengi del 26 de junio de 1945 (AMF 7716-011).

⁵³² Carta de Falla a Guido Valcarengi del 28 de mayo de 1946 (AMF 7716-013).

⁵³³ Cara de Guido Valcarengi a Falla del 5 de julio de 1946 (AMF 7716-007).

información que también da Valcarenghi: el gran éxito que tuvo la representación de *El sombrero de tres picos* en el Teatro La Fenice de Venecia durante el mayo de 1946. Las buenas relaciones que unían a Falla con Ricordi a través de Valcarenghi, las dificultades personales vividas a consecuencia de la imposibilidad de cobro de los derechos generados por la interpretación de sus obras durante todo el conflicto bélico y el éxito imperecedero con que contaban sus obras eran testimonio de un negocio redondo, lo que permitía a Casa Ricordi incluso ofrecer la fijación de unas condiciones comerciales que el propio Falla estableciese. La relación profesional de Valcarenghi a través de la Ricordi Americana y Manuel de Falla es un tema por sí solo tan extenso y profundo que no podrá tener cabida en este trabajo, no solo porque la correspondencia directamente ligada a ello supera los 250 documentos, sino porque además la temática se desvía totalmente de Italia, de la influencia de la misma en la obra de Falla o de la presencia de esta en el país mediterráneo.

Otro de los contactos italianos en Argentina fue Vittorio Podrecca (1883-1959), importante empresario, director y fundador de la compañía de títeres *I Piccoli*, con quienes, a causa de «la guerra en Europa —y sobre todo el fascismo reinante en Italia— les había llevado a Buenos Aires»⁵³⁴. Aquel panorama, ya conocido para él y su compañía, le ofrecía la posibilidad del montaje de *El retablo de maese Pedro*, proyecto que barajaba el Teatro Colón para el octubre de 1942, tras un periodo de claro empeoramiento de la salud de Manuel de Falla. Para la preparación de la escenografía, Falla delega en Valcarenghi y en las indicaciones que personalmente da a Podrecca. El estreno se producirá el 12 de octubre, con varias repeticiones durante los días siguientes. El empresario envió un telegrama el 19 de octubre en el que daba la enhorabuena al compositor por el éxito de la obra⁵³⁵ a la par que se congratulaba de haber podido participar su compañía en la representación. Poco tiempo después, el 16 de diciembre, vuelve a escribirle, anunciándole en esta ocasión una nueva puesta en escena de *El retablo* en el casino de Mar de Plata, el 5 y 6 de enero, en la que además, enterado de la posibilidad de filmar la obra, ofrece su compañía para realizarla.

El momento en que ambos se conocieron no es fácil de establecer. El contacto epistolar comienza en enero de 1936, con dos cartas que se envían mutuamente. Podrecca está en Granada para dar un espectáculo y manda a Falla una invitación a para asistir⁵³⁶. El músico rehúsa la invitación por una iritis pero, como contraprestación, lo invita a él y a su esposa a tomar el té unos días más tarde. Una tarjeta sin fecha⁵³⁷ confirma la asistencia a dicho encuentro y una postal posterior⁵³⁸ informa de que además el encuentro incluyó una visita a la Alhambra. Este grado de confianza denota que ambos ya se habrían de conocer en el pasado aunque la única referencia documental sea una carta del pianista Raul Spivak⁵³⁹ (1907-1975), quien cita a Podrecca y a su compañía de

⁵³⁴ PERSIA, Jorge de. *Los últimos años de Manuel de Falla...* p. 147.

⁵³⁵ Telegrama de Vittorio Podrecca a Falla del 19 de octubre de 1942 (AMF 7431-005).

⁵³⁶ Carta de Vittorio Podrecca a Falla el 3 de enero de 1936 (AMF 7431-001).

⁵³⁷ Tarjeta de Vittorio Podrecca a Falla [1936] (AMF 7431-003).

⁵³⁸ Tarjeta postal de Vittorio Podrecca a Falla del 14 de febrero de 1936 (AMF 7431-004).

⁵³⁹ Carta de Raul Spivak a Falla del 11 de febrero de 1941 (AMF 7649-001).

marionetas en lo que son los primeros intentos por llevar a cabo la representación de *El retablo* en Argentina.

1.7.2 Biblioteca argentina

Durante los años de Argentina, la actividad bibliófila y lectora de Manuel de Falla parece aumentar tanto que llega a superar a la actividad musical. La adquisición de libros de diferente naturaleza continúa de forma regular pese a las dificultades económicas debidas a la falta de liquidez que ocasionaba el bloqueo de la recepción de los derechos de autor desde Europa. En cuanto a la voluminosa biblioteca que había ido generando durante toda su existencia quedó casi en su totalidad en Granada. Sin embargo, como indica González Mesa, tras haber cumplido con las obligaciones adquiridas en la capital argentina e instalado en Villa Carlos Paz, «el músico siente la necesidad de consultar algunos de los ejemplares de su añorada biblioteca personal»⁵⁴⁰. Así, en diferentes cartas, solicita a sus amigos diferentes volúmenes de su interés. En una carta a Valentín Ruiz-Aznar del 3 de junio de 1940⁵⁴¹, se identifican dos obras de factura italiana: el *Falstaff* de Verdi, del que ya se ha dicho que acompaña a Falla a lo largo de toda su vida y, prueba de ello, esta demanda desde Argentina, y *L'Amfiparnaso* de Orazio Vecchi. En este segundo caso, según parece indicar el propio Falla⁵⁴², pudiera no tratarse de una obra que conformase la biblioteca del compositor, sino más bien una solicitud que, con motivo de un previo ofrecimiento del entonces maestro de capilla catedralicio, le solicitó a Ruiz-Aznar. Con anterioridad, Falla ya había estado trabajando la obra de Vecchi con motivo de la versión expresiva⁵⁴³ que había estado preparando durante su segunda estancia en Mallorca en 1934 y que llegaría a ser estrenada por la Capella Clàssica de Mallorca bajo la dirección de Juan María Thomàs.

En una carta distinta, dirigida nuevamente a Ruiz-Aznar⁵⁴⁴ pero en la que se indica que también han sido provistos del mismo listado de envíos a Pedro y a Eusebio Borrajo, aparecen nuevos requerimientos de factura italiana. El músico indica: «[...] varias canciones populares italianas (especialmente una *Tarantelle* y el *Funiculi-Funiculà*) [...]». La primera indicación, pese a lo somero de la misma, parece que quiere referirse a una de las composiciones de Geni Sadero, mencionada en los años de Granada y quien envió a Falla prácticamente la totalidad de sus obras a finales de la década de los 20, tras haberse conocido probablemente en el Festival de la SIMC de Siena de 1928. Esta compositora, cuya relación con Falla se analizará con profundidad más adelante, realizó una serie de composiciones para voz y piano basadas en melodías de la tradición italiana. En la actualidad, la biblioteca del AMF cuenta entre sus volúmenes con

⁵⁴⁰ GONZÁLEZ MESA, Dácil. *La biblioteca personal de...* p. 195.

⁵⁴¹ Borrador y copia de carta de Falla a Valentín Ruiz-Aznar del 3 de junio de 1940 (AMF 7548-037 y 039).

⁵⁴² Dice literalmente: «Del ofrecimiento de obras corales que con tanta bondad me hace Vd., lo único que le ruego me envíe por el momento es *El Anfiparnaso*, pero solo la partitura y una copia de cada particella para que sirva de modelo».

⁵⁴³ (LXXIX) *L'Amfiparnaso* (1934) para coro 5 voces mixtas, interpretación expresiva del 1º madrigal («O Pierulin dou'estu?») de la *Comedia Harmonica* de Orazio Vecchi: autógrafo [Granada, AMF], 5 folios.

⁵⁴⁴ Copia de carta de Falla a Valentín Ruiz-Aznar del 28 de abril de 1941 (AMF 7548-041).

Tarantella Napoletana de Geni Sadero⁵⁴⁵, que conformaría uno de los envíos que la autora realizó desde Trieste. Además, se identifica un interés más profundo en dicha pieza gracias a los manuscritos de *Atlántida*, concretamente a un documento denominado «materiales»⁵⁴⁶ en donde aparece la indicación «Sadero, *tarantelle*» junto a un boceto rítmico melódico extraído de la pieza de la compositora que sería susceptible de ser utilizado como material básico a la hora de proyectar los materiales preparatorios de la obra. Por su parte, Andrew Budwig⁵⁴⁷ señaló también en su tesis doctoral que existe otra cita musical de Sadero adaptada por Falla, concretamente una melodía de la *Serenata siciliana*⁵⁴⁸, lo que certifica el interés por la creación de la compositora, prácticamente materia prima en diversos momentos de la inconclusa *Atlántida*.

Por lo que a la otra pieza mencionada por Falla se refiere, *Funiculì-Funiculà*, no existe ninguna duda de que se trata de la conocidísima canción de Luigi Denza, cuyo ejemplar presenta el característico sello de la librería de Manuel Villar, lo que, sin fecha exacta, relaciona su adquisición con la etapa granadina. Las razones que lo llevaron a solicitarla se desconocen, aunque en la mente del compositor, sin duda alguna, ambas obras, Sadero y Denza, estaban relacionadas más allá del común origen itálico.

Este fue el último envío corroborable que Manuel de Falla recibió de ejemplares que conformaban su biblioteca de Granada. Las dificultades en la comunicación con Europa sobre todo a causa de la lentitud hicieron que desde finales de 1941 tomase consciencia de que, si quería contar con material suficiente, debería formar una nueva biblioteca en Argentina⁵⁴⁹. En su estudio, González Mesa establece una doble categorización para agrupar los libros de esta etapa, dividiéndolos entre ejemplares cuya adquisición ha podido ser trazada —presentes o no en la actualidad en el AMF⁵⁵⁰— y aquellos cuyo origen es desconocido pero su relación con el periodo es clara⁵⁵¹. De los primeros destacan seis títulos relacionados con Italia que van desde la literatura con nombres como Grabele D'Annunzio o Edmondo De Amicis, pasando por cuestiones religiosas —Giovanni Papini y S. Francisco de Asís—, partituras —Scarlatti, nuevamente— e idiomáticas —diccionario italiano-español—. De la segunda categoría hay diez volúmenes de interés, bien porque han sido escritos por autores italianos, o bien porque tratan cuestiones directamente italianas. En este segundo caso estarían los sendos estudios biográficos sobre Rossini y Paganini que realizaron Juan Francisco Giacobbe y José Lleonart respectivamente. No faltan nombres habituales ligados a Falla como Casella y Malipiero, o su interés por los viajes con una guía sobre Roma y el centro de Italia, además de temas históricos —A. Pigafetta—, estéticos —B. Croce—, de historia

⁵⁴⁵ SADERO, Geni. *Tarantella Napoletana*. New York, G. Schirmer, 1925. (AMF 891).

⁵⁴⁶ Dicho manuscrito responde a la signatura AMF CII A 1-017, identificada tanto por González Mesa en su tesis doctoral como en NOMMICK, Yvan. «L'Atlantide de Manuel de Falla: du mythe platonicien à la bibliothèque mythique». *Pensée mythique et création musicale*. Marie-Pierre Lassus (ed.). Lille, Université Charles de Gaulle, 2006, pp. 163-191

⁵⁴⁷ BUDWIG, Andrew. *Manuel de Falla's Atlántida: an historical and analytical study*. Tesis doctoral. University of Chicago, 1984, p. 219.

⁵⁴⁸ SADERO, Geni. *Serenata siciliana*. New York, G. Schirmer, 1925. (AMF 883).

⁵⁴⁹ GONZÁLEZ MESA, Dácil. *La biblioteca personal de...* pp. 202 y ss.

⁵⁵⁰ *Ibid.* pp. 497 y ss.

⁵⁵¹ *Ibid.* pp. 519 y ss.

del arte —A. Vasari, M. Sarfatti— o de curiosidades —Da Vinci—. Señalar que el libro sobre Tiziano presenta una autoría de particular interés: Margherita Sarfatti o, en la adaptación española, Margarita Grassini de Sarfatti (1880-1961), una intelectual, escritora y crítica de arte de origen judío que, desde la dirección de la sección de arte del periódico *Avanti!* —propiedad del Partido Socialista Italiano— pasaría a ser redactora jefe de *Popolo d'Italia* —altavoz del Partido Fascista—. A su vez, sería amante de Mussolini y la escritora de una biografía, *Dux* (1925) ampliamente difundida en 17 ediciones traducida a 18 idiomas. El volumen que la representa en la biblioteca falliana, sin embargo, no conoció la publicación italiana sino que fue editado directamente en español en Buenos Aires. A continuación se presentan ordenadamente todos estos títulos.

AUTOR	TÍTULO	LUGAR, EDITORIAL Y AÑO	AMF
D'ANNUNZIO, Gabriele	<i>Las mejores poesías líricas</i>	Desconocido	No
DE AMICIS, Edmondo	<i>Corazón: diario de un niño</i>	Desconocido	No
PAPINI, Giovanni	<i>Historia de Cristo</i>	Desconocido	No
Scarlatti, Domenico	<i>Veinticinco sonatas</i>	Buenos Aires, Ricordi Americana, 1940	1027
[s. a.]	<i>Diccionario práctico italiano-castellano</i>	Desconocido	No
FRANCISCO DE ASÍS	<i>Las florecillas de San Francisco; El cántico del sol</i>	Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944	3842
PIGAFETTA, Antonio	<i>Primer viaje en torno del globo</i>	Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943	4188
CASELLA, Alfredo	<i>El Piano</i>	Buenos Aires, Ricordi Americana, 1942	1254
GIACOBBE, Juan Francisco	<i>Rossini</i>	Buenos Aires, Ricordi Americana, 1942	1394
MALAPIERO, Gian Francesco	<i>Strawinsky</i>	Venezia, Cavallino, 1945	1553
LLEONART, José	<i>Paganini</i>	Madrid-Barcelona, Ediciones de la Gacela, 1942	3356

SARFATTI, Margarita G. de	<i>Tiziano o de la fe en la vida</i>	Buenos Aires, Poseidón, 1944	2970
VASARI, Giorgio	<i>Rafael</i>	Madrid-Barcelona, Ediciones de la Gacela, 1942	3357
CROCE, Benedetto	<i>Breviario de estética</i>	Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939	4147
VINCI, Leonardo de	<i>Aforismos</i>	Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943	4229
[s. a.]	<i>Italia central y Roma</i>	[s. l.], Ente Nazionale Industrie Turistiche, 1943	2211

Tabla 7. Colección de libros propiedad de Manuel de Falla con temática o autoría italiana adquiridos durante los años de Argentina de los que hay algún testimonio.

1.7.3 Programas de mano

A lo largo de este viaje bio-bibliográfico por los hechos más destacables de la relación Manuel de Falla e Italia, los programas del AMF han sido una fuente de inestimable valía. Gracias a ellos, de forma minuciosa y selectiva, se ha podido vincular al músico con conciertos o representaciones que fueron de su interés así como se han reconstruido repertorios detrás de los que estaba la gestión directa del propio músico. En esta etapa postrera, la colección se reduce en volumen y, por razones obvias, también se ve alterado su habitual perfil geográfico: la presencia argentina es ahora notabilísima. Utilizando las categorías de catalogación aplicadas por el mismo AMF, en los años del exilio argentino, la presencia de repertorio italiano relacionado con música del compositor en España se limita a cinco programas de mano en los que se puede sentir su influencia en la estructuración de los repertorios. Aunque de diversa naturaleza — banda, piano solista, dúo piano y violín, y coro—, las preferencias italianas que hasta el momento se han identificado están presentes a través de los nombres de Rossini, Scarlatti y Vecchi, entre otros; ligados a la obertura de *Il barbiere*, a una serie de sonatas y a la «versión expresiva» de *L'Amfiparnaso*. En dos de ellos, 16 de junio de 1941 y 5 de marzo de 1946, Falla conserva correspondencia con sus protagonistas: el pianista Francisco García Carrillo y el director de la Capella Clàssica de Mallorca, Joan M^a Thomàs.

FECHA	AUTORES IT.	INTÉRPRETES	LUGAR	AMF
11-5-1940	Scarlatti	Alicia de Larrocha	[Barcelona]	FN 1940-001
30-5-1940	Rossini, Puccini	Banda de Música del Ayto. de Madrid	Córdoba	FN 1940-002
16-4-1941	Scarlatti	Francisco García	Granada	FN 1941-001

		Carrillo		
3-12-1944	Vivaldi	Rosa Mas (violín), Pedro Vallribera (piano)	Barcelona	FN 1944-005
5-3-1946	Vecchi/Falla, Palestrina	Capella Clàssica de Mallorca, Joan M ^a Thomàs	Palma de Mallorca	FN 1946-001

Tabla 8. Obras italianas presentes en los programas de mano conservados de la etapa argentina.

Los programas de origen extranjero son los que copan ampliamente el plantel, siendo en su mayoría provenientes de Argentina aunque también los hay de otros países sudamericanos como Chile, Bolivia, Uruguay o Brasil. El repertorio italiano se encuentra en 30 programas de los que 27 corresponden a la participación de un mismo intérprete y solo 3 enriquecen la variabilidad del conjunto. Dicho intérprete se trata de Francisco (Paco) Aguilar, uno de los hermanos integrantes del original Cuarteto Aguilar de laúdes españoles. Compañero y amigo desde antes del exilio⁵⁵², el laudista es el verdadero hilo conductor de esos 27 programas. Bien como solista instrumentista, bien acompañado en la recitación poética por Rafael Alberti, o bien integrando un dúo junto al pianista Donato Óscar Colacelli, Paco Aguilar presenta unos programas que integran de forma muy regular un mismo repertorio que, en diferente combinatoria, mueve por diferentes ciudades de Argentina (Buenos Aires, Córdoba, Avellaneda, Mar del Plata, Santa Fe, Rosario), Bolivia (La Paz, Cochabamba, Sucre) y Chile (Santiago, Viña del Mar). Estos se configuran de obras de diferente estilo y época, combinando música de reciente composición con autores como Bach, Rameau, Encina, Pisador, Scarlatti o Clementi con Borodin, Manuel de Falla, Ernesto Halffter, Albéniz o Nin. Todos estos programas datan de casi dos años, yendo desde el 11 de julio de 1943 hasta el 26 de junio de 1945. Scarlatti y Clementi, fundamentalmente, son las razones por las que destacan sus repertorios y, particularmente, la sustitución del segundo por el primero. Durante los seis primeros conciertos (11, 12 y 26 de julio, 3 de agosto, 27 y 31 de octubre), Clementi es la opción preferencial, estando presente en cinco de ellos (27 de agosto es la primera aparición de Scarlatti). Sin embargo, es a partir del siguiente concierto, celebrado un año después, el 30 de abril de 1944, cuando no volverá a aparecer Clementi nunca más en los repertorios del laudista, en ninguno del resto de 21 ejemplos que se conservan. Este hecho resulta curioso: si bien es cierto que desde el 20

⁵⁵² Según se deduce de la correspondencia, Manuel de Falla y los hermanos Aguilar (Paco, Ezequiel, Pepe y Elisa) se conocieron en Granada en noviembre de 1924, donde además Manuel de Falla ejerció de guía de la Alhambra el día 21 (AMF 6678-001). Anterior al exilio argentino se conservan 5 misivas que muestran cierto grado de confianza entre los hermanos Aguilar y el compositor. Si bien, a excepción de una, todas aparecen firmadas por «El Cuarteto Aguilar», la caligrafía denota que siempre es Paco Aguilar quien las escribe. Asimismo, en el libro escribo por Paco Aguilar, en una suerte de prosa poética, se narra un encuentro con el compositor en su casa de la Antequeruela Alta de Granada, aunque sin fecha exacta. Véase: AGUILAR, Paco. *A orillas de la música*. Buenos Aires, Losada, 1944, pp. 11-17.

de junio de 1943⁵⁵³, el laudista comparte con Falla sus intereses musicales de cara a la organización de sus conciertos, nada se indica al respecto del cambio de parecer en cuanto a Clementi. La amistad entre ambos, además de a través de la correspondencia, se refleja en la visita que, junto a otras personas⁵⁵⁴, realizó a Falla en Alta Gracia en la primavera de 1945 y de la que hay constancia fotográfica.

Por otra parte, quedan tres programas desvinculados de Aguilar en los que la variabilidad aumenta considerablemente, no solo por el incremento de nombres de la escena musical italiana, sino también porque se trata de compositores vivos en aquel momento: Ildebrando Pizzetti, Elmerico Fracassi y Gian Francesco Malipiero. Si bien tanto el primero (*Pisanella*)⁵⁵⁵ como el segundo (*Pericón argentino*)⁵⁵⁶ indican cómo se estaba expandiendo la música de autores italianos coetáneos, el único concierto que se puede vincular a Falla sería el del 14 de agosto de 1946⁵⁵⁷. En dicho concierto se indica la obra *Sinfonie in 4 tempi, come le 4 stagioni*, lo que correspondería con la *Sinfonía n.º 1* de Malipiero que fue interpretada por la Asociación Filarmónica de Buenos Aires bajo la dirección de Juan José de Castro. Siendo Castro íntimo de Falla, quizás el más estrecho colaborador durante su residencia en Argentina y conociendo a su vez la estrecha relación que unía a Falla con Malipiero desde hacía más de dos décadas, no sería de extrañar que ambos hubiesen mantenido conversaciones al respecto de la música del veneciano⁵⁵⁸, cuyas obras ya habían sido interpretadas previamente por la Orquesta Bética de Cámara bajo la dirección de E. Halffter. En esta ocasión, el magisterio podría haberse también producido en este sentido.

La relación Castro-Falla-Malipiero se consolida en tanto que el ejemplo anterior no es el único. El 7 de agosto de 1944⁵⁵⁹, Juan José de Castro programa otro concierto, en este caso contando con la soprano Conchita Badía como solista —otra de las grandes colaboradoras de Falla— en un concierto con una nueva composición de Malipiero: *Impressioni dal vero*, obra bien conocida por el gaditano, de la que se conserva un ejemplar de 1925 que le fue regalada por él mismo. Este programa pertenece a otro ítem catalográfico, concretamente a los programas sin obras de Falla dados en el extranjero, del que se localizan un total de cuatro con autorías italianas (Valentini, Boccherini, Corelli, Tartini, Paganini, Malipiero, Verdi y Bellini). Sin embargo, conociendo la naturaleza múltiple de los mismos, tan solo se puede asegurar la vinculación directa de Manuel de Falla con la obra de Malipiero. No obstante, existe un programa del 8 de

⁵⁵³ Carta de Paco Aguilar a Falla del 20 de junio de 1943 (AMF 6678-006).

⁵⁵⁴ PERSIA, Jorge de. *Los últimos años de Manuel de Falla...* pp. 229-232.

⁵⁵⁵ Programa de mano de la Orquesta Sinfónica del Profesorado Orquestal, dirigida por Ferruccio Calusio, en Mar del Plata, el 24 de enero de 1945 (AMF FE 1945-001).

⁵⁵⁶ Programa de mano de la Banda Sinfónica de la Policía Federal, en Buenos Aires, el 7 de abril de 1946 (AMF FE 1946-004).

⁵⁵⁷ Programa de mano de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires, dirigida por Juan José de Castro, en Buenos Aires, el 15 de julio de 1946 (AMF FE 1946-012).

⁵⁵⁸ La correspondencia no aporta nada en este sentido, no mencionándose nunca a Malipiero entre Falla y Castro.

⁵⁵⁹ Programa de mano de la Asociación Filarmónica de Buenos Aires, dirigida por Juan José de Castro, en Buenos Aires, el 7 de agosto de 1944 (AMF NFE 1944-004).

noviembre de 1943⁵⁶⁰ en el que se conserva una dedicatoria a Falla por parte de la pianista, compositora y poeta Perlita Argerich Bascoechea a razón de un concierto de la Asociación Argentina de Conciertos en Buenos Aires. Si bien los primeros días de 1943, Falla estuvo en la capital porteña en el que sería su último viaje a la ciudad, en noviembre ya se encontraba de nuevo en Alta Gracia. Además, la relación con la asociación y con la propia Perlita Argerich, según se desprende de la correspondencia, no parece lo suficientemente profunda como para poder vincular las obras interpretadas de Valentini, Boccherini y Corelli a una influencia de Manuel de Falla.

1.7.4 Atlántida

Si bien anteriormente se han mencionado algunas influencias musicales tomadas para la elaboración de la cantata escénica inconclusa de *Atlántida*, se torna ahora a ella para un análisis textual. En una carta escrita a José M^a Sert el 10 de noviembre de 1928⁵⁶¹, Manuel de Falla le expone al completo el proyecto inicial, de forma que ambos comienzan a idear la puesta en escena. Falla ve ya «con mayor claridad y convicción que los cuadros han de ser sin movimiento, abandonando incluso aquel primer proyecto del cuadro a veces movable», conformándose en su mente la futura cantata escénica y descartándose una representación más elaborada. En cuanto a la estructura general, Falla habla aún solo de prólogo, primera parte y «segunda (y última) parte». Si bien, posteriormente, durante el larguísimo y celoso trabajo, la estructura se abrirá a prólogo y tres partes, el argumento y su articulación quedan prácticamente intocables hasta la intervención *postmortem* de Ernesto Halffter⁵⁶². En la anterior misiva, Falla describe con gran precisión numerosos elementos de la representación, como son los planos escénicos, figuras, ubicaciones (Gades, Gibraltar) o personajes (los atlantes, Colón, Alcides) con unas minuciosas pero a la vez extensas acotaciones. En este sentido, algunas interesan con particular atención.

En la descripción de la ciudad mítica de Gades, Falla especifica la escenografía de la misma conjuntamente con los personajes que en dicha escena se muestran. Gerión, ser antropomorfo constituido por tres cuerpos en sí, participa de uno de los doce trabajos de Hércules. El músico lo presenta postrado ante el héroe, e indica:

Tras las columnas, GERIÓN el tricéfalo (el Viejo del Mar) con su perro de dos cabezas. Gerión aparece postrado ante Hércules (Alcides) que, alta la clava, avanza amenazante. Al fondo la rada gaditana, con muchas naves rojas y negras, largas o redondas (ventradas). Alguna con la proa de bronce y pabellón de púrpura. Cierra parte de la rada un muro de plata. Luz meridiana. Tipos: Gerion (*quella sozza imagine di fronda* es «como el de un varón justo» - DANTE – Inf. XVII). De sus tres cabezas, el rostro de la central es «como el de un varón justo» (Idem. Id.). De las otras dos cabezas, una abatida, con la faz hinchada de ira: los ojos revueltos. La tercena, bermeja, vuelta hacia atrás, con rasgos de serpiente en el rostro. Sobre las tres cabezas luce «como coronas

⁵⁶⁰ Programa de mano de la Asociación Argentina de Conciertos, dirigida por Carlos Olivares, en Buenos Aires, el 8 de noviembre de 1943 (AMF NFE 1943-003).

⁵⁶¹ Carta de Falla a José M^a Sert del 10 de noviembre de 1928 (AMF 7619/1-008).

⁵⁶² DEMARQUEZ, Suzanne. *Manuel de Falla*. Barcelona, Editorial Labor, 1968, pp. 224-230.

semejantes al oro» (Ap. IX). Por manos, garras llenas de vello, como los brazos hasta los sobacos; y la espalda, y el pecho y los costados, tan salpicados de lazos y escudos que «*non fer mai drappe tartari ne turchi, ne fur tai tela per Aragne imposte*» (DANTE Id. Id.)⁵⁶³

Como se puede apreciar, la descripción de Gerión está jalonada por dos textos en italiano, ambos provenientes de la *Divina Commedia* de Dante Alighieri. Los dos pertenecen al canto XVII del infierno, que comienza, precisamente, describiendo la figura de Gerión. Los versos citados por Falla en italiano corresponden con el 7, 17 y 18; sin embargo, una lectura del texto original permite identificar que el compositor, en realidad, ha tomado también los versos 13, 14 y 15, aunque los presenta directamente traducidos al español y sin entrecomillar. Andrew Budwig indica que la traducción sería del propio Falla⁵⁶⁴ al desconocer otra edición de la *Divina Commedia* en la biblioteca del autor. Descarta toda posibilidad de pérdida del volumen, de una edición bilingüe o traducida, y tampoco aboga por que pudiera haberse servido de un préstamo librario, opción que parece habría estado sondeando a razón de lo que se refleja en la correspondencia con Alberto Aguirre: «[un ejemplar en] buen estado de conservación y limpieza [...] siquiere fuere prestado»⁵⁶⁵. El fragmento citado e identificado en su integridad es el siguiente:

Por manos, garras llenas de vello, como los brazos hasta los sobacos; y la espalda, y el pecho y los costados, tan salpicados de lazos y escudos que «*non fer mai drappe tartari ne turchi, ne fur tai tela per Aragne imposte*».

No resultaría de extrañar que, aunque Manuel de Falla no hablase italiano, sí que dispondría de los rudimentos suficientes para entenderlo y ofrecer, a título personal, una traducción propia. Pese a todo, no existe ninguna prueba de que Falla, más allá de poder entender el italiano coloquial del momento, pudiese ser capaz de enfrentarse a un texto histórico y tan rico como de hecho supone la obra magna del *Sommo Poeta*. Se sabe, no obstante, que llegó a poseer un diccionario italiano-español adquirido en 1941 cuando ya residía en Argentina. Aunque este ejemplar actualmente se encuentra en paradero desconocido, lo separa más de una década desde la susodicha misiva a Sert de 1928. Esto indica que, o bien dispuso de otro diccionario anterior, manual de aprendizaje de italiano, gramática u obras de similares características lingüísticas, o tuvo una edición bilingüe o, como poco, española de la *Divina Commedia*. Pese a que la doctora González Mesa solo indica la presencia de una edición, en realidad la biblioteca personal de Falla se compone de hasta 4 ediciones distintas de la obra⁵⁶⁶, de las que dos se presentan anotadas por el compositor: una en versión original y otra traducida al español. La traducida se trata de un trabajo de Manuel Aranda y Sanjuán (1845-1900),

⁵⁶³ Copia de carta de Falla a José M^a Sert del 10 de noviembre de 1928 (AMF 7619/2-009).

⁵⁶⁴ «*The first half of this sentence is Falla's translation of Dante, the second half, a direct quotation*». BUDWIG, Andrew. *Manuel de Falla's Atlántida...* p. 439.

⁵⁶⁵ Carta de Alberto Aguirre a Falla del 1 de enero de 1941 (AMF 13590/1-002).

⁵⁶⁶ Éstas son: *La Divina Comedia*. Manuel Aranda y Sanjuán (trad.). Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1921 (AMF 2527; anotada); *Divina Commedia*. Milano, Ulrico-Hoepli, 1925 (AMF 2525; anotada); *Divina Commedia*. Firenze, Adriano Salani, 1927 (AMF 3437; no anotada); MACGREGOR, Mary. *Historia de Dante: Divina Comedia*. Barcelona, Araluce, [s.a.] (AMF 3697; no anotada).

un histórico traductor español del siglo XIX entre cuyas más destacables traducciones se encuentran clásicos imperecederos de la literatura europea como *Los Lusíadas* de Camoes, *Orlando furioso* de Ariosto o la *Divina comedia* de Dante. En este caso, la traducción se publicó por primera vez en 1868, conociendo reediciones en 1873, 1920, 1921, 1933, 1941 y 1945, continuando su periplo por el siglo XX con nueve ediciones más, con una última reedición localizada en 2003. En el caso del AMF, se trata de la edición de 1921⁵⁶⁷ y su texto coincide palabra con palabra con las indicaciones de Manuel de Falla. A continuación, se indica en su totalidad la traducción de Aranda y Sanjuán acompañando al texto original de Dante:

<i>E quella sozza imagine di froda [...]</i>	Y aquella inmunda imagen del fraude ⁵⁶⁸ [...]
<i>due branche avea pilose insin l'ascelle; lo dosso e 'l petto e ambedue le coste dipinti avea di nodi e di rotelle.</i>	Tenía dos garras llenas de vello hasta los sobacos, y la espalda, el pecho y los costados salpicados de tal modo de lazos y escudos ⁵⁶⁹ ,
<i>non fer mai drappi Tartari né Turchi, né fuor tai tele per Aragne imposte.</i>	que no ha habido tela turca ni tártara tan rica en colores, no pudiendo compararse tampoco a aquellos los de las telas de Aracnea ⁵⁷⁰ .

Ambos textos, el que aparece en la carta a Sert y el de la traducción de Aranda y Sanjuán son prácticamente idénticos excepto por la elisión del verbo («tenía») que suprime en favor de la enumeración de las características de la criatura. Sea como fuere, la realidad es que la forma y el físico del Gerión de la *Atlántida* falliana se corresponde en la idea concebida originalmente por el compositor con la propuesta de Dante, obra que, tanto en su versión original italiana como en traducción al español, Falla conoce.

La influencia de Dante en *Atlántida* vuelve a aparecer nuevamente en la gran misiva destinada a Sert, aunque de forma mucho menos concreta. En esta ocasión se trata de la simple indicación de «dantesco» antes del hundimiento de la Atlántida, al final de la genuina primera parte. Hércules o Alcides —Falla utiliza en la carta indistintamente los dos nombres— tentado por Gerión, rompe la rama del naranjo de oro y regresa a Cádiz. En palabras de Crichton: «La rama crece en forma de un árbol-dragón que llora

⁵⁶⁷ ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia*. Manuel Aranda y Sanjuán (trad.). Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1921 (AMF 2526).

⁵⁶⁸ ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia*. Manuel Aranda y Sanjuán (trad.)... p. 105

⁵⁶⁹ *Idem.*

⁵⁷⁰ *Idem.*

lágrimas de sangre»⁵⁷¹. Hércules abandona para continuar con el último de sus trabajos mientras que se anuncia el desastre final para la Atlántida. Es en ese momento cuando Falla indica: «Al comenzar el cuadro (Calpe) el sol poniente ilumina la Sierra; al terminar, cielo lóbrego... “dantesco”...». Como se ha dicho, no se trata de una indicación precisa sino genérica: lo que ahora utiliza es el mero adjetivo idiomático, «que causa espanto»⁵⁷². Un terror que trasciende y, como en el infierno de Dante, horroriza eternamente, ubicando en la misma esfera escatológica del poeta la narración épico-mitológica subcreada de Falla.

Pese al peso de la influencia de Dante en la representación del Gerión falliano así como también de la utilización conceptual y adjetival para definir la atmósfera teatral de la última escena del cuadro, la bibliografía posterior identifica una presunta influencia. Suzanne Demarquez, en su completo trabajo biográfico⁵⁷³ sobre Falla y su obra, aborda *Atlántida* desde el análisis de la partitura publicada por Ricordi en 1962⁵⁷⁴. El número final de la obra, omitido tanto en concierto como en grabación pero sí editado por Halffter, «Hosanna», se produce la intervención del gran coro general con un interesante plan de desarrollo debido a la variación de agrupaciones vocales que se establecen pese a la gran verticalidad en la que está compuesto. De él, Demarquez termina diciendo: «Para este *Hosanna*, Falla había consultado ¡la *Vita Nuova* de Dante!». La exclamación de la propia autora llama la atención tanto por su frescura como porque en principio no aparece ninguna justificación. Apenas unas páginas antes, la autora señala que la tercera parte, muy trabajada por Falla, se encontraba en un «estado bastante elaborado de la composición, completa en determinados puntos, y presentando en otras indicaciones lo bastante precisas –salvo al extremo final– como para permitir al adaptador terminar su obra con seguridad»⁵⁷⁵. En esta última sección «las indicaciones dejadas por el maestro [...] son bastante imprecisas»⁵⁷⁶. Siempre partiendo de que el texto sí que fue completado íntegramente por Falla, en relación con la música son muchas las imprecisiones, dudas, ideas o versiones de un mismo elemento que «se concibe el gran trabajo que tuvo Ernesto Halffter para construir ese final en el espíritu que Falla deseara». Sin embargo, Demarquez no determina a qué se refiere de forma concreta con la *Vita Nuova* de Dante. La consulta de los dos ejemplares conservados en el AMF⁵⁷⁷ aportan información reseñable. En el ejemplar con la signatura 2526, una edición italiana de 1921, aparecen, en la página final, una serie de lápiz realizadas por el propio músico y vinculadas a pasajes del libro. Entre ellas, existe una que dice «185-86 / canto angélico». La correspondencia es la siguiente:

⁵⁷¹ CRICHTON, Ronald. *Manuel de Falla: catálogo descriptivo de sus obras*. Juan Soriano (trad.). Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, p. 111.

⁵⁷² RAE

⁵⁷³ DEMARQUEZ, Suzanne. *Manuel de Falla*. Barcelona, Editorial Labor, 1968.

⁵⁷⁴ FALLA, Manuel de. *Atlántida. Cantata scenica in 1 prologo e 3 parti sul poema di Jacinto Verdaguer adatto da Manuel de Falla. Canto e pianoforte*. Milano, Ricordi, 1962.

⁵⁷⁵ DEMARQUEZ, Suzanne. *Manuel de Falla...* pp. 237-238.

⁵⁷⁶ *Ibid.* p. 241.

⁵⁷⁷ ALIGHIERI, Dante. *La vita nuova e il canzoniere*. Milano, Ulrico-Hoepli, 1921 (AMF 2526; anotado); *La vida nueva / Dante. Aminta / Tasso. Canciones / Petrarca*. Madrid, Hernando, 1923 (AMF 4033; no anotado).

Maravillado, al mismo tiempo que espantado, con tal fantasía, imaginé que un amigo venía a decirme: «¿Acaso no sabes que tu amada ha abandonado ya este mundo?» A la sazón, comencé a llorar muy lastimeramente, no sólo con la imaginación sino con los ojos, bañados en verdaderas lágrimas. Figurándome que miraba hacia el cielo, creía ver muchedumbre de ángeles que volvían a él llevando delante una blanquísima nubecilla. Y parecióme que aquellos ángeles cantaban a gloria y que entre las palabras del cántico figuraban las de *Hosanna in excelsis!* Nada más oía⁵⁷⁸.

Tras la repentina muerte de la amada, el poeta llora roto de dolor y también de devoción en esa relación mística que lo une a ella. Mirando al cielo, en la espera de una explicación, ve a los ángeles que, en vez de lastimarse por la vida de la amada, cantan gloriosamente *Hosanna in excelsis*, la exclamación laudatoria religiosa que, utilizada por el pueblo hebreo, es reutilizado para reconocer que Jesús es el Mesías. Este «Hosanna» es el tomado por Falla en el último número de *Atlántida*, cuando de algún modo, Cristóbal Colón representa una suerte de mesías atlántico en la historia de la hispanidad propuesta por Falla y referido —aunque no citado— por Suzanne Demarquez.

Existe, sin embargo, otra referencia directa al «Hosanna» de *Atlántida* en Dante. En este caso, en la *Divina Commedia*, en cuya traducción española anotada, Falla apunta algo más concreto si cabe: «Hosanna (con las melodías) / 571-72». Se transcribe a continuación el fragmento:

Yo oía cantar *Hosanna*, de coro en coro, en alabanza del punto fijo, que los tiene y siempre los tendrá en el lugar donde siempre han estado; y aquélla que veía las dudas en mi mente, dijo:

—Los primeros círculos te han mostrado los Serafines y los Querubines. Siguen con tal velocidad su amorosa cadena para asemejarse al punto cuanto pueden, y pueden tanto más, cuanto más altos están para verle.

Aquellos otros amores, que van en torno de ellos, se llaman Tronos de la presencia divina, en los cuales termina el primer ternario; y debes saber que es tanto mayor su gozo, cuanto más penetra su vista en la Verdad, en que se calma toda inteligencia. Aquí puede conocerse que la beatitud se funda en el acto de ver, y no en el amar a Dios, lo cual viene después; y siendo las obras meritorias engendradas por la gracia y la buena voluntad, la medida de la contemplación procede así de grado en grado.

El otro ternario, que germina en esta primavera eterna de modo que no le despoja el Aries nocturno, canta perpetuamente *Hosanna* con tres melodías, que resuenan en los tres órdenes de alegría de que se compone. En esa jerarquía están las tres diosas:

⁵⁷⁸ «E meravigliandomi in cotale fantasia, e paventando assai, imaginai alcuno amico che mi venisse a dire: “Or non sai? La tua mirabile donna è partita di questo secolo”. Allora cominciai a piangere molto pietosamente, e non solamente piangea ne la imaginazione, ma piangea con li occhi, bagnandoli di vere lagrime. Io imaginava do guardare verso lo cielo, e pareami vedere moltitudine d’angeli li quali tornassero in suso, ed avevano dinanzi da loro una nebuletta bianchissima. A me pareva che questi angeli cantassero gloriosamente, e le parole del loro canto mi pareva udire che fossero queste: Osanna in excelsis: ed altro non mi pareva udire». ALIGHIERI, Dante. *La vida nueva*. Santa Fe, El Cid Editor, 2014, p. 62.

primera, Dominaciones; segunda, Virtudes, y el tercer orden es el de las Potestades. Después, en los dos penúltimos círculos giran los Principados y los Arcángeles: el último se compone todo de angélicos festejos⁵⁷⁹.

Nuevamente, el *Hosanna* es cantado por los ángeles que, en este caso, son descritos en cada una de sus categorías. Dante es más concreto aún: un triple *hosanna* que se realiza a la manera policoral. El último de los conjuntos angélicos, el más próximo a Dios mismo, los arcángeles por tanto, canta continuamente el *hosanna* con tres melodías distintas. Ni Demarquez ni Budwig mencionan esta referencia directa de Falla, lo que, como fuente de inspiración, es un punto de partida impagable. En el caso de una obra tan compleja como *Atlántida*, este fragmento puede ser la inspiración de la que surgen varios aspectos de la obra más allá del «Hosanna» final. Y es que la cantata escénica precisa un gran coro mixto que, en algunas ocasiones, parece desarrollar un papel de policoralidad extendida, no propiamente entendida en su tradición veneciana. Este es el caso de los solistas cuando se agrupan por conjuntos interviniendo alternativamente unos y otros, cuando estos confrontan con el coro o en el hecho mismo de que, Gerión es representado en su triple naturaleza antropomórfica mediante dos tenores y un barítono.

De carácter también textual es la última de las afirmaciones de Demarquez sobre un diálogo Falla-Italia. En esta ocasión se trata de Monteverdi, aunque como en la ocasión anterior, el grado de indefinición es absoluto. En el análisis de la segunda parte, Demarquez relata las dificultades que Falla manifiesta a través de sus manuscritos sobre el tratamiento vocal de dos números consecutivos: «Veus missatgeres» y «La veu divina». El primero preconiza el fin de la *Atlántida*⁵⁸⁰ mientras que la segunda se trata de la voz de Dios, que habla en primera persona en una mezcla de justificación de la creación, el pecado original y el amor por la humanidad. Entre el uno y el otro, hay una triple aclamación coral, *Sanctus*. En este punto, la autora expresa lo siguiente:

[...] el pensamiento del compositor se percibe a pesar de todo[,] y la prudencia [y] el respeto de su discípulo consiguieron preservar la sublimidad de esta polifonía tan sencilla, tan conmovedora en su pureza, que recuerda el espíritu de Monteverdi⁵⁸¹.

Pese a todas las dificultades a las que se expuso Halffter con esta segunda parte, «la más incompleta, más confusa [...] de la partitura, con ejemplos, versiones alternativas [...] nada orquestado»⁵⁸², el respeto por la/s propuesta/s inicial/es del maestro fue absoluto. Más aún según refleja la anécdota recogida por Pemán⁵⁸³ sobre la idea que inicialmente pasó por la mente de Falla de que «al oír la voz de Dios, el Orfeo Català cayera de rodillas mientras proseguía cantando» dado que «¿cómo no se van a poner de rodillas si se oye la voz de Dios?». Sin embargo, desde esta nueva óptica, nada más lejos de la

⁵⁷⁹ ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia*. Manuel Aranda y Sanjuán (trad.). Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1921, pp. 571-572, (AMF 2527).

⁵⁸⁰ «¡Cae de rodillas, Atlántida! ¡Cae de rodillas!». Traducción de «*Cau de genolls, Atlàntida! Cau de genolls!*».

⁵⁸¹ DEMARQUEZ, Suzanne. *Manuel de Falla...* p. 236.

⁵⁸² CRICHTON, Ronald. *Manuel de Falla: catálogo descriptivo...* p. 116.

⁵⁸³ PEMÁN, José María. *Cien artículos*. Madrid, Editorial Escelicer, 1957, p. 190.

realidad que poder vincular alguno de esto dos números con el Monteverdi polifónico del que Demarquez habla. Para empezar, se trata de polifonía homofónica *stricto sensu*, al igual que sucede con el *Sanctus* e incluso con el comienzo de «La veu divina», en el que se combina el canto con la mera declamación textual⁵⁸⁴, pero siempre haciendo uso del coro como un instrumento monolítico, estructural y, a veces, monstruoso. Nada se puede identificar de ese hipotético «espíritu de Monteverdi» que, de manifestarse, expresaría su vocación en ejemplos de la *seconda prattica*, con madrigalismos o una melodía acompañada al estilo de los primeros recitativos. O al menos, alguna idea musical, textual o estética de cuanta novedad supuso la Camerata Fiorentina. Por todo ello, sin mayor justificación y expresada como lo que parece una idea personal, no se la puede considerar oportuna en este caso.

Existe una última casualidad que vincula *Atlántida* con Italia: Milán. Sería allí donde surgiría la idea primera sobre la realización de esta obra y, sería también allí, en el Teatro Alla Scala, donde el 18 de junio de 1962 se estrenase. Razón de ello da Enrique Franco en un artículo⁵⁸⁵ de la época publicado a raíz del susodicho estreno. Si bien ideas «atlánticas» existieron desde siempre en Falla —valga de ejemplo la imaginaria ciudad de Colón que ideó en su infancia—, fue concretamente en 1926, con motivo del 50 aniversario de la publicación del poema *L'Atlàntida* de Jacint Verdaguer sobre cuya conmemoración publicó el diario *El Sol* diversos artículos. Falla leyó alguno de ellos y, cuando tuvo oportunidad, concretamente en el viaje de regreso del Festival de la SIMC en Zurich (junio de 1926), lo manifestó a uno de sus más estrechos amigos: Juan Gisbert Pradó. Por razones de combinatoria ferroviaria, Falla y Gisbert fueron desde la capital suiza-alemana a Milán, donde hablaron ampliamente sobre la obra poética (Gisbert) y las inquietudes musicales (Falla). Así lo expresa Enrique Franco:

Falla dice que no conoce el poema y Gisbert prometió mandárselo en cuanto hayan vuelto a la patria. Y así fue, y poco tiempo después Falla pidió que le fuese enviado a Granada un diccionario catalán-castellano de la época de Verdaguer. Gisbert escribe que no hay otro que el de Labernia⁵⁸⁶ y que no es fácil encontrarlo. Pero al final consigue satisfacer el deseo de su venerado amigo⁵⁸⁷.

Es a partir de ese momento cuando Falla se sumerge en las primeras ideas sobre su *Atlántida*, aunque la lectura no comenzará probablemente hasta finales del año 1927, según se extrae de una carta enviada a Juan Gisbert⁵⁸⁸:

Voy a permitirme darle un nuevo encargo, querido don Juan, por se cosa que me urge, y es que me mande un ejemplar de la «Atlántida» de Verdaguer. Si, como creo, existe

⁵⁸⁴ Como ocurriese con el coro del *Moses und Aron* de Schönberg pero sin que haya nunca un uso del *sprechgesang* o canto hablado.

⁵⁸⁵ FRANCO, Enrique. «La grande avventura di “Atlántida”». *Musica d'Oggi*, 5, 4-5, (1962), pp. 157-170.

⁵⁸⁶ LABERNIA Y ESTELLER, Pere. *Diccionari de la llengua catalana ab la correspondencia castellana*. Barcelona, Espasa, [s.a.] (AMF 978).

⁵⁸⁷ «Falla dice di non conoscere il poema e Gisbert promette di mandarglielo appena saranno tornati in patria. Così fu, e poco tempo dopo Falla chiese che gli fosse mandato a Granada un dizionario catalano-castigliano del tempo di Verdaguer. Gisbert scrive che non c'è che quello di Labernia e che non è facile trovarlo. Ma alla fine riesce a soddisfare il desiderio del suo venerato amico». *Ibid.* p. 159.

⁵⁸⁸ Borrador de carta de Falla a Juan Gisbert del 6 de octubre de 1927 (AMF 7050/1-036).

edición en catalan con la traducción castellana, sería lo mejor. Tal vez cada versión (la original y la traducción) estén editadas separadamente. Y tal vez también sólo se pueda hallar en catalán, en cuyo caso le ruego que así me lo mande, no siéndome posible esperar a que se encuentre en las dos lenguas. En fin: en sus buenísimas manos pongo el asunto.

En la misma Milán, donde se avivara la primera idea sobre *Atlántida*, tendría lugar 36 años más tarde el estreno en su versión escénica completada por Ernesto Halffter. Un elemento más que conecta la obra inacabada de Falla con Italia: el alfa y el omega de *Atlántida*.

PARTE 2. FALLA E ITALIA CARA A CARA

CAPÍTULO 2. PRIMEROS VIAJES: MILÁN, ROMA y SIENA

—¡Muy bonito todo eso! —gritó Kamaswami, malhumorado—; sin embargo, tú eres un comerciante, creo yo! ¿O es que solo viajaste por capricho?

—Efectivamente— dijo, sonriendo Siddhartha—, he viajado por capricho. ¿Por qué si no? He conocido hombres y comarcas, he gozado de amistades y confianzas, he encontrado amigos. Mira, querido, si yo hubiera sido Kamaswami, al ver que la compra había fracasado, me hubiera vuelto con premura y lleno de enojo, y hubiera perdido tiempo y dinero en realidad. De esta forma, en cambio, he aprendido, he gozado de paz, no he molestado a los demás ni a mí mismo con enojos y premuras.

Herman Hesse
Siddhartha

2.1 INTRODUCCIÓN AL FALLA VIAJERO

Manuel de Falla viajaba con bastante frecuencia. La cantidad de viajes realizados en vida —y también *postmortem*— formaban parte necesaria de su oficio ya que, bien como autor, bien como intérprete, el músico era requerido por muy diferentes razones en distintos lugares del mundo. En relación con esto, Elena Torres Clemente indica lo siguiente en su modélica biografía⁵⁸⁹:

Poco se ha escrito sobre esta faceta del Falla viajero, pero lo cierto es que el músico anduvo siempre con la maleta presta, y que sus abundantes giras europeas interrumpieron casi anualmente los períodos de permanencia en Granada, dedicados íntegramente a la composición. Desde su etapa parisina, Falla había descubierto los atractivos del turismo recorriendo varias ciudades europeas, como Bruselas, Gante o Brujas. Pero lo que comenzó siendo una afición se convirtió más tarde en una necesidad, pues su prestigio internacional le obligaba a acudir regularmente a conciertos, homenajes y actos de diversa naturaleza para dar publicidad a su obra y obtener algunos ingresos extra. Por añadidura, estos desplazamientos enriquecieron el imaginario del compositor y lo mantuvieron en contacto con la música y los creadores de mayor actualidad.

Según señala la autora, una vez establecido en París es cuando comienzan los viajes que trascienden el mero recreo y son, en realidad, consecuencia de su actividad profesional. Esas mismas razones son las que lo llevarán a Italia hasta un total de cuatro ocasiones en las que, con excepción de la primera, en todas pudo y supo el compositor combinar la razón principal del viaje con el descanso, aunque tanto lo primero como lo segundo adoptase formas muy heterogéneas en cada ocasión. Tampoco cabe duda de que cada uno de estos periplos, si bien quizás no aumentaron su ya amplia capacidad imaginativa, sí que pusieron a prueba su agudeza mental y su ingenio a la hora de establecer nuevas relaciones sociales o de enfrentarse a escenarios desconocidos, sin que con ello sufriese alteración alguna el proyecto de viaje que previamente había diseñado milimétricamente.

Pese a que desde la publicación del trabajo de Torres Clemente han visto la luz un par de trabajos sobre los periplos⁵⁹⁰ que Falla realizó, este tema sigue estando hoy día bastante inexplorado por parte de la musicología pese al gran filón que supone, el marcado perfil internacional que tiene y la cantidad de documentación que se conserva al respecto. Por todo ello y por el peso considerable que juegan en la vida de Manuel de Falla los viajes que realizó a Italia para su obra y para la difusión de la misma, se dedica este capítulo en el que se pretenden exponer cronológicamente cada una de las circunstancias que allí lo llevaron, intentando explicar los porqués de ellos y también los pormenores poco conocidos hasta el momento, a través de cuantos documentos se han localizado en el curso de esta investigación.

⁵⁸⁹ TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla...* pp. 116-117.

⁵⁹⁰ MANSO, Carlos. «Manuel de Falla: Un viaje sin retorno». *Música Hoy*, XXVII, nº 123 (diciembre 2009), pp. 24-25; VEGA PICHACO, Belén. «Manuel de Falla y Cuba: un sueño (in)cumplido». *Quodlibet: revista de especialización musical*, 53 (2013), pp. 117-137.

2.2 MILÁN 1912

En 1912, Manuel de Falla seguía buscando el modo de poder estrenar su ópera *La vida breve*, tras el trabajo que sobre ella había seguido desarrollando desde que en 1907 llegase a París. En ese verano, Paul Milliet, a la sazón traductor del libreto de Fernández Shaw al francés, había conseguido que el entonces director del Casino Municipal de Niza, Henri de Franconnet, recibiese a ambos en Évian, donde se encontraba durante sus vacaciones, para la realización de una audición al piano junto a André Messager, subdirector de la Ópera de París. La buena recepción por parte de ambos se convirtió a su vez en otra invitación para hacérsela escuchar al entonces director de la sucursal de Ricordi en París, Paul Gentien. A su regreso de Évian, el compositor se entrevistó con el agente editorial quien «impresionado tanto por el valor intrínseco de la obra, como sugestionado por el interés que por ella demuestran los directores de los teatros»⁵⁹¹ le propuso un tercer encuentro que tendría lugar en Milán: reunirse con Tito II Ricordi.

A partir de ese momento, Manuel de Falla inicia una nueva relación con Italia completamente distinta. Hasta entonces su conocimiento era a través de su formación familiar en la que más allá de un conocimiento musical profundo, existía un ambiente melómano de gran nivel en torno a la ópera italiana, que inundaba la Cádiz del XIX. Ahora se le abren las puertas de un nuevo mundo a través de la que era sin lugar a dudas la más grande editorial musical en cuanto a la edición y venta de obras de carácter escénico, principalmente ópera italiana. Cuánta no sería la emoción y la alegría que experimentase el autor cuando Pahissa recoge en una cita literal lo narrado en su última etapa vital pese a lo cual sigue expresando una felicidad sin límite:

Fue —recuerda Falla— uno de los momentos más felices de mi vida: como cosa de encantamiento. ¡Sale el sol de mi existencia!... Un viaje a Italia, que yo no conocía aún... la Casa Ricordi, cuyo nombre veía, como una cosa legendaria, desde niño, en las ediciones de las óperas...⁵⁹²

Este episodio es de suprema importancia para este trabajo de investigación porque además de establecer un pilar maestro en la relación con Italia, el propio compositor admite su vinculación con la ópera italiana más allá una afición melómana, llegando hasta el punto de conocer y trabajar de veras las ediciones de las mismas mediante ejemplares de Casa Ricordi. Esta afirmación biográfica es por lo tanto, además de interesante *per se*, un testimonio de cuanto se pudo entrever de la tradición operística italiana en la más tierna infancia y que se ve manifestada posteriormente como un reflejo de aquello en dos momentos: cuando se da la posibilidad de trabajar directamente con Casa Ricordi; y muchos años más tarde, cuando el reflejo y la impresión de aquel momento permanecía vívido en la memoria de un ya anciano Falla.

Por otra parte, resulta preocupante que ninguna de las biografías anteriores a la de Pahissa⁵⁹³ se haga cargo de un acontecimiento tan relevante para un autor de la época

⁵⁹¹ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 63.

⁵⁹² *Idem.*

⁵⁹³ Los trabajos anteriores de Roland-Manuel y de Trend tampoco hacen mención de ello.

que recibe una invitación directa y personal para trabajar con Ricordi en Milán. Sin embargo, con posterioridad, tan solo Montserrat Bergadà⁵⁹⁴ retoma el asunto aunque de forma extremadamente breve, al igual que Nancy L. Harper⁵⁹⁵. Se desconocen las razones por las que tantos autores hayan decidido pasar de largo de este hecho, obviando su mismo acaecimiento y ni siquiera mencionándolo como tal, en una especie de silencio historiográfico sobre este momento tan concreto de la biografía de Manuel de Falla.

El 9 de septiembre de 1912, Falla escribe a su familia una carta⁵⁹⁶ en la que, no sabiendo el paradero de su hermano desde hace unos días, cree que ya estará a punto de llegar donde se reunirá con el resto de su familia. En relación con esto, comenta Falla:

A ver cuándo yo puedo hacer lo mismo. Espero que Dios quiera que sea pronto, pues todo continúa marchando muy bien, como nunca, y en prueba de ello confío a Vds. este párrafo de una carta de Milliet que recibo hoy: «He ahí por mucho tiempo que espero para usted esta hora de justicia; suena por fin y los malos momentos de esperanzas para desespera son olvidados»⁵⁹⁷. Yo creo, como él, que, en efecto, los tiempos mejores están próximos, y si no doy a Vds. más detalles, es porque sería muy complicado y creo mejor esperar unos días más para darles noticias *en firme*, puesto que, realmente, en este momento, nada definitivo podría contarles, y lo que les dijese a Vds. podría parecerles tal vez que solo era una *nueva edición* de frases ya dichas desde hace tiempo, sin que esto quiera decir en lo más mínimo que aquellas eran ilusorias. En fin, yo sé lo que me digo: prefiero esperar un poco. La semana que viene, el jueves, salgo para Milán, donde estaré tres o cuatro días. Ya ven ustedes que el ferrocarril se ha convertido en colaborador mío, y gratuitamente, por supuesto, pues ninguno de estos viajes me cuesta un céntimo. De otro modo claro es que no podría hacerlo.

Un todavía joven Falla parece querer jugar al despiste dando algo de información a su familia pero no mostrando todas sus cartas. El hecho mismo de poder pasar un tiempo junto a los suyos, como parece está por hacer su hermano Germán, depende en parte de cómo se resuelvan las gestiones que están en curso. El mismo Milliet, que de resolverse positivamente se vería también beneficiado en dicha empresa, deja ver una actitud positiva. El músico se muestra esperanzado aunque comedido en las explicaciones que anunciará a los suyos cuando pueda confirmar algo en firme. Destaca una expresión impropia de Falla y también extraña, «nueva edición de frases ya dichas», la cual además subraya como indicando a qué se está refiriendo más concretamente. Lo que sí que especifica son algunos de los detalles del viaje: si el 9 de septiembre era lunes, «la semana que viene, el jueves» era 19 de septiembre, permaneciendo en Milán hasta el domingo 22 o lunes 23, quedando todos los gastos del viaje sufragados por Gentien, a

⁵⁹⁴ BERGADÀ, Montserrat. «La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 23-25.

⁵⁹⁵ HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla: his life and music*. Lanham [Maryland], Oxford, The Scarecrow Press, 2005, p. 48.

⁵⁹⁶ Carta de Falla a José María de Falla del 9 de septiembre de 1912 (AMF 7808-010).

⁵⁹⁷ «Voilà longtemps que j'attends pour vous cette heure de justice; elle sonne enfin, et les mauvais moments d'espérances qui désespèrent sont oubliés».

quien Falla no menciona. Sí que lo hace Pahissa⁵⁹⁸, quien pone en boca del representante de Ricordi en París que además de los gastos de viaje se haría cargo de «una indemnización» en función de los días que fuesen necesarios.

Del encuentro entre Falla y Tito II Ricordi (1865-1933) la documentación que se tiene es extremadamente exigua. No obstante, Falla se entrevistaba con el recién nombrado director general de la mayor editorial musical del mundo, heredada apenas unos meses antes de su padre, Giulio Ricordi (1840-1912), recién fallecido. El encuentro entre ambos responde en buena medida a la identidad que el nuevo director general pretendía impregnar a la empresa que, alejándose de modelos ya consumidos en el pasado siglo, buscaba abrirse a nuevas formas de comunicación⁵⁹⁹. Las fuentes que para ello se han podido seleccionar son dos: la omnipresente biografía de Pahissa y un borrador de carta a Milliet⁶⁰⁰ del AMF. Ambas fuentes, pese a su diferente naturaleza se complementan y ambas, a su vez, salen de la mano del compositor: la primera por revisión personal del manuscrito y la segunda por haber sido él mismo quien la redactó. Este borrador, a su vez, está escrito sobre una hoja con membrete de la sucursal de Ricordi en París en cuyo verso se indican algunas informaciones muy relevantes. Por una parte la dirección de la compañía y la hora del encuentro (11h); la fecha, hora y lugar de salida (jueves 19 de septiembre, 2:20h, Estación de Lyon-París); y el lugar de residencia durante esos días (Hôtel d'Europe)⁶⁰¹. Partiendo de esto, se puede reconstruir en parte la cronología del viaje.

Manuel de Falla llega a Milán el día 19 de septiembre, víspera de la fecha de la reunión con Ricordi. Al día siguiente, viernes 20, localiza la sede de Casa Ricordi en via Giovanni Berchet 2, donde se habrían citado a las 11h según se indica en la documentación. Como bien advierte Pahissa, la sede de la editorial se encuentra junto a la Galleria Vittorio Emanuele II, pero dada la hora del encuentro —anotada en dos ocasiones en el documento anteriormente citado— resulta difícil imaginar que Falla almorzara él solo antes de la entrevista con el empresario⁶⁰². Es más, es el propio Falla el que, en el borrador indica que «almorcé con él ayer y hoy»⁶⁰³, de lo que se supone sean los días viernes 20 y sábado 21. En este documento de aprovechamiento, tan habitual en su correspondencia, el músico dice que «han hablado durante horas; hemos discutido largo tiempo sobre mi opinión de la música». Informa a Milliet de que volverá

⁵⁹⁸ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 63.

⁵⁹⁹ MACNUTT, Richard. «Ricordi». *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23413>> [consulta el 2/6/2022]; ANTOLINI, Bianca Maria. *Dizionario degli Editori Musicali Italiani 1750-1930*. Roma, ETS, 2000; BAIÀ CURIONI, Stefano. *Mercanti dell'Opera*. Milano, Il Saggiatore, 2011.

⁶⁰⁰ Borrador de carta de Falla a Paul Milliet sin fecha, aunque identificada como del 21 de septiembre de 1912 (AMF 7285-053)

⁶⁰¹ Hay otra pequeñísima indicación: «*par le Simplon*». Hace probablemente referencia al Puerto de Simplón, puerto de montaña en los Alpes suizos, frontera natural con Italia mediante el paso Brig-Domodossola que se une a través de un túnel, lo que da idea de por dónde llegó y/o regresó Manuel de Falla a Milán.

⁶⁰² Pahissa escribe: «Y en un restaurante de la misma Galería, entra a almorzar; es el famoso Biffi. Naturalmente, puesto que está en Italia, pedirá macarrones. Le traen un monumento. —“¿Pero es que es para mí solo?”, exclama. No sabía que para una persona había que pedir media ración». *Op. cit.* p. 63.

⁶⁰³ Traducción de Montserrat Bergadà, *op. cit.*, p. 24.

a París mañana (es decir, domingo 22) o pasado mañana (lunes 23), y que su intención sería llegar a París el domingo pero que si se queda sería para visitar Isola Bella —en el Lago Maggiore, a unos 90km de Milán—, «aunque no estoy del todo seguro, pues que me siento cansado».

En cuanto a lo que se trató en la/s reunión/es a las que ambos se citaron, el propio Falla lo explica a Milliet con meridiana sencillez:

R[icordi] no se quedará con La V[ida] B[reve]. Razón: considera que es una obra más musical que teatral; más bien para concierto que para la representación. *Demasiado exclusivamente española*. A parte de todo esto, ha sido de lo más amable. Hemos hablado durante horas [...].⁶⁰⁴

Tito II Ricordi no cree en las posibilidades comerciales de la ópera. Como empresario busca una rentabilidad que no cree encontrar en una obra como *La vida breve*, que se le presenta en la traducción de Milliet. Si bien Falla menciona el asunto identitario como una cuestión problemática, lo cierto es que Ricordi, por su posición como líder absoluto del sector editorial musical, se encontraba en ese momento editando obras muy distintas a la estética que el gaditano propone de su colaboración inicial con Fernández Shaw. Si bien la organización del catálogo Ricordi es un ingente trabajo aún por completar —actualmente la compañía ha organizado las publicaciones que van desde su fundación en 1808 hasta 1870, en algo más de 43000 entradas—, algunas obras identificadas como de primera edición desde que Tito II Ricordi tomó las riendas de la compañía son *I canti della sera* de Francesco Santoliquido, *Serenata medioevale* (1912) y *Francesca da Rimini* (1914) de Riccardo Zandonai, o *9 pezzi*, op. 24 de Alfredo Casella, por no hablar de las reediciones de canciones de Tosti, siempre exitosas, junto con títulos como *Otello* o *Aida* así como, por primera vez en Ricordi, la publicación de libros de música antigua de Couperin o de Rameau, entre otros. En ese contexto diverso y cambiante hay que entender que la compañía hacía años que se había embarcado en proyectos con unas influencias similares a las de Falla y, en el caso concreto del verismo, hacía décadas que ya no publicaban *in primis* obras de este estilo.

La misiva continúa así:

Me ha hecho conocer *Anima allegra* cuyo 2º acto no está todavía terminado. Le he dado una idea para un episodio de este acto que ha aceptado con gusto y me ha pagado con una moneda de 10 céntimos... Me ha preguntado cómo yo haría esta obra: le he dicho que, por supuesto, a la española y se han *reemprendido* las *discusiones*. Según él, para el teatro se debe hacer música universal y pensar sobre todo en el público, la música para los músicos siendo una cosa más o menos secundaria. En fin, a pesar de todo esto e ha dicho que desea que hagamos tratos y me avisará cuando vaya a París⁶⁰⁵.

Ricordi, como empresario que es, al ver con claridad que el proyecto que se le ofrece no concuerda con su línea ideológica, editorial, estética o, sencillamente, no va con su gusto particular, no deja pasar la oportunidad y ofrece una contraoferta a Falla, a quien

⁶⁰⁴ BERGADÀ, Montserrat. «La relación de Falla con Italia ... p. 24

⁶⁰⁵ *Idem*.

no ha de ver como un mal compositor. O, como poco, quiere probar en otro escenario distinto a aquel para el que el aspirante venía preparado. Esto es lo que hace cuando saca a colación *Anima allegra*. Con libreto de Giuseppe Adami (1878-1946) que resulta de la adaptación de la comedia original de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, *El genio alegre*, una de las obras teatrales más representadas en España a comienzos del siglo XX, en tres actos y con música de Franco Vittadini (1884-1948). Los diferentes autores que han trabajado sobre Vittadini no se ponen de acuerdo sobre cuándo comenzó realmente a componer la obra. Marco Targa⁶⁰⁶ dice que no sería hasta los años de desarrollo de la I Guerra Mundial (1914-1918), cuando fue llamado a filas. John C. G. Waterhouse⁶⁰⁷, por su parte, considera que además de suponer el mayor éxito del compositor, fue realizada íntegramente entre 1918 y 1919, aunque ambos coinciden en que el estreno se produjo el 15 de abril de 1921 en el Teatro Costanzi de Roma. La experiencia en primera persona de Falla, sin embargo, parece que implicaría un cambio en lo que a la historiografía de esta obra se refiere ya que, según él mismo indica, Ricordi le habría mostrado algún material de forma en que Falla pudiese resolver que el «2º acto no está todavía terminado». En la colección de correspondencia de Casa Ricordi existe una carta del 31 de agosto de 1917 escrita por Vittadini⁶⁰⁸ en la que anuncia «he terminado el acto de *Anima allegra*»; y, unos meses después, el 30 de noviembre⁶⁰⁹, aclara: «desde hace algún tiempo he terminado el IV acto de *Anima allegra*, y ahora estoy trabajando en el III, del que necesitaría hablar». A lo largo del año siguiente, son algunas las misivas en las que se menciona el acto I, en el que el compositor está trabajando en la instrumentación o, incluso, que ya ha la terminado⁶¹⁰. Independientemente de que *Anima allegra* variase su estructura final, pasando de los cuatro actos que se mencionan a la versión definitiva en tres, de todo esto se pueden sacar varias lecturas:

- 1) Vittadini ya había compuesto en 1912 el primer acto sin llegar a orquestarlo, retrasando su orquestación el estallido de la I Guerra Mundial. Ricordi habría mostrado a Falla esos primeros materiales pidiendo su opinión sobre cómo continuar la obra.
- 2) Ricordi aún no había realizado el encargo formal a ningún compositor. Insinuó a Falla que el primer acto estaba terminado para probar su ingenio y destreza musical de cara a un libreto netamente andaluz, a lo que accede sin ser consciente de que, en realidad, está siendo examinado.

Sin tener argumentos documentales que permitan dilucidar más este tema, la clara influencia pedrelliana que Falla manifiesta en su preferencia «a la española», era un

⁶⁰⁶ TARGA, Marco. «Vittadini, Francesco». *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2020, vol. 99 <https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-vittadini_%28Dizionario-Biografico%29/> [consulta el 3/6/2022].

⁶⁰⁷ WATERHOUSE, John C. G. «Anima allegra». *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2002. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005462>> [consulta el 3/6/2022].

⁶⁰⁸ Carta de Franco Vittadini a Casa Ricordi del 31 de agosto de 1917 (LLET015221).

⁶⁰⁹ Carta de Franco Vittadini a Casa Ricordi del 30 de noviembre de 1917 (LLET015222).

⁶¹⁰ Cartas de Franco Vittadini a Casa Ricordi del 22 de mayo de 1918 (LLET015226) y del 5 de noviembre de 1918 (LLET015228).

elemento insalvable para la visión empresarial del editor. Este, por su parte, no esconde su interés por una «música universal» alejada de toda representatividad identitaria y abogando por el público, es decir, protegiendo a su clientela. Sin embargo, nada más lejos de la realidad cuando quien habla es el director de Ricordi, cuya óptica está absolutamente marcada por la tradición operística italiana, sostén fundamental del género por más que la nueva directiva haya decidido apostar por una renovación de su catálogo con una apertura a otros géneros, estilos y corrientes estéticas⁶¹¹. En cualquier caso, el empresario parece haber mostrado interés en aquel Falla, motivo por el que le gustaría plantear algún trato más adelante, con la posibilidad de celebrar otro encuentro directamente en París.

Por último, Falla termina diciendo: «En cuanto a M[onsieur] Gentien, después de haberme *apoyado* mucho en mi idea, me ha dicho que no deje de ir a verle a París la próxima semana porque tenemos que hablar». Se trasluce un cierto agradecimiento implícito hacia el artífice del encuentro. Éste, por su parte, aunque no con el acierto que probablemente hubiera deseado al presentar al director general de su compañía un compositor nuevo con una ópera lista para editar, como buen ojeador, quiere seguir de cerca su actividad musical a la espera de que, quizás con una nueva obra, pueda lograr lo que realmente busca. Sin embargo, la breve correspondencia que entre ambos se conserva llega hasta 1920, ocho años después de esta mediación con Ricordi, no tratándose nunca más de temas afines.

En su biografía, Pahissa aporta algunas informaciones más en relación con este encuentro, ratificando algunas de las cosas que se acaban de exponer, como que Ricordi consideró *La vida breve* «más para concierto que para teatro»⁶¹² o que le ofreció la posibilidad de poner música a *Anima allegra*. Pahissa no termina de aclarar la duda que anteriormente se manifestó y dice que «después le puso música el autor italiano Vittadini». ¿Significa esto que entonces, en 1912, Vittadini aún no trabajaba sobre la obra? La duda se mantiene sin solución. El biógrafo pone el acento en las diferencias de concepto entre Ricordi y Falla a cuenta de qué es «música universal» que, en este momento, se polariza entre música escénica y no escénica, considerando Ricordi que en el teatro se «ha de componer música del tipo universal, como la de *Cavalleria*, como la de Puccini: esto es lo que quiere el público de todo el mundo»⁶¹³, a lo que se suma una sorprendente apuesta de Falla: «no solamente esta música es la de éxito. Aquí está el caso de Wagner»⁶¹⁴. El texto continúa en el mismo sentido que la carta a Milliet: varios encuentros con almuerzo incluido con la insistente negativa de Falla a la oferta del italiano la cual seguía en pie aun cuando Falla ya había regresado de Milán, puesto que la invitación de Gentien a volverse a ver en París se trataría, en realidad, de un ardid de Ricordi para conseguir, con diplomática insistencia, la aceptación del compositor.

⁶¹¹ Véanse: SARTORI, Claudio. *Casa Ricordi 1808-1958: profilo storico*. Milán, Ricordi, 1958; BOORMAN, Stanley, SELFRIDGE-FIELD, Eleanor, KRUMMEL, Donald W. «Printing and publishing of music». *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40101>> [consulta el 3/6/2022].

⁶¹² PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 63.

⁶¹³ *Ibid.* p. 64.

⁶¹⁴ *Idem.*

Hasta el último momento intentó vencer la resistencia del joven músico español; y aun, al separarse después de la última entrevista, llamó aparte a Gentien, con una excusa trivial, para que, particularmente, tratara todavía de convencerle⁶¹⁵.

Lo que en un principio pudiera parecer un sentido agradecimiento a Gentien sumado a un interés de este por el desarrollo de la carrera del compositor, podría en realidad tratarse de la búsqueda de una rentabilidad comercial no tanto del propio representante sino del mismo Tito II Ricordi. Dicho esto, queda aún una incertidumbre: ¿la razón última por la que Falla rechaza la propuesta de Ricordi es exclusivamente de tipo conceptual/estético? El fundamento de esto se encuentra en que, previamente, Falla ya había intentado trabajar con material original de los hermanos Álvarez Quintero sin obtener ningún tipo de resultado. Se trató de *Las flores*⁶¹⁶, una comedia en tres actos que proyectó convertir en una ópera en 1910, y cuya idea abandonó unos meses después sin que aún quede muy claro el porqué. González Mesa apunta a cuatro razones⁶¹⁷: «la censura a la que el compositor sometió el libreto», «la extensión de la comedia y la abundancia de diálogos», «el desinterés que mostraron los hermanos Álvarez Quintero» y «las dificultades [...] para llevar a escena *La vida breve*». La sola posibilidad de volver a trabajar sobre la base de un original de los hermanos Álvarez Quintero podría implicar un rechazo frontal de Falla que, aprovechando las diferencias con Tito II Ricordi en materia de música para el género escénico —*Anima allegra* o, en su original, *Genio alegre*, no deja de ser también una comedia costumbrista— pudo justificar su cerrazón a la oferta, aunque la formulase personalmente en Milán el mismo director general de Casa Ricordi. Tres serían, por lo tanto, la razones que Falla tendría para mantener su obcecado no: 1) su intención original era la de conseguir la edición de *La vida breve* 2) no había consenso con el editor en lo que a la composición de música para la escena se refiere en términos estéticos y 3) la contraoferta era inaceptable, aunque nunca manifiesta al editor, porque ya había trabajado con un material de similar naturaleza con infructuoso resultado.

Falla regresaría a París el domingo 22 o el lunes 23 de septiembre, según él mismo habría indicado a Paul Milliet. Sin embargo, no ha sido posible confirmar si finalmente visitó o no Isola Bella, como inicialmente planteó, ni en qué fecha exacta regresó a la ciudad de la luz. En cuanto a la realización del viaje en sí y la consecución de los objetivos previstos, Bergadà es tajante: «Este viaje no parece haber tenido ningún beneficio para Falla, pero le ratifica en sus ideas». Tras lo expuesto, la óptica actual es distinta: si se considera el progreso del compositor exclusivamente en términos positivistas, efectivamente Falla no obtuvo la edición que buscaba de su ópera, aunque, desde una lectura de futuro se pueda ver con claridad que se encontraba en la senda que

⁶¹⁵ *Idem*.

⁶¹⁶ El proyecto se conformaba en asociación con Paul Milliet, quien adaptaría el texto de los Álvarez Quintero para el libreto. Elena Torres Clemente, en parte de su obra *Las óperas de Manuel de Falla*, y Dácil González Mesa en su artículo «El costumbrismo como inspiración: Manuel de Falla y *Las flores*, un proyecto frustrado» han explicado los pormenores de las aspiraciones a la composición de la música para esta obra.

⁶¹⁷ GONZÁLEZ MESA, Dácil. «El costumbrismo como inspiración: Manuel de Falla y *Las flores*, un proyecto frustrado». *Quodlibet: revista de especialización musical*, 55 (2014), p. 59.

lo llevaría, a su regreso a París, a la edición definitiva de Max Eschig y al estreno en Niza y París. Sin embargo, si la lectura se hace desde la teoría social, el encuentro de un joven compositor apenas conocido y residiendo en un país extranjero que es recibido por el director general de Casa Ricordi, con quien mantiene varios encuentros personales, discutiendo sobre asuntos estéticos extraídos de la misma obra que presenta, recibiendo una oferta para musicalizar un nuevo libreto que es rechazado por el compositor en cuestión, no parece, ni de lejos, que el viaje no hubiera «tenido ningún beneficio para Falla». El interés despertado en Ricordi, alimentado por Gentien⁶¹⁸, no parece pequeño: un compositor de 35 años que aún no ha gozado de un gran éxito musical a quien se decide atender directa y personalmente en la sede central de la compañía. En este mismo sentido, el empresario, que no se convence por el trabajo presentado pero que intuye un posible éxito en el caso de una mutua asociación, quiere poner a prueba una vez más al músico, pidiéndole consejo frente a un texto costumbrista de origen español y en principio no conocido por él⁶¹⁹. Tras escuchar sus ideas y seguro de sí mismo, le ofrece un principio de acuerdo entre ambos: Falla no acepta la oferta, pero Ricordi tampoco se convence con la negativa. El primero se permite no aceptar ante la más importante figura de la edición musical del mundo poniendo por delante sus principios personales en una autoafirmación digna de encomio. El segundo, sorprendido seguramente por la actitud de Falla y quizás por la integridad de sus principios, ambiciona aún más poder trabajar en el proyecto que oferta, pese a que es consciente de que, por los escrúpulos de Falla, la vía directa está agotada. Es por ello que lo intentará a través de su lugarteniente en París, Paul Gentien, quien años después del encuentro sigue carteándose con Falla y mostrando una verdadera admiración por su obra fuera de todo interés puramente comercial. Por todo esto, si bien el objetivo principal no fue alcanzado por ninguna de las dos partes, una interpretación amplia de los hechos muestra que los beneficios en tanto a la afirmación del compositor, a su declaración de ideas y principios, a su credo estético y a la composición para la escena fueron probablemente mayores a las pérdidas de la posibilidad editorial.

2.3 ROMA 1923

«Por Schindler hizo Falla un nuevo viaje a Italia»⁶²⁰. Jaime Pahissa introduce de este modo el segundo viaje, concretamente a Roma en mayo de 1923. Kurt Schindler (1882-1935) fue un compositor, director de orquesta, folclorista y musicólogo estadounidense de origen alemán. Tras recorrer España en busca de la documentación de diferentes tradiciones musicales, entabló cierta amistad con Manuel de Falla a raíz de la invitación que le hizo para la asistencia del Concurso de Cante Jondo de 1922. El 20 de marzo de 1923, Schindler envió a Falla un largo telegrama⁶²¹ en el que comunicaba que Elizabeth

⁶¹⁸ Entre la correspondencia conservada entre Paul Gentien y Tito II Ricordi no se menciona nunca ni a Falla ni a su ópera, con lo que, este tipo de asuntos, probablemente fuesen tratados en despachos personales impidiendo que este tipo de detalles hayan trascendido en el tiempo.

⁶¹⁹ En el AMF existe un ejemplar con ambas obras, *El genio alegre* junto a *Puebla de las mujeres*, de los hermanos Álvarez Quintero (AMF 4170) de 1940, no quedando constancia la existencia de algún volumen de fecha más temprana, lo que tampoco se indica en la tesis de González Mesa.

⁶²⁰ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 128.

⁶²¹ Telegrama de Kurt Schindler a Falla del 20 de marzo de 1923 (AMF 7605-004).

Sprague Coolidge (1864-1953) lo invitaba a un encuentro que se celebraría en Roma. Allí, la fundadora de los Berkshire Festivals, además de reunirse con los compositores más en boga del momento, se daría a conocer alguna de las obras encargadas y premiadas con anterioridad en los festivales que presidía. En un telegrama posterior recibido en Sevilla, donde se encontraba dirigiendo los ensayos para el estreno de *El retablo de maese Pedro*, además se le ofrecía la posibilidad de «escribir [una] sonata o suite para viola y piano para [una primera] representación [en el] Berkshire Festival [de] septiembre»⁶²². Aceptando la asistencia al encuentro⁶²³, Schindler vuelve a escribir, en esta ocasión por medio de Eduardo Torres⁶²⁴, obteniendo definitivamente la negativa⁶²⁵ de Falla a la propuesta compositiva por encontrarse ultimando detalles de *El retablo*. Para dar relieve a la importancia de esta invitación, el biógrafo señala algunos de los hitos conseguidos por la mecenas⁶²⁶: «Para ella y sus premios, Stravinsky compuso *Apollon Musagète*, y Malipiero *Rispetti e Stramboti*». Lo cierto es que su capacidad económica unida a su generosidad en el patrocinio de la música a lo largo de toda su vida se manifestó no solo en más de 200 encargos personales a compositores de primera fila, sino también a la fundación de numerosas entidades de promoción musical⁶²⁷ como los ya mencionados Berkshire Festivals (1916), constituyendo un fideicomiso en la Biblioteca del Congreso de los EEUU para la promoción de premios relacionados con la actividad musical o la construcción de un auditorio con capacidad para más de 500 personas en la misma institución.

La llegada a Roma se produjo el primero de mayo de 1923 tras un incidente ferroviario que narra Pahissa⁶²⁸ y que quedó en una mera anécdota. Junto al resto de participantes, Falla fue acomodado en el céntrico Hôtel de Russie en Via del Babuino, entre Piazza del Popolo y Piazza di Spagna donde «se organizaban de manera espontánea pequeñas sesiones para presentar los trabajos más recientes e inéditos a los colegas»⁶²⁹. En un ambiente bastante distendido y sin una agenda concreta, lo único programado fueron dos conciertos que se celebraron el 2 y el 5 de mayo⁶³⁰ en los que se presentaron obras de reciente composición que habían sido o bien premiadas o encargadas por la señora Coolidge. El amplio número de músicos, entre intérpretes y compositores, da una idea

⁶²² «[...] voulez vous accepter comision de madame coolidge ecrire sonata on [sic] suite viola et piano pour premiere representation berkshire festival [...]». Telegrama de Kurt Schindler a Falla del 23 de marzo de 1923 (AMF 7605-005). BERGADÀ, Montserrat. «La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 28-29.

⁶²³ Borrador de telegrama de Falla a Kurt Schindler del 22 de marzo de 1923 (AMF 7605-013).

⁶²⁴ Telegrama de Kurt Schindler a Eduardo Torres del 23 de marzo de 1923 (AMF 7605-005).

⁶²⁵ Borrador de telegrama de Falla a Kurt Schindler del 24 de marzo de 1923 (AMF 7605-014).

⁶²⁶ *Idem*.

⁶²⁷ REESE, Gustav, BARR, Cyrilla. «Coolidge, Elizabeth (Penn) Sprague». *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06403>> [consulta el 6/6/2022].

⁶²⁸ Al parecer, los raíles ferroviarios fueron saboteados como protesta contra Mussolini por la supresión de la *fiesta dei lavoratori*, fiesta del trabajo o del primero de mayo, lo que provocó un salto del convoy sin mayores consecuencias que «el susto y el haberse caído del asiento». *Op. cit.* p. 129.

⁶²⁹ BERGADÀ, Montserrat. «La relación de Falla con Italia... p. 29.

⁶³⁰ Se conserva un ejemplar del programa de mano de ambos eventos: AMF NFE 1923-004(1) y AMF NFE 1923-004(2).

de la magnitud que tuvo el evento pese a tratarse prácticamente de una cita privada de Coolidge con sus comisionados. El 2 de mayo el repertorio se compuso de:

- *Cuarteto Rispetti e Strambotti*, Gian Francesco Malipiero, premiado en 1920; interpretado por el Quartetto Pro Arte, formado entonces por Aphonse Onnou, Laurent Halleux, Germain Prévost y Robert Maas.
- *Suite para piano y viola*, Ernst Bloch, premiado en 1919; interpretado por Alfredo Casella y Lionel Tertis.
- *Trío para piano, violín y violonchelo*, Rebecca Clarke, mención de honor en 1919; interpretado por Alfredo Casella, Mario Corti y Gilberto Crepax.

La segunda jornada, el 5 de mayo, el programa fue

- *Trio para piano, flauta y viola*, Leo Sowerby, encargado para los Festivals de 1919; interpretado por el propio compositor junto a Giuseppe Brugnoli y Lionel Tertis.
- *Cuarteto op. 13*, Leone Vandor Weiner, premio de 1922; con el Quartetto Pro Arte.
- *Trío para piano, violín y violonchelo*, Waldo Warner, premiado en 1921; ejecutado por A. Casella, M. Corti y G. Crepax.

Como se puede ver, las dos sesiones concertísticas fueron de pequeño formato, con una plantilla que oscilaba entre dos y cuatro intérpretes, pero con una calidad musical de primer nivel tanto por la novedad como por la calidad de las mismas. En cuanto al resto del tiempo, sin un plan establecido, podía ser dedicado a cualquier cosa: desde encuentros personales hasta presentaciones de obras, siempre en un ambiente de cercanía y espontaneidad que pretendía favorecer un diálogo fluido, de primer nivel artístico y en condiciones de igualdad, sin tener en cuenta origen, edad, sexo o recorrido. En el caso particular de Falla, gracias a los testigos documentales que se han preservado, se sabe que dedicó su tiempo a dos actividades fundamentales: encuentros personales y turismo, pudiendo darse los primeros en el desarrollo de alguna de las excursiones que se sabe que estuvo tanto por la ciudad eterna como por sus proximidades. En relación con esto, despunta particularmente un testimonio escrito que se ha conservado en el manuscrito que G. F. Malipiero realizó a modo de breve biografía muy personal de Falla. Dicho manuscrito, no publicado hasta 1983 en la traducción que realizó Andrés Soria Ortega⁶³¹, recoge una carta posiblemente enviada a Manuel de Falla por Anna Wright Malipiero, esposa del veneciano, ya que no se ha hallado ni el documento original ni siquiera un borrador del mismo entre la correspondencia de Falla en el AMF ni entre la del matrimonio Malipiero en la Fondazione Giorgio Cini. Gracias a este testimonio, se puede afirmar categóricamente que Manuel de Falla conoció al matrimonio Malipiero en Roma, con quienes en seguida conectó no solo musicalmente sino también en el aspecto de lo personal, lo que se verá más extendidamente en el capítulo destinado al estudio de la correspondencia con Italia.

⁶³¹ MALIPIERO, Gian Francesco. *Manuel de Falla (evocación y correspondencia)*. Andrés Soria (ed. trad.). Granada, Universidad de Granada, 1983, pp. 31-34.

El documento en cuestión se dedica casi en su totalidad al encuentro de Roma, presentando numerosos detalles personales, impregnado de un halo de melancolía. No con poca timidez, según relata Anna Wright Malipiero, ambos se conocieron trascurrido algún tiempo ya en el Hôtel de Russie, colaborando a ello dos elementos fundamentales para ambos: «los únicos que entre los amigos y músicos agrupados en torno a Elisabeth que iban a misa»⁶³² y «el sufrimiento común por faltar el café al final de las comidas». El café fue en realidad el punto de partida de la amistad verdadera que unió a ambos ya que

Cuando descubrimos que la costumbre americana jamás usaba del café y que moralmente sufríamos los dos por ello, fue el alba de la amistad y yo era quien le llevaba a un bar de vía Babuino, donde nos saciábamos de un óptimo Moka⁶³³.

No se trataba de una cuestión menor ni secundaria para los dos según se traduce del testimonio. La ausencia del café para Falla era razón suficiente para una turbación del ánimo tal que no le permitiese disfrutar de otros componentes de los que también contaba el encuentro romano.

¿Recuerda usted el día en que un gran autocar nos condujo a Ostia para visitar las nuevas excavaciones, con salida tan precipitada que debimos renunciar a nuestra visita al bar? El hermoso paseo bajo el claro sol romano, todas las maravillas de Ostia, anuladas para usted (a causa de la falta del café)⁶³⁴.

Aquella confluencia entre ambos les marcó profundamente, de tal modo que Anna Wright los eleva a un rango superior: «Nuestras dos arraigadas costumbres de ir a misa y el café, establecieron los lazos espirituales que subsisten todavía, después de tantos años»⁶³⁵. Aunque sin una fecha exacta⁶³⁶, la misiva podría datar de 1946, casi 23 años después de ese primer encuentro y del que los recuerdos permanecían muy vivos en la memoria de Anna Wright, gracias a lo que se pueden tener más detalles de aquellos días del viaje a Roma. Para empezar, la anfitriona del evento, organizó al menos una excursión a Ostia, municipio litoral que constituye uno de los destinos históricamente preferidos por los habitantes de Roma, aunque parece que Falla estaba más pensando en el café que en las históricas vistas marítimas. Falla también habría expuesto una de sus obras de más reciente creación, *El retablo de maese Pedro*, que todavía no había sido formalmente estrenada más que en su versión concierto —Sevilla, 23 de marzo de 1923— pero todavía no en formato escénico —París, 25 de junio—, en una sesión con la asistencia de Coolidge, Kurt Schindler y el matrimonio Malipiero, en una lectura de la obra con el gaditano al piano. Al parecer, al término de la audición, la mecenas volvió

⁶³² *Ibid.* p. 32.

⁶³³ *Idem.*

⁶³⁴ *Idem.*

⁶³⁵ MALIPIERO, Gian Francesco. *Manuel de Falla (evocación y correspondencia)*... p. 32.

⁶³⁶ Podría ser identificado este texto como posterior al 12 de septiembre de 1946, al ser la fecha del envío de la última carta enviada por el matrimonio Malipiero a Falla, tras años sin contacto epistolar. Ello responde primero a la explosión de la Guerra Civil y posteriormente a la II Guerra Mundial con el traslado de Falla a Argentina de donde, por lo que se lee en la misiva, solo tuvieron noticia gracias a Ricordi. Anna Wright en su texto personal termina haciendo una alusión de forma muy indirecta cuando dice que «yo prefiero pensar en su casa en Granada».

a proponer la realización de una obra para viola, que ya había sido ofrecida anteriormente por mediación del mismo Schindler, pero con la misma negativa por parte del músico quien, según indica Anna Wright, «rehusó con dignidad, porque tenía en la mente una obra para guitarra»⁶³⁷. La promotora del encuentro no disimuló su reacción: «Nuestra amiga se sorprendió mucho del rechazo e igualmente K[urt] S[chindler], americano de adopción (y por eso, indignado)»⁶³⁸.

Otra de esas reuniones estuvo protagonizada por Vittorio Rieti, con quien Falla se habría comprometido a asistir a la presentación de su *L'Arca di Noè*⁶³⁹. Wright Malipiero va de nuevo a los detalles⁶⁴⁰:

Otro recuerdo de Roma: su bondad, su interés, su paciencia con los jóvenes. Una vez, aunque muy cansado y un poco malo, no faltó a su compromiso de pasar una velada con Vittorio Rieti (que deseaba que escuchara su *Arca di Noè*). Para usted no existe el egoísmo.

En relación con Rieti, Pahissa señala que invitó a Falla a ir con él a Tivoli⁶⁴¹, lugar que ambos visitaron pese a cierto desinterés inicial:

Fueron: pero al llegar —ya no había tenido la intención de ir— le pareció todo tan melancólico, con sus cascadas y sus cipreses —como antes le había parecido a Chateaubriand— que, a pesar de la contrariedad de su joven compañero, no quiso quedarse y se volvió a Roma.

En la correspondencia con Rieti se menciona además Tivoli por la posibilidad de asistir a un concierto de los Concerts-Rouge⁶⁴².

El rastro documental dejado por Falla en este viaje incluye una serie de cuatro fotografías que lo sitúan en el Campidoglio⁶⁴³ —junto a Ottorio Respighi y su esposa, Elsa Respighi, y la cantante Rosa Ponselle— y en el Palatino⁶⁴⁴ —con Yvonne Müller y su marido, Alfredo Casella— durante los días en los que se desarrolló el encuentro. A esto hay que sumar la visita a Ostia, ya citada por Anna W. Malipiero, la realizada a Tivoli con Rieti o la visita a los Museos Vaticanos que, junto a Kurt Schindler, recoge Pahissa. De esos días quedaría aún una visita con uno de los protagonistas de la crítica musical italiana: Guido Maggiorino Gatti⁶⁴⁵, quien dice haber visitado la Basílica de Santa Sabina junto a Falla.

⁶³⁷ *Op. cit.* p. 32.

⁶³⁸ *Idem.*

⁶³⁹ Esto es citado también por BERGADÀ en p. 29.

⁶⁴⁰ MALIPIERO... p. 33.

⁶⁴¹ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 130.

⁶⁴² Carta de Vittorio Rieti a Falla del 10 de mayo de 1923 (AMF 7489-001).

⁶⁴³ AMF 7/40.

⁶⁴⁴ AMF 7/43(6) y 7/44. Con el matrimonio formado por de Alfredo Casella e Yvonne Müller se conservan dos copias en la Fondazione G. Cini bajo la signatura F.2.11 scatola 11.

⁶⁴⁵ GATTI, Guido. «Ricordo di Falla a Roma e a Granada de della *Vida Breve*». *Manuel de Falla*. Massimo Mila (ed.). Milano, Ricordi, 1962, pp. 77-78.



Ilustración 3. Visitando el Campidoglio (Roma). De izquierda a derecha: Ottorino Respighi, Rosa Ponselle, Manuel de Falla y Elsa Respighi (1923) (AMF 7/40). © Archivo Manuel de Falla.



Ilustración 4. Visita al Monte Palatino (Roma). De izquierda a derecha Manuel de Falla, Yvonne Müller y Alfredo Casella (1923) (AMF 7/43). © Archivo Manuel de Falla.

Con posterioridad a la conclusión del encuentro, que pudo haber sido la misma noche del 5 de mayo tras el segundo concierto previsto o durante el día siguiente, Jaime Pahissa relata una interesante anécdota plagada de detalles. Se trata de un viaje que Falla realizaría a Frascati, a unos 20 km de Roma. Conforme con el lugar y alojado en una pensión del gusto del compositor, pese al disgusto ocasionado a la propietaria —

que sabiendo que era un músico el que se hospedaba había dado por seguro que las juergas quedaban aseguradas en torno al piano—, «dedicóse a hacer la reducción para canto y piano de *El retablo*»⁶⁴⁶. Así que, sin mayor intención que la de afanarse en su tarea, Falla se enclaustró en su habitación sin apenas salir a parte alguna, a lo que se sumaba la huraña actitud que hubo de manifestar a la dueña de la casa con tal de conseguir la tranquilidad que necesitaba. Sin embargo:

Como se pasaba los días encerrado en su cuarto escribiendo, y estaban por llegar los reyes de Italia a Frascati, su extraña conducta despertó sospechas, así es que un día se paró ante su casa un coche, y unos señores que bajaron de él le pidieron que les acompañara a la comisaría. Allí, con mucha amabilidad, le hicieron unas preguntas, y después de darle corteses excusas le dejaron libre⁶⁴⁷.

El chascarrillo, con un indudable aire quijotesco, se completa con un nombre propio, el de Santiago Rusiñol quien —siempre según Pahissa— estaba comiendo con Falla el día en que los reyes de Italia llegaron a la ciudad cuando se escuchó una explosión de origen desconocido, no pudiendo resistirse el pintor a bromear en relación al incidente con la policía. Sin embargo aquí es donde se ubica un problema, ya que los biógrafos de Rusiñol no lo ubican en 1923 en Italia⁶⁴⁸, pero tampoco se puede dar por descartada la anécdota de Pahissa a sabiendas de que el texto fue leído y revisado concienzudamente por Falla antes de fallecer. ¿Quizás un *lapsus memoriae* pudo haber confundido a Rusiñol con otro pintor? En cualquier caso, una carta de Rieti y el borrador de una respuesta anotada en la misma por Falla confirman su presencia en Frascati todavía el 10 de mayo, adonde Falla pide que se le reexpida la correspondencia que a su nombre pueda llegar a Roma⁶⁴⁹.

Hasta este momento, han sido diferentes las ubicaciones en las que se ha podido ir situando a Manuel de Falla desde su viaje a Roma el día 1 de mayo de 1923. Pese a ello, aún son más las localizaciones que pueden sumarse tras los días trabajando en Frascati. El 15 de mayo le escribe una carta Mario Castelnuovo-Tedesco que comienza diciendo⁶⁵⁰: «Mi querido amigo: sé por mi padre que usted está en Florencia y yo estaré muy contento de verle». Por aquel entonces, la familia Castelnuovo-Tedesco residía en la capital toscana, desde donde dos días más tarde, el 17 de mayo enviaba Falla una tarjeta postal a su hermana⁶⁵¹ en la que dice que «salgo mañana p[ar]a Venecia y el miércoles, Dios mediante, estaré de regreso en París».

El siguiente trayecto lo llevaría a Fiesole, muy cerca de Florencia, antes de emprender el más largo camino hacia el Véneto. Elena Torres Clemente, sin embargo, lo sitúa allí

⁶⁴⁶ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 130.

⁶⁴⁷ *Idem*.

⁶⁴⁸ Bergadà ofrece la consulta de dos biografías muy autorizadas al respecto, realizadas por María Rusiñol (1968) y Josep de Calassanç Laplana (1995).

⁶⁴⁹ Borrador de carta de Falla a Vittorio Rieti [mayo de 1923] (AMF 7489-003).

⁶⁵⁰ «*Mon cher ami. Je sais par mon père que Vous êtes à Florence et je serais très heureux de Vous voir*». Carta de Mario Castelnuovo-Tedesco a Falla del 15 de mayo de 1923 (AMF 6832-001).

⁶⁵¹ Tarjeta postal de Falla a M^a del Carmen de Falla del 17 de mayo de 1923 (AMF 7814-004)

antes que en Florencia, lo que resultaría imposible teniendo en cuenta los trayectos ferroviarios.

El 20 de mayo escribe a Ignacio Zuloaga desde Venecia⁶⁵², adonde llegó necesariamente desde Padua. Se conserva una guía de horarios ferroviarios de mayo de 1923⁶⁵³ en la que aparecen marcadas Roma, Florencia, Padua y Venecia, lo que se correspondería con este periplo italiano, también señalado por Montserrat Bergadà. No obstante, si bien la distancia es relativamente amplia, no sería lo suficiente como para emplear 3 días, lo que permitiría situar a Falla incluso un día en cada una de las ciudades: Fiesole (18 de mayo), Padua (19) y finalmente Venecia (20). En la ciudad de los canales se detendría al menos dos días más, antes de partir el 22 de mayo hacia el Piamonte, donde se encontraría en Stresa con Aga Lahowska. Esta conocía bien a Falla y sabía de su interés por conocer el Lago Maggiore desde su viaje a Milán en 1912. En esta ocasión le escribió una carta⁶⁵⁴ a Florencia el mismo día de su partida desde Roma, con tal de que la carta le llegase antes de volver a partir hacia el norte de Italia. Una factura del restaurante del Hôtel Milan en Stresa del 22 de mayo de 1923 asegura la presencia de Falla en la zona en esa fecha, lo que se ratifica con una serie de 9 fotografías⁶⁵⁵ junto a Lahowska y el pintor Felice Casorati⁶⁵⁶ —¿quizás podría tratarse de este pintor con el que estuvo en Frascati?— en las Islas Borromeas. Por la cantidad de fotografías y por las diferentes localizaciones que se identifican, además de que «se observa a un Falla distendido y relajado»⁶⁵⁷ en la agradable compañía de su amiga y colaboradora, se podría pensar que el final de este segundo viaje a Italia se extendió durante algunos días. Si se da validez a un billete de navegación para la línea Stresa-Pallanza perforado para el 6 de junio⁶⁵⁸, Falla permanecería en torno al Lago Maggiore en torno a dos semanas antes de abandonar el país. Sin embargo, este documento menor se contradice con el pasaporte⁶⁵⁹, en el que se certifica con el sello de salida de Italia y el de entrada en Suiza el 23 de mayo a través de la línea ferroviaria internacional de Brig-Domodossola, lo que corroboraría el plan de viaje original expresado tanto a su hermana desde Florencia como a Zuloaga desde Venecia: estar en París el 23 de mayo. Con todo esto, se avala la hipótesis de que el músico hizo largos recorridos en tren durante este viaje. Además, casi con total seguridad, el billete de navegación o no fue utilizado, o se trata en realidad de una especie de abono temporal, aunque no se aclara su naturaleza en el texto que lo acompaña.

⁶⁵² Tarjeta postal de Falla a Ignacio Zuloaga del 20 de mayo de 1923 (AMF 7798-063, cuya original se encuentra en el Archivo Fundación Zuloaga de Zumaia).

⁶⁵³ Factura del 22 de mayo de 1923 (AMF 8988-005).

⁶⁵⁴ Carta de Aga Lahowska a Falla del 14 de mayo de 1923 (AMF 7163-051).

⁶⁵⁵ Aga Lahowska y Falla en AMF 7/116, 7/122, 7/123, 7/124; Felice Casorati y Falla en AMF 7/117 y 7/118; Falla solo en AMF 7/119(3), 7/120(2) y 7/121(2).

⁶⁵⁶ Felice Casorati (1883-1963) fue un pintor, escultor y grabador italiano que ejerció de escenógrafo en diversas obras de Casella, Malipiero y Petrassi en las décadas de 1940 y 50. En 1932 diseñó el programa de mano del II Festival Internazionale di Musica de la Biennale de Venecia. Se desconoce la relación que pudo tener con Manuel de Falla no existiendo correspondencia conservada entre ambos ni referencias indirectas.

⁶⁵⁷ BERGADÀ, Montserrat. «La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo»...p. 33.

⁶⁵⁸ Billete de «Navegazione Lago Maggiore. Stresa – Pallanza» (AMF 02125).

⁶⁵⁹ Pasaporte expedido en Granada el 10 de abril de 1923 (AMF 8523).



Ilustración 5. Manuel de Falla junto al pintor Felice Casorati en Stresa (1923) (AMF 7/117). © Archivo Manuel de Falla.

Para hacer más fácilmente comprensible todo el viaje que Falla realizó por Italia en 1923 se reúne toda la información recopilada en la siguiente tabla.

FECHA	LUGAR	DOCUMENTO
27 de abril de 1923	Madrid, Consulado de Italia en España	Pasaporte de Falla (AMF 8523)
1 de mayo	Roma, Hôtel de Russie	Biografía Pahissa; Guía ferroviaria (AMF 8988)
2 al 6 de mayo	Roma; Ostia; Tivoli	Programa de mano de los conciertos AMF NFE 1923-004; Pahissa; carta Anna W. Malipiero; correspondencia Vittorio Rieti; repertorio fotográfico
7 al 15 de mayo	Frascati	Correspondencia Vittorio Rieti.
15 al 17 de mayo	Florenca	Carta de Mario Castelnuovo-Tedesco; postal a M ^a del Carmen de Falla; carta de Aga Lahowska; Guía ferroviaria (AMF 8988)
18 de mayo	Fiesole	Postal a M ^a del Carmen de Falla
19 de mayo	Padua	Guía ferroviaria (AMF 8988)
20 de mayo	Venecia	Carta a Ignacio Zuloaga; Guía ferroviaria (AMF 8988)
22 de mayo	Stresa	Factura Hôtel Stresa-Milan; repertorio fotográfico; billete de navegación.
23 de mayo	Brig-Domodossola	Pasaporte de Falla (AMF 8523)

Tabla 9. Recorrido por Italia que realizó Manuel de Falla en 1923. Se presentan fechas, localizaciones y documentos que prueban su paso. Elaboración propia.

El segundo viaje a Italia de Manuel de Falla tiene una entidad que se define por sí sola. Convocado, no ya por recomendación de un tercero (como ocurrió en Milán con Ricordi a través de Gentien), sino directamente por decisión de una de las más acaudaladas protectoras de la composición musical de entonces: Elizabeth Sprague Coolidge. El encuentro, además de para conocer obras de nueva composición, el acercamiento a compañeros/as del oficio, las nuevas tendencias estéticas del momento y la asistencia a un par de conciertos de las novedades absolutas de la música de cámara, fue el comienzo de una amplísima amistad que surgió con el matrimonio Malipiero. Sin embargo, al contrario que en la otra ocasión, Falla se permitió relacionarse con el entorno, como no lo había hecho cuando estuvo en Milán una década antes: desde los lugares más destacados de Roma paseó por las cercanías de la ciudad antes de ascender al Norte, conociendo las regiones de Toscana, Véneto y Piemonte —lugares en los que también se citó con otros músicos y artistas— antes de abandonar el país tras algo más de tres intensas semanas. Más allá de la aventura italiana, Elena Torres indica que el recorrido que hizo desde su partida, a finales de abril, hasta su regreso definitivo a la

ciudad de la Alhambra supondría «una de sus giras más largas e intensas, que lo mantuvo durante casi cuatro meses por el extranjero»⁶⁶⁰. Uno de aquellos meses lo invirtió azarosamente en Italia.

2.4 SIENA 1928

En 1928 se produce el tercer viaje de Falla a Italia. Los distintos biógrafos no pasan por alto este hecho que lo convocó en Siena en septiembre de aquel año. Sin embargo, todos se limitan a señalarlo sin ahondar en él, incluso el siempre espléndido en detalles Jaime Pahissa, que apenas le dedica un párrafo.

El 9 de abril de 1928, John Brande Trend, escribió a Falla una amplia carta como respuesta atrasada a una misiva anterior en la que, entre diferentes novedades, especifica lo siguiente⁶⁶¹:

¿Sabe usted que el *jurado* de la *Sociedad Internacional de Música Contemporánea* ha escogido —sin tenerlo a vista— su *Concierto*? Debe ser la primera y única ocasión en que se ha votado (unánimemente, según me cuenta Dent) una cosa sin tenerla en la mesa, y bajo los ojos del jurado.

Esto *no* lo debe usted a mí; *ni* a Dent, tampoco; sino al jurado mismo, diciendo todos: «Nos es imprescindible que... etc»: Andrae, Jarnach, Jorak, y los otros. Otra cosa para la fiesta son las *Noces* de Stravinsky.

Escribí en seguida a Dent, diciéndole que yo sabía, de fijo, que sería imposible para usted de venir a Siena en septiembre; porque el otoño en Granada es muy a propósito para la composición.

Pero, me ocurre una cosa; y es, que acaso Frank Marshall pueda venir a Siena, y tocar el concierto. [...] Además, es un hombre muy simpático; lo siento tanto de no verle en París.

Trend es quien, informado a su vez por Edward Dent, comunica por vez primera que la dirección de la SIMC ha seleccionado el *Concierto* para el festival de ese año en Siena. La obra parece que fue elegida unánimemente por el jurado cuando ni siquiera tenían la partitura editada. Sin embargo, el propio Trend parece vislumbrar que será difícil contar con la presencia del músico «porque el otoño en Granada es muy a propósito para la composición». En vista de ello, propone directamente la posibilidad de contar con Frank Marshall.

Casi un mes después, el 4 de mayo, Manuel de Falla responde:

Agradecidísimo por sus noticias *Concierto-SIMC*, que, naturalmente, ignoraba. Ruego a usted transmita a Mr. Dent mi gratitud con mis afectuosos saludos. Esta misma gratitud la expresé ayer a Jarnach al contestar (por cierto con lamentable aunque involuntario

⁶⁶⁰ TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla...* p. 117.

⁶⁶¹ Carta de John B. Trend a Falla del 9 de abril de 1928 (AMF 7696/2-005), contenida en el volumen de DENNIS, Nigel. *Manuel de Falla – John B. Trend. Epistolario (1919-1935)*. Granada, Universidad de Granada, Archivo Manuel de Falla, 2007, pp. 150-151.

retraso) a una carta suya recibida en París. Tiene usted mucha razón: desgraciadamente no podré ir a Siena, y Marshall sería un magnífico intérprete. Hoy mismo le escribo sobre el asunto.

Falla confirma que ha sido a través de Trend, y no de Dent⁶⁶², como ha tenido la primera noticia sobre la selección de su obra para el festival de la SIMC. Da la razón a Marshall de la imposibilidad de ir a Siena, aunque no revela qué otro compromiso tenía para esas fechas o incluso, si se dejó influenciar por la presunción del mismo Trend. Lo cierto es que considera adecuada su opinión acerca de Marshall, a quien, como bien dice, escribe ese mismo día⁶⁶³ proponiéndole ser el intérprete principal de la obra. Sorprendido por el anuncio y muy entusiasmado, Frank Marshall responde inmediatamente por dos vías: con un telegrama dice que considera «alto honor tocar *concerto*»⁶⁶⁴; y mediante una carta fechada el 14 de mayo, en la que le hace saber su gran ilusión por ser el intérprete elegido:

Supongo recibió Ud. mi telegrama enviado al día siguiente de recibir su carta; por su contenido ya comprendería Ud. mi entusiasmo y alegría de la grata noticia: realmente es para mí una gran satisfacción interpretar su obra con su conformidad y agrado y dada mi admiración por el *Concerto* lo estudiaré con todo cariño. He dado ya encargo a una casa de música lo pidan a París; si hubiese alguna dificultad en adquirirlo se lo avisaría a Ud⁶⁶⁵.

Falla le contesta unos días más tarde⁶⁶⁶, el 26 de mayo, diciéndole que no se ha de preocupar por la partitura, puesto que él mismo se encargará de hacérsela llegar a través de Roland-Manuel:

Respecto a la partitura del *Concerto* no se preocupe V., querido Frank, pues ya he escrito a Roland Manuel, que tiene las últimas pruebas, rogándole se las envíe a V. en espera de la publicación de la obra, ya muy próxima. De este modo podrá V. revisarla y traerla luego a Granada para verla juntos aquí.

Dos días antes, Falla se anticipaba y, en una carta a Roland-Manuel, escribe a modo de postdata: «Si no necesita más las pruebas del *Concerto* envíelas por paquete certificado al señor Frank Marshall —Rambla de Cataluña, 106— Barcelona. ¡Gracias por adelantado!»⁶⁶⁷. Pasado más de un mes y en vista del silencio de Roland-Manuel, Falla vuelve a escribirle el 5 de julio cambiando la petición ya que, en vista del tiempo transcurrido, la obra está ya a punto de ser editada:

Querido amigo,

⁶⁶² Edward Joseph Dent (1876-1957) fue presidente de la SIMC ininterrumpidamente desde 1922 hasta 1938.

⁶⁶³ Borrador de carta de Falla a Frank Marshall del 4 de mayo de 1928 (AMF 7246-052).

⁶⁶⁴ Telegrama a Frank Marshall a Falla del 18 de marzo de 1928 (AMF 7246-016).

⁶⁶⁵ Carta de Frank Marshall a Falla del 14 de mayo de 1928 (AMF 7246-017).

⁶⁶⁶ Borrador de carta de Falla a Frank Marshall del 26 de mayo de 1928 (AMF 7246-053).

⁶⁶⁷ «*Si vous n'avez plus besoin des épreuves du Concerto veuillez l'envoyer par paquet recommandé à Monsieur Frank Marshall – Rambla de Cataluña, 106 – Barcelona. Mille mercis d'avance!*». Borrador de carta de Falla a Alexis Roland-Manuel el 24 de mayo de 1928 (AMF 7521-017).

Espero que haya recibido mis dos últimas cartas, la segunda del 24 de mayo. En esta carta le pedía enviar las pruebas del *Concerto* a Frank Marshall, pero mientras que la obra ya haya aparecido, no es necesario hacerlo. Sin embargo le pido por favor que me los reserve, porque las necesito para verificar las correcciones con la edición⁶⁶⁸.

Entretanto, el 15 de junio, Alfredo Casella escribe a Falla desde Boston avisándole que el *Concerto per clavicembalo* ha sido programado para el festival que la SIMC celebrará en septiembre en Siena. Sin embargo, pese a que la decisión parece firme, Casella manifiesta cierta duda sobre si realmente se habrá hecho llegar a Falla la invitación a través de los canales oficiales, como bien hizo John B. Trend el 4 de abril. En ese sentido decía así:

Pienso también que usted ya ha recibido ya de nuestra sección la invitación oficial para venir a tocar usted mismo la parte de solista de esta obra en el festival. De todos modos, me permito hoy —como presidente de la «Corporazione delle nuove musiche» y como amigo— de pedirle aceptar con gusto el estar entre nosotros para esta circunstancia. Será para nosotros un gran honor y un inmenso placer⁶⁶⁹.

Sin una respuesta conocida, Falla confirma la invitación del amigo Casella en carta a Marshall del 13 de julio, informándole también que ha conseguido finalmente una subvención de 1000 pesetas, cuyo origen está en la gestiones que ha realizado con el director general de Bellas Artes y con el Duque de Alba, quienes han obtenido el importe a través de la Junta de Relaciones Culturales, presidida por el aristócrata⁶⁷⁰, y que considera han de enviarse a Dent para que «pueda disponer de ellas»⁶⁷¹. A partir de este momento, son varias las cartas que se cruzan y superponen por el camino. Es así como se explica que Marshall escriba a Falla el 12 de julio⁶⁷² preocupado por el asunto económico ya que, sin la resolución de la subvención «me sería completamente imposible aceptar una solución que así no fuese». Falla contesta el día 20 de julio⁶⁷³ y, siendo consciente del cruce de misivas, vuelve a explicarle que el asunto está prácticamente resuelto a falta del envío del dinero a Londres, sede de la SIMC, evitando así el agravio comparativo que suponía para el resto de países representados en el festival, que ya habían aportado sus contribuciones económicas. Sin embargo, una vez más, se cruzan otras dos cartas: el 20 de julio Marshall también escribió a Falla respondiendo, en realidad, a la enviada el día 13, y en la que el compositor vaticinaba

⁶⁶⁸ «Cher Ami, J'espère que vous aurez reçu mes deux lettres dernières, la 2ème du 24 Mai. Dans cette lettre je vous priais d'envoyer des épreuves [sic] du Concerto à Frank Marshall, or du moment que l'ouvrage a déjà paru, vous n'avez pas besoin de la faire. Cependant je vous prie de bien vouloir me les réserver, car j'en aurai besoin pour vérifier les corrections avec l'édition». Borrador de carta de Falla a Roland-Manuel del 5 de julio de 1928 (AMF 7521-018).

⁶⁶⁹ «Je pense aussi que [vous] avez déjà reçu de notre section italienne l'invitation officielle à venir jouer vous-même la partie de soliste de cette œuvre au festival. Dans tous le cas, je me permets aujourd'hui —comme président de la «Corporazione delle nuove musiche» et comme ami— de vous prier de bien vouloir être des notres pour cette circonstance. Ce sera pour nous un grand honneur et un immense plaisir». Carta de Alfredo Casella a Falla del 15 de junio de 1928 (AMF 6830-016).

⁶⁷⁰ Carta de Falla a John B. Trend del 4 de julio de 1928 (AMF 7697-018) contenida en el volumen de DENNIS, Nigel... p. 156.

⁶⁷¹ Borrador de carta de Falla a Frank Marshall del 13 de julio de 1928 (AMF 7246-056).

⁶⁷² Carta de Frank Marshall a Falla del 12 de julio de 1928 (AMF 7246-020).

⁶⁷³ Borrador de carta de Falla a Frank Marshall del 20 de julio de 1928 (AMF 7246-057).

que «como el trabajo me va marchando bien, no sería imposible que nos reuniésemos allí todos. Así al menos lo deseo, y de seguir bien las cosas, realizaré Dios mediante»⁶⁷⁴. Marshall, que sabía que Falla había estado durante dos meses con una afección ocular, y en vista de su mejoría ofrece a Falla la interpretación del *Concerto*.

Mi muy querido amigo:

Con cuanta satisfacción me entero querido Manuel de su intención de ir a Italia; esto me prueba primeramente que esta Vd. ya completamente bien de su dolencia y luego que sus trabajos por esto mismo se van realizando con mucha facilidad. Así podremos saborear el año próximo toda la excelstitud de su gran obra.

Lo que pienso amigo Falla es que en vista de su estancia allí tendría Vd. que tocar el «Concerto» pues me parece a mí que no puede ser de otra manera para completa satisfacción [sic] de los oyentes. Esto es imprescindible⁶⁷⁵.

Pese a la cesión de su puesto, Marshall asegura que

Seguiré estudiando de todos modos el «Concerto» con todo entusiasmo y así allí donde no pueda concurrir Vd. lo tocaré yo con la mayor devoción, pero en el caso presente es de todo punto indispensable que lo roque Vd; esta dentro de la lógica más elemental y no puede ser de otro modo.

La reacción de Falla no se hace esperar⁶⁷⁶ y, como era previsible, no quiere aceptar la propuesta de Marshall:

Mi querido Frank:

Mi última carta se ha cruzado con la suya del 20 de julio. De ningún modo hay que pensar en la solución que usted da. De ir yo a Siena (cosa aún muy problemática a causa del trabajo que usted sabe...) sería exclusivamente para dirigir, así es que, de no tocar usted la parte de *cembalo*, nos exponíamos, o a una interpretación falsa o, en último caso, a tener que suspender la audición del *Concerto*.

Apenas unos días más tarde, el 11 de agosto, Marshall comunica un cambio repentino: su salud se ha quebrado preocupantemente y su participación en el *Concerto* de Siena está descartada. Por la delicadeza con la que se expresa así como por las soluciones que intenta aportar para que su baja no sea impedimento para la realización de la obra, se transcribe íntegramente la carta⁶⁷⁷:

Mi muy querido amigo:

Varios días he estado sumamente angustiado pensando si escribir a Vd. o no y sobre las consecuencias de mi determinación.

⁶⁷⁴ Borrador de carta de Falla a Frank Marshall del 13 de julio de 1928 (AMF 7246-056).

⁶⁷⁵ Carta de Frank Marshall a Falla del 20 de julio de 1928 (AMF 7246-021)

⁶⁷⁶ Borrador de carta de Falla a Frank Marshall del 20 de julio de 1928 (AMF 7246-058).

⁶⁷⁷ Carta de Frank Marshall a Falla del 11 de agosto de 1928 (AMF 7246-022).

Pero en vista de que cada día me encuentro más agotado, más decaído y más débil no tuve más remedio que mandar a Vd. el telegrama⁶⁷⁸ comunicándole lo apenado que estaba de tener que renunciar a ir a Siena para el Festival de Música.

En efecto debido a una indisposición intestinal muy fuerte y sin duda también al excesivo calor inacostumbrado en esta Ciudad, estoy actualmente en un estado de postración que no me permite ningún esfuerzo incluso el médico me ha ordenado un reposo absoluto en el campo.

Crea amigo Falla que siento en el alma no poder tocar su hermosísimo *Concerto* cuyo estudio era para mí de gran satisfacción y cuya ejecución hubiese sido un legítimo orgullo.

Pero el hombre propone y Dios dispone; realmente si ahora continuara en la Ciudad, y en actividad me exponía a enfermarme de nuevo y a tener que tomar esta determinación en un momento aún más delicado.

Espero se hará Vd. cargo de estas razones tan poderosas y me perdonara el trastorno que pueda causarle. Crea que no puedo hacer de otra manera si no ya sabe Vd. cuál es mi entusiasmo por sus obras y por su amistad que tanto me honra y que tantísimo aprecio en su alto valor y en su exquisita bondad.

Por este mismo correo escribo al Sr. Dent y le expongo lo que me pasa. Podría muy bien ser que él pudiese solucionar que su *Concerto* no dejase de tocarse en el Festival; yo me he tomado la libertad de ofrecerle mi ayuda monetaria para los gastos de ejecución y deseo se acepte. El Sr. Dent dirá...

Mucho le agradecería me dijese si se ha determinado Vd. a ir a Italia de lo cual me alegraría mucho, y si a su vuelta pasaría Vd. por Barcelona.

Con mis mejores recuerdos a M. del Carmen de Teresa y míos y para Vd. todo nuestro afecto queda de Vd. siempre afectísimo y sincero amigo.

Frank Marshall

Desde el momento en que Marshall pudo intuir que existía una pequeña posibilidad de que Falla asistiese a Siena su actitud fue la de hacerse a un lado y ceder prudentemente su puesto al compositor, pese a las negativas de este. Sin embargo, la resolución, aunque idéntica, tuvo razones distintas, siendo la falta de salud la que obligó a Marshall a renunciar definitivamente a participar en el Festival de la SIMC. En vista de la situación, Falla asume la interpretación de la parte de clave junto con la dirección de la obra, de lo que informa tanto a Dent⁶⁷⁹ como a Trend⁶⁸⁰ en sendas misivas enviadas el mismo 11 de agosto.

Con posterioridad a esta fecha se corta la comunicación tanto con Casella como con Trend, manteniéndose con Marshall de cara a la organización del concierto. El 23 de

⁶⁷⁸ Dicho telegrama no se conserva actualmente.

⁶⁷⁹ Carta de Falla a Edward J. Dent del 11 de agosto de 1928 (AMF 6904-027),

⁶⁸⁰ Carta de Falla a John B. Trend del 11 de agosto de 1928 (AMF 7698-042) contenida en el volumen de DENNIS, Nigel... p. 160

agosto⁶⁸¹, este escribe a Falla con una respuesta a una o varias cartas previas no conservadas, diciendo que le es «imposible mandar el clavicémbalo». En la misma señala que «por fin se decide Ud. a ir a Italia de lo cual me alegro muchísimo pues estaba muy disgustado de pensar que por causa mía, aunque involuntaria, dejaría de tocarse el “Concerto”».

Algo similar ocurre con Juan Gisbert Pradó (1884-1974), amigo personal del andaluz, confidente, secretario en muchos asuntos y también compañero de viaje a Siena. Entre la numerosísima correspondencia que se conserva entre ambos, tan solo existe un documento anterior al viaje de la que se puede extraer algo de información. Escrita el 29 de agosto, sirve de confirmación de que el propio Falla hará el viaje de tal modo que pueda llegar a la ciudad el 9 de septiembre. A su vez, le pide que envíe a Siena los materiales de la obra ya editados⁶⁸², los cuales estarían aún en manos de Marshall, que también residía en Barcelona, «exceptuando la parte de cembalo». Para la consecución de todo ello le da instrucciones precisas y el contacto de Mario Labroca, entonces secretario de la *Corporazione dell Nuove Musiche*. Por último, Falla transmite también un deseo a Gisbert: «Ojalá tuviera usted que hacer alguna de sus excursiones a Italia y nos viéramos allí. De todos modos espero hacer por Barcelona mi viaje de regreso». Hasta este momento, nada hacía suponer que Falla hiciera el viaje acompañado por alguien. Puesto que la comunicación epistolar se corta aquí sin retomarse hasta después del viaje, se desconoce en qué momento Gisbert se ofreció para acompañar al compositor o, si por lo contrario, el acompañamiento fue una consecuencia fortuita de un posible viaje de negocios. Lo mismo sucede con Francisco Blanch, el segundo acompañante, con quien no existe correspondencia previa al viaje pero sí referencias en el correo con Gisbert, de lo que se considera que, a falta de otra información más contrastada y hasta el momento no localizada, era alguien de confianza que trabajaba para Gisbert, quizás un representante.

Por su parte, Edward J. Dent mantiene una muy completa relación epistolar sobre la celebración de Siena, gracias a la cual pueden reconstruirse cada uno de los pasos dados organizativamente, solventando los no pocos contratiempos que se fueron dando. El 7 de julio de 1928, Dent⁶⁸³ da las claves del origen de la subvención que Falla termina consiguiendo: las secciones de Madrid y de Barcelona de la SIMC no quieren sufragar los gastos derivados del concierto ya que ninguna de las dos propusieron la obra. Aunque Marshall ya había aceptado en mayo la parte de clave, Dent presenta la candidatura de un nuevo instrumentista: Boris (Bernhard) Ord. Por lo demás, el clave lo aportaría Pleyel y el resto de instrumentistas la sección italiana, mientras que los materiales editoriales serían cedidos por Max Eschig. En su respuesta⁶⁸⁴, Falla agradece vivamente a Dent el ofrecimiento de Ord y, por vez primera, confirma su asistencia a Siena: «puede contar con mi presencia en el Festival (salvo por serios inconvenientes

⁶⁸¹ Carta de Frank Marshall a Falla del 23 de agosto de 1928 (AMF 7246-023).

⁶⁸² Por Max Eschig desde 1927. *Vid. Op.* GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

⁶⁸³ Carta de Edward J. Dent a Falla del 7 de julio de 1928 (AMF 6904-006).

⁶⁸⁴ Carta de Falla a Edward J. Dent del 11 de julio de 1928 (AMF 6904-025).

imprevistos) siendo mi vivo deseo el corresponder tanto a la gran bondad de su Sociedad que a la también amable invitación de la “Corporazione delle Nuove Musiche”».

Dent mantiene bien informado a Falla del desarrollo de las gestiones, enviando copias de cartas que a su vez ya había remitido a sus destinatarios principales, como por ejemplo una invitación formal en inglés y su traducción española como presidente de la SIMC⁶⁸⁵ a Frank Marshall; o una carta a Max Eschig para obtener el alquiler de los materiales editoriales por un precio menor del inicialmente solicitado⁶⁸⁶; o una del secretario de la Corporazione delle Nuove Musiche, Mario Labroca⁶⁸⁷, haciendo lo imposible por conseguir un clave para Siena, todo tras la confirmación de la subvención aportada por la Junta de Relaciones Culturales⁶⁸⁸ e intentando satisfacer las necesidades en cuanto a partituras que necesitaba Marshall⁶⁸⁹.

La comunicación entre ambos se acelera formidablemente durante el mes de agosto. A las dos últimas cartas, Falla contesta⁶⁹⁰ agradecido por los trámites que tan eficientemente está resolviendo Dent en los diferentes frentes abiertos. El 10 de agosto, Dent⁶⁹¹ escribe en relación al alojamiento en Siena tras la recepción por parte del Banco de España en Londres de la subvención que —restando los gastos por la gestión— se ha quedado en 987 pesetas y sobre su fecha de llegada a Siena, prevista para el 6 o 7 de septiembre. El 15 de agosto, sin haber recibido aún respuesta, vuelve a escribir⁶⁹² informando a Falla de la renuncia de Marshall e intentando, a la desesperada, proponer nombres de dos clavecinistas exalumnas de W. Landowska⁶⁹³, pero también intentando encontrar una solución para el clave, que no puede ser prestado por Pleyel a causa del incendio que tuvo lugar en la sede de la compañía el 19 de julio, con opciones demasiado amplias e hipotéticas.

En un nuevo cruce de correspondencia, Falla manda el 11 de agosto una carta aclaratoria a la que mandó el día 6 con asuntos fundamentales: Marshall, que no podrá tocar el *Concerto*, será sustituido por él mismo, lo que implicaba la modificación del programa de mano y la demanda expresa de un instrumento Pleyel: «Le ruego que haga pedir un instrumento tan sonoro como sea posible, ya que son muchos los modelos de Pleyel»⁶⁹⁴. Además señala que Adolfo Salazar ya ha enviado sus notas al programa al Festival y que ha pedido a Eschig que le envíe un ejemplar del *Concerto* para Dent, que le dedicará cuando estén en Siena.

⁶⁸⁵ Cartas de Edward J. Dent a Falla del 7 de julio de 1928 (AMF 6904-007 y 6904-008).

⁶⁸⁶ Carta de Max Eschig a Edward J. Dent del 9 de julio de 1928 (AMF 6904-010).

⁶⁸⁷ Carta de Mario Labrocca a Edward J. Dent del 6 de julio de 1928 (AMF 6904-011).

⁶⁸⁸ Carta de Edward J. Dent a Falla del 12 de julio de 1928 (AMF 6904-009).

⁶⁸⁹ Carta de Edward J. Dent a Falla del 20 de julio de 1928 (AMF 6904-012).

⁶⁹⁰ Carta de Falla a Edward J. Dent del 6 de agosto de 1928 (AMF 6904-026).

⁶⁹¹ Carta de Edward J. Dent a Falla del 10 de agosto de 1928 (AMF 6904-013).

⁶⁹² Carta de Edward J. Dent a Falla del 10 de agosto de 1928 (AMF 6904-014).

⁶⁹³ Alice Ehlers (1887-1991) y Li Stadelmann (1990-1993).

⁶⁹⁴ «*Je vous prie de faire demander un instrument aussi sonore que possible, car ce sont plusieurs les modèles Pleyel*». Carta de Falla a Edward J. Dent del 11 de agosto de 1928 (AMF 6904-027).

El 20 de agosto, Falla por fin responde a las dos misivas de Dent con una carta y un telegrama (perdido) a la par que confirma el cruce postal. Ratifica su asistencia como intérprete así como director del conjunto, confiando en las gestiones de Dent para conseguir el clave independientemente de su origen. Pese a la relevancia de los temas que se han tocado en la anterior correspondencia, Falla se centra en el hospedaje, agradeciendo la posibilidad de alojarse en la residencia Chigi-Saracini⁶⁹⁵ pero prefiriendo un hotel ya que «desgraciadamente por las exigencias de mi salud me es indispensable seguir un régimen especial de vida que depende del plan de cada jornada y, naturalmente, [esto] solo es posible en un hotel (me gustaría un hotel limpio y cómodo, pero no lujoso)⁶⁹⁶. El alojamiento en cuestión fue el Grand Hôtel Continental para Falla, mientras que sus acompañantes (Gisbert y Blanch) albergaron en la Pensión Ravizza de Piazza del Carmine⁶⁹⁷.

Por una carta de Marshall⁶⁹⁸, hace saber a Falla la imposibilidad del envío de su propio instrumento, que se encontraba en Londres, lo que hace que el compositor vuelva a escribir a Dent el día 27. Tras asegurarle la imposibilidad del uso del instrumento de Marshall, Falla realiza una sorprendente propuesta:

De continuar con la imposibilidad de encontrar un buen clavecín, puede usted solicitar a la Casa Pleyel un cierto aparato⁶⁹⁹ que fabrican y que, aplicado al piano simula en lo posible la sonoridad del clavecín. Esto no es muy bueno... pero es siempre preferible a la sonoridad ordinaria del piano. Se lo puede aplicar a un piano de cola; con esto obtendremos una mejor sonoridad. Pienso que independientemente del desarrollo de sus

⁶⁹⁵ Guido Chigi-Saracini (1880-1965) fue un miembro de la aristocracia de Siena, perteneciente a la familia Chigi degli Useppi Saracini Lucarini. Contó con una cierta formación musical pero terminó dedicándose a la preservación del patrimonio familiar. Fue uno de los principales impulsores de que el VI Festival de la SIMC se celebrase en Siena, cediendo incluso su residencia personal. Allí mismo, en 1932 y en buena parte gracias al impulso recibido por la celebración de dicho festival fundó la Accademia Musicale Chigiana, una de las más prestigiosas instituciones musicales de Italia que sigue en activo actualmente.

⁶⁹⁶ «*Malheureusement par des exigences de ma santé il m'est indispensable de suivre un régime spécial de vie dépendant du plan de chaque journée, et cela, naturellement, n'est possible que dans un hôtel*». Carta de Falla a Edward J. Dent del 20 de agosto de 1928 (AMF 6904-029).

⁶⁹⁷ Carta de Edward J. Dent a Falla del 15 de agosto de 1928 (AMF 6904-014).

⁶⁹⁸ Carta de Frank Marshall a Falla del 23 de agosto de 1928 (AMF 7246-023).

⁶⁹⁹ El renacimiento del clave trajo consigo el interés por soluciones más económicas que la adquisición de un instrumento. Desde el ámbito francófono hubo un ingenio desarrollado por el belga Georges Cloetens (1871-1949): el luthéal. Se trataba de una especie de piano modificado con cuerdas paralelas sobre las que se situaba un mecanismo que permitía golpearlas de forma conjunta o individualizada. El teclado además estaba partido desde el do central y disponía de dos registros para cada mitad, lo que otorgaba una gran cantidad de posibilidades además del sonido del propio piano. Aunque no se ha podido establecer una relación directa con Pleyel como distribuidor del mismo, sí que se conservan dos modelos Pleyel-luthéal en el MIM de Bruselas y en el Musée de la Cité de París. Es muy probable que se trate de éste mecanismo al que Falla se refiere como sustitutivo del clave en el Festival del Siena de 1928. Agradecer encarecidamente a Sophie Lamberbourg sus indicaciones al respecto del luthéal, quien también aporta información sobre dos inventos de origen español, el piano-pedaliér de Baldomer Cateura i Turró) y el mecanismo de Eusebio Ventura, ambos referenciados en LAMBERBOURG, Sophie (ed). *Epistolario: Manuel de Falla - Wanda Landowska (1922-1931)*. Granada, Universidad de Granada, Archivo Manuel de Falla, 2022, p. 49.

gestiones para obtener un VERDADERO clavecín, convendría solicitar de inmediato el aparato en cuestión para que pudiera llegar...⁷⁰⁰

La carta termina describiendo cómo será su viaje. Partiendo de Granada, primero habría de pasar por Bilbao «para un asunto de discos», desde donde saldría hacia Siena, adonde llegaría entre el 8 y el 10 de septiembre. Dent, por su parte, desconociendo la segunda carta, responde a la primera el 25 de agosto⁷⁰¹, en otro cruce de correspondencia, tratando fundamentalmente sobre el alojamiento, asegurando que el conde Chigi-Saracini residirá esos días en su casa de campo, dejando el Palazzo solo para sus invitados, y que las comidas tendrán lugar en el Hôtel Aquila Nera, asegurando no obstante que «Labroca le pondrá donde usted desee», es decir, en el Continental de Siena⁷⁰². Pero también da por resuelto el problema del clave: «Tendremos, espero, un muy buen clavecín Pleyel prestado por la Sociedad Musical de Winterthur de Suiza». Con todo esto, el camino hacia el estreno italiano del *Concerto* en Siena estaba por fin despejado. No obstante, el viaje se realizó con un cambio de rumbo, como indica el propio Falla en carta del 2 de septiembre a F. Marshall⁷⁰³, donde dice que finalmente no irá a Bilbao, sino que realizará el trayecto desde Barcelona, dándose la posibilidad de encontrarse con el pianista.

2.4.1 El Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Siena

En una carta enviada a Gisbert el 29 de agosto y ya citada anteriormente, Falla informa de que su plan de viaje es llegar a Siena el 9 de septiembre. Una factura del Grand Hôtel Isotta de Génova referente a los días 6, 7 y 8 de septiembre⁷⁰⁴ parece señalar que así pudo ocurrir. No obstante, se desconocen las razones que pudieron llevar a Falla a pernoctar tres días en Génova⁷⁰⁵. Se conservan, sin embargo, dos documentos postales (telegrama y carta) enviados desde Niza por Ernesto Halffter a Falla con fecha del 8 de septiembre: «Tristísimos no verle ayer». En el viaje entre Barcelona y Génova, el compositor hubo de pasar por Niza, donde se encontraba Halffter con su esposa, aunque no cuadran bien las fechas. Dado que la factura de Génova presenta incluso el timbre fiscal sellado con las fechas exactas del hospedaje en dicho establecimiento, es posible que Halffter pensara que Falla había pasado por Niza más tarde de lo que en realidad lo hizo, ya que, como poco, abandonaría la ciudad balnear el día 6, para poder llegar a pernoctar en Génova esa misma noche. En cualquier caso, tanto el músico como Juan

⁷⁰⁰ «De continuer l'impossibilité de trouver un bon clavecin, vous pouvez demander à la Maison Pleyel un certain appareil qu'ils fabriquent et qui, appliqué au piano simule au possible la sonorité du clavecin. Cela n'est pas très bon...mais c'est toujours préférable ala [sic] sonorité ordinaire du piano. On peut l'appliquer à un piano à queue; comme cela nous obtiendrons une meilleure sonorité. Je pense qu'indépendamment de la suite de vos gestions pour obtenir un VRAI clavecin, il conviendrait de demander de suite l'appareil en question pour ce qui pourrait arriver...». Carta de Falla a Edward J. Dent del 27 de agosto de 1928 (AMF 6904-031).

⁷⁰¹ Carta de Edward J. Dent a Falla del 25 de agosto de 1928 (AMF 6904-015).

⁷⁰² Se conserva un presupuesto del Grand Hôtel Continental Siena (AMF R. 8989-3)

⁷⁰³ Carta de Falla a Frank Marshall del 2 de septiembre de 1928 (AMF 7246-086).

⁷⁰⁴ Factura del Grand Hôtel Isotta de Génova con timbre fiscal sellado el 9 de septiembre de 1928 por un valor total de £176(AMF 8990-5 anexos viajes).

⁷⁰⁵ No se ha localizado ni correspondencia enviada desde Génova ni referida a ella en una fecha próxima a comienzos de septiembre de 1928.

Gisbert y Francisco Blanch⁷⁰⁶ llegarían a Siena en tren el 9 de septiembre, día anterior al comienzo del Festival.

Enmarcado en la Settimana Musicale Senese, el Festival se desarrolló entre el 10 y el 15 de septiembre con un total de 8 conciertos, con sesiones dobles los días 12 y 14. La inauguración tuvo lugar con un concierto de música antigua italiana, al que siguieron tres conciertos de música de cámara (el 11, el 12 y el de clausura del 15 de septiembre), un homenaje a la música checoslovaca (*matinée* del 12), una función coral (día 13) y dos sesiones consagradas a obras concretas (día 14 en sus dos sesiones), concretamente a *Façade* con texto de Edith Sitwell y música de William Walton y *Les noces* de Stravinski. En cuanto a Manuel de Falla, su participación tuvo lugar el día 12 en la sesión vespertina de las 21h que se celebró en el Salone Chigi Saracini, ubicado en la residencia oficial del conde que albergaba el encuentro. Cuarto en el orden del programa, el *Concerto* iba antecedido por el *3er cuarteto para arcos* de Frank Bridge, *Dúo para violín y piano*, op. 35 de Heinz Tiessen y *Trío para violín, viola y chelo* de Anton von Webern, siendo precedido de la *Música para ocho instrumentos* de Robert Blum.

En el programa de mano⁷⁰⁷ se menciona a todos los intérpretes que participaron de los conjuntos destinados a la realización de cada una de las obras. En el caso del *Concerto* se trató del propio Falla (clavicémbalo y dirección), Renato Paci (flauta), Riccardo Scozzi (oboe), Luigi Ferro (violín) y Edoardo Guarnieri (violonchelo). Un par de erratas se cuelan en el documento: la no existencia de un intérprete de clarinete y la nota aclaratoria al pie, en la que se dice que «el clavicémbalo para el *Concierto* de Manuel de Falla ha sido gentilmente ofrecido por la Casa Pleyel de París»⁷⁰⁸, lo cual no es cierto. Además, como ocurre con el resto de conciertos, este también presenta unas notas al programa individualizadas: obra por obra. La inmensa mayoría de estos textos aparecen sin autoría asignada, aunque bien pudieran haber sido preparados por Gastone Rossi Doria (1899-1958), que es quien firma la introducción al libro de mano de 71 páginas que conforma el programa, además de algunas partes de notas de otras obras. En el caso particular del *Concerto* —segundo concierto de cámara—, la explicación viene de la mano de Adolfo Salazar, de quien además se han seleccionado una serie de párrafos de un estudio que él publicó en la revista *Cahiers d'Art*⁷⁰⁹ y que, como en el resto de casos, aparecen en italiano y en francés. El texto, pese a su brevedad, hace un recorrido muy certero por diferentes algunos de los diferentes estadios estilísticos de Falla. Salazar comienza hablando de *El retablo de maese Pedro* para indicar que el *Concerto* se enmarca en una «nueva fase» del arte del compositor. Posteriormente se detendrá en su

⁷⁰⁶ Tanto Jaime Pahissa como Montserrat Bergadà yerran en el nombre de Blanch, llamándolo el primero Pedro y la segunda Manuel, cuando su auténtico nombre es Francisco, tal y como se extrae de la correspondencia.

⁷⁰⁷ Existe una copia en el AMF con la signatura FE 1928-025.

⁷⁰⁸ «*Il clavicembalo per il CONCERTO di Manuel De Falla, è stato gentilmente offerto dalla Casa "Pleyel" di Parigi*».

⁷⁰⁹ SALAZAR, Adolfo. «Le Concerto de Manuel de Falla: langage et style. Classicisme et modernisme». *Cahiers d'Art*, 10 (1927), pp. 352-355. El texto utilizado como notas al programa del *Concerto* se corresponde con las páginas 44-46 del programa de mano.

primera gran obra, *La vida breve*, para posteriormente pasar a «los modelos más perfectos en este género», refiriéndose a Mozart y a Scarlatti. La última parte del texto comprende un rápido análisis de la obra tratando cuestiones temáticas, expresivas, de instrumentación e incluso estéticas, haciendo curiosas similitudes con las esculturas de Berruguete y con los claroscuros de El Greco.

Desafortunadamente, pocos detalles más pueden añadirse al respecto al no haber logrado localizar documentación sobre las condiciones en las que se preparó el concierto, más allá de la opinión que el propio Casella transmitió al autor en noviembre de ese año: «Usted ha dejado en todos nosotros una impresión imborrable»⁷¹⁰. Pese a esto, durante la estancia en Siena sí que se pueden reconstruir algunos de los movimientos que Falla realizó. Para empezar, y aunque no se indica en parte alguna del programa, como ya se ha dicho, el festival era organizado por la SIMC, con lo que, aprovechando el momento y como era habitual, se habrían celebrado una o varias reuniones de los miembros que hubiesen asistido a Siena. En realidad, festivales como este de carácter anual eran el mayor escaparate para la creación musical contemporánea y la principal actividad como entidad difusora de la SIMC, por lo que no se descarta la opción de que en esos días tuviera lugar incluso una asamblea general de socios de la SIMC. La razón se haya en un comentario de Pahissa: «Falla, como miembro que era del Comité honorario de la Sociedad Internacional de la Música Contemporánea traía de Siena el encargo de organizar el correspondiente comité en España, pues cada nación tenía el suyo»⁷¹¹. Ciertamente, Falla fue elegido como miembro del Comité de Honor de la SIMC en 1927 y, si recibió dicho encargo, por las dimensiones, del mismo no habría de haber sido en una conversación esporádica, sino que se trataría más bien de un encargo de carácter oficial y, como poco, realizado por parte de la directiva de entonces —presidida por Dent— o, como consecuencia del acuerdo general de los miembros de la institución.

Aparte de ello, en el AMF se han identificado una serie de documentos que responden catalográficamente al nombre de «Invitaciones» y que facilitan la reconstrucción de los pasos que Falla fue dando por Siena. Para empezar, existen una serie de invitaciones y/o entradas para asistir a algunos conciertos. Estos son el inaugural de la Orquesta del Augusteo —10 de septiembre— en la Basílica de S. Francesco⁷¹²; el concierto coral de la Polifónica Romana —en la entrada aparece día 12 de septiembre mientras que en el programa la fecha es del 13—, celebrado en el mismo templo⁷¹³; y el de *Façade* —señalado el 15 de septiembre en la entrada pero programado el día 14— en el Teatro de la Reale Accademia dei Rozzi. En este último caso dos documentos certifican la

⁷¹⁰ «*Vous avez laissé parmi nous tous à Siena une impression ineffaçable, et nous souhaitons que vous puissiez revenir au plus vite en Italie*». Carta de Alfredo Casella a Falla del 17 de noviembre de 1928 (AMF 6830-017), lo que se recoge a su vez en PELLEGRINI, Alessandra Carlotta. «Alfredo Casella a Siena fra festival, corsi e Settimane musicali». *Alfredo Casella interprete del suo tempo*. Carla Di Lena, Luisa Prayer (eds.). Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2021, p. 200.

⁷¹¹ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 154.

⁷¹² AMF 8908/3-004

⁷¹³ AMF 8908/3-003

asistencia de Falla: la entrada misma numerada⁷¹⁴ y una invitación impresa⁷¹⁵. Fuera de la mera actividad musical también se pueden señalar algunos actos más a los que Falla fue invitado:

- 10 de septiembre (21h): recepción de honor del alcalde de Siena en el Palazzo Pubblico.
- 12 de septiembre (16:30h): recepción de honor del Conde Chigi Saracini a los participantes en el Festival.
- 13 de septiembre: encuentro en el Circolo degli Uniti.
- 16 de septiembre: visita a la Capilla de S. Giovanni Battista de la catedral, Biblioteca Piccolomini y Museo de la Ópera.

Mediante una lectura ordenada temporalmente de todos estos documentos se obtiene la cronología que se muestra a continuación.

FECHA	ACONTECIMIENTO Y LUGAR	DOCUMENTOS
5 o 6 de septiembre	Niza	Telegrama (7096-050) y carta (7096-051) de E. Halffter
6 al 8 de septiembre	Génova	AMF 8990-5 Anexos Viajes
9 de septiembre	Llegada a Siena	Carta a Gisbert (7050/1-042)
10 de septiembre (16h)	Concierto inaugural de la O. Augusteo (S. Francesco)	AMF 8908/3-004
10 de septiembre (21h)	Recepción oficial del alcalde de Siena (Palazzo Pubblico)	AMF 8908/3-010
12 de septiembre (16:30h)	Recepción oficial Conde Chigi Saracini	AMF 8908/3-009
12 de septiembre (21h)	<i>Concerto per clavicémbalo</i> (Salone Chiri Saracini)	Programa de mano
13 de septiembre	Encuentro con Circolo degli Uniti	AMF 8908/3-008
13 de septiembre (21h)	Concierto de la Polifónica Romana (S. Francesco)	AMF 8908/3-003
14 de septiembre (21)	Concierto de <i>Façade</i> (Teatro R. A. dei Rozzi).	AMF 8908/3-001 y 002
16 de septiembre	Visita monumental en Siena	AMF 8908/3-006

Tabla 10. Viaje de ida a Siena y asistencia a algunos eventos por parte de Manuel de Falla en 1928. Se presentan fechas, localizaciones y documentos que prueban su paso. Elaboración propia.

⁷¹⁴ AMF 8908/3-002

⁷¹⁵ AMF 8908/3-001

Gracias a esta cronología se podrían intuir algunas actividades que habrían de tener lugar. Una de ellas son los ensayos con el conjunto instrumental. El día 10 de septiembre en horario de mañana, siguiente a la llegada de Falla a la ciudad, no se ha identificado ningún asunto en agenda, lo mismo que sucede el mismo día 12, jornada en la que se celebró el estreno del *Concerto*. El día 11, por su parte, se presenta totalmente vacío de contenido, tanto por la mañana como por la tarde. Cobra más posibilidad que los ensayos se desarrollasen entre el día 11 y el mismo 12, ya que el necesario descanso que impondría el largo viaje hasta Siena haría imposible la disponibilidad de Falla para la mañana del día 10 de septiembre. En cualquier caso, eran más los conjuntos que habrían de ensayar y, por el momento, se desconocen las opciones y los lugares que realmente la organización del Festival dispuso para tal fin. En cualquier caso, mediante una carta de Dent se sabe que el conde Chigi Saracini había dejado a disposición de sus invitados la totalidad del Palazzo Chigi, en el centro de Siena, donde más allá del gran salón donde se celebraban los conciertos en programa, quizás también existía la posibilidad de ensayar en otros espacios menores.

Durante el desarrollo de este viaje, Falla conocerá a tres mujeres relevantes para la cultura musical italiana del momento aunque silenciadas posteriormente por la historiografía: Geni Sadero, Barbara Giuranna y Maria Pia Cafagna. La relevancia del trato con ellas, la relación desarrollada y la posible influencia de Falla hacia ellas es un asunto que se tratará tanto en el capítulo 5, dedicado a las relaciones epistolares con Italia, como en el 6, destinado al magisterio y las influencias recibidas.

En cuanto al viaje de regreso, existe también una serie de documentos que ayuda a reconstruir el plan trazado por el trío viajero. El 15 de septiembre, Falla, Gisbert y Blanch enviaron una tarjeta postal a Miguel Llobet⁷¹⁶ en la que decían que «pensamos regresar el 21» a Barcelona, se supone. Al día siguiente, Falla escribe a su hermano Germán⁷¹⁷ contándole brevemente algunas cosas de lo que ha sido el Festival y de la misma ciudad de Siena. Anuncia que tiene pensado salir para Pisa y Lucca, aportando además información muy concreta: «El viernes llego a Barcelona y el lunes espero estar en Madrid». Es decir, el 21 viernes llegaría a la ciudad condal mientras que el lunes 24 se encontraría en la capital de España. En relación a esta ruta que anuncia por Toscana existen un par de documentos en el AMF que permiten conocer con todo detalle los objetivos marcados para este nuevo viaje.

El primero de ellos se trata de un manuscrito con letra de Francisco Blanch en un folio membretado del Grand Hôtel Continental de Siena. En él hay una planificación completa, día tras día, de las ciudades a visitar, horarios de trenes y pernoctaciones perfectamente coordinadas⁷¹⁸. Se transcribe a continuación su contenido íntegro.

Domingo día 16 Salida de Siena a las 14 llega a Perugia a las 18'46 dormir en esta población.

⁷¹⁶ Tarjeta postal de Falla, Juan Gisbert Padró y Francisco Blanch a Miguel Llobet del 15 de septiembre de 1928 (AMF 7223-045).

⁷¹⁷ Carta de Falla a Germán de Falla del 16 de septiembre de 1928 (AMF 7215-009).

⁷¹⁸ AMF, carpeta Anexos. Viajes. R. 8989.

Lunes día 17	Visitar Perugia saliendo para Asís a las 15'21 llegando a las 16.
Martes día 18	Salir de Asís a las 12'48 cambio de tren en Terontola a las 2'23 sale a las 2'28 y llega a Florencia a las 17 (cambio de tren) para Pisa a las 17'30 llegando a Pisa a las 18'56. Dormir en Pisa y salir el
Miércoles 19	a las 10'50 llega a Génova a las 14'40 cambio de tren y sale a las 16'18 llegando a Niza a las 23'35
Jueves 20	Salida a las 18'23 para reunirnos pues que si no venir en este tren vendríamos en otro que llega a las 18'38.

El segundo documento⁷¹⁹ es una cuartilla de papel blanco sobre la que Juan Gisbert escribe una serie de horarios de trenes referidos exclusivamente a las conexiones de Siena con Pisa a través del cambio de tren en Empoli, así como los trenes que unen Pisa con Lucca. Aparte de ello se indica «Hotel Minerva» de Pisa y una nota aclaratoria: «Llegaremos a Pisa el miércoles a las 16.36». Ambos documentos expresan ideas de viaje muy distintas: mientras que el primero supone tomar un total de 5 trenes para llegar desde Siena a Pisa —pasando por Perugia, Asís, Terontola y Florencia—, el segundo establece una ida a Pisa y, desde allí, ir a Lucca para regresar nuevamente a Pisa, donde permanecerían en el hotel. A qué viaje fue al que se unió Falla se puede aclarar con el estudio de otros documentos del AMF.

En una carta de Falla a Marshall desde Pisa el día 19 de septiembre, además de confirmar que se verán el viernes —el día 21 en Barcelona—, concluye diciendo que va a la estación a esperar a Blanch y Gisbert. Falla, por lo tanto, está él solo en Pisa mientras que sus acompañantes van a llegar de viaje a la estación ferroviaria de la ciudad. Si a esto se le suma una factura del Grand Hôtel Minerve de Pisa⁷²⁰ en la que consta el pago de un alojamiento para los días 17, 18 y 19 de septiembre, bien parece ser que Falla en realidad no acompañó a Blanch y Gisbert. Esto, además de cambiar el relato que Montserrat Bergadà sostiene de la lectura de parte de algunos de estos documentos⁷²¹, permite situar a Falla más bien en relación con el documento que contiene solamente información horaria ferroviaria. La entrada para la visita de distintos monumentos sitúa a Falla durante el mismo 16 de septiembre aún en Siena mientras que la factura del pago del hotel en Pisa es providencial: del 17 al 19, ambos inclusive, se hospedó allí. Ese día salió al encuentro de Blanch y Gisbert a la estación de tren desde donde juntos los tres partirían rumbo a Niza. Considerando que el plan viajero de Blanch y Gisbert por las regiones de Toscana y Umbría se mantuvo estable, todo se retrasaría un día: todos partieron de Siena el día 17 tomando dos caminos distintos, por una parte Falla solo a Pisa, donde permanecería hasta el día 20; y por otra Blanch y

⁷¹⁹ *Idem.*

⁷²⁰ Factura del Grand Hôtel Minerve de Pisa con timbre fiscal sellado el 19 de septiembre de 1928 por un importe de £204.30 (AMF 8990-5 anexos viajes).

⁷²¹ BERGADÀ, Montserrat. «La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo»...p. 41.

Gisbert —quienes probablemente tuvieran asuntos de negocios que atender—, reuniéndose con Falla el 19.

El mismo 19 de septiembre, antes de encontrarse con Blanch y Gisbert en la estación, Falla también escribe también a Wanda Landowska⁷²², a la que anuncia que llegará a Granada el día 26. De los días de Pisa existe una fotografía en la que Falla aparece junto a Gisbert a los pies de su conocida Torre⁷²³, el inclinado campanario de la catedral de la ciudad. Cotejando los datos del viaje conjunto de Blanch y Gisbert y de la presencia de estos en Pisa, donde estaba Falla, la fotografía tuvo que ser tomada ese mismo día también, el 19 de septiembre por la tarde, único tiempo que los tres trotamundos compartieron en la ciudad, siendo con total probabilidad Francisco Blanch el autor⁷²⁴.



Ilustración 6. Manuel de Falla y Juan Gisbert Pradó a los pies de la torre inclinada de Pisa (1928) (AMF 7/108). © Archivo Manuel de Falla.

⁷²² Borrador de carta de Falla a Wanda Landowska del 19 de septiembre de 1928 (AMF 7171/067). El borrador de esta carta presenta tachada la fecha del 15 de septiembre, lo que se considera acertado, ya que en esa fecha Falla no podía encontrarse aún en Pisa. La opción de que la fecha definitiva del envío de la misiva el día 19 de septiembre es consecuente al plan de viaje establecido y, si bien no hay otro tipo de indicación que asevere esta hipótesis, no es posible tampoco ubicarla en otra fecha.

⁷²³ AMF 7/108.

⁷²⁴ Carta de Francisco Blanch a Falla del 29 de octubre de 1929 (AMF 6771-002).

Para terminar de completar el trayecto, quedan por mencionar un par de documentos más. Primero una nueva fotografía de Falla y Gisbert en Ventimiglia⁷²⁵, ciudad ligure en la frontera costera con Francia hacia la que debieron salir y por la que tuvieron que pasar el día 20. Desde allí se dirigirían hacia Niza, a 40 km, donde un segundo documento, un telegrama de Ernesto Halffter, los situaría la tarde/noche del día 20: «Contentísimos telegráfíe hora llegada»⁷²⁶. Cumpliendo puntualmente con el calendario establecido, permanecerían allí hasta el día 21, fecha de la llegada a Barcelona y el consecuente encuentro con Frank Marshall. Nuevamente, para facilitar la comprensión de todo lo expuesto, se presenta en la siguiente tabla el trayecto completo de regreso a Granada.

FECHA	LUGAR	DOCUMENTOS
17 al 19 de septiembre	Pisa	Factura AMF 8990-5, fotografía AMF 7/108 y documento de viajes AMF R. 8989
20 de septiembre	Ventimiglia	Fotografía 7/107
20 al 21 de septiembre	Niza	Telegrama E. Halffter AMF 7096-053
21 de septiembre	Barcelona	Cartas a M. Llobet (AMF 7223-045) y a G. de Falla (AMF 7815-009) y postal a F. Marshall (AMF 7246-088)
24 de septiembre	Madrid	Carta a Germán de Falla (AMF 7815-009)
26 de septiembre	Granada	Carta a W. Landowska (AMF 7171-061)

Tabla 11. Recorrido realizó Manuel de Falla tras el estreno del *Concerto* en Siena en 1928. Se presentan fechas, localizaciones y documentos que prueban su paso. Elaboración propia.

Una vez establecido el recorrido general del que da cuenta la documentación conservada cabría llamar la atención sobre algunos lugares que también podrían haber sido objeto de una visita por parte del músico. Alfredo Casella, unos años después, en su texto «Visita a Manuel de Falla» publicado tanto en prensa como en su autobiografía [21+26], cita dos destinos más. Dice literalmente: «Él [Falla] recuerda las excursiones hechas conmigo en septiembre de 1928 a San Geminiano [*sic*] y Monte Oliveto Maggiore, y asegura que volverá a Italia para septiembre de 1930»⁷²⁷. Ambas

⁷²⁵ AMF 7/107.

⁷²⁶ Telegrama de Ernesto Halffter a Falla del 18 de septiembre de 1928 (AMF 7096-053).

⁷²⁷ «Egli ricorda le gite fatte con me nel settembre 1928 a San Geminiano [*sic*] e Monte Oliveto Maggiore, ed assicura che ritornerà in Italia nel settembre 1930». Casella, Alfredo. [21+26]. Roma-Milano, Augustea, 1930, p. 201.

localizaciones se encuentran en el entorno de Siena. El primero es San Gimignano, un pueblo amurallado sobre colinas y con un aspecto medieval muy particular, ubicado a poco más de 40km al norte de la ciudad. El segundo es una importante abadía benedictina en dirección sur y casi a la misma distancia. No se puede establecer con precisión cuándo pudieron producirse estas dos excursiones, pero lo más probable es que tuvieran lugar después del estreno, es decir, del 13 al 16 de septiembre, cobrando fuerza el día 15, jornada para la que no se ha identificado ninguna actividad documentada.

Quedaría una incertidumbre más: Falla indicó a su hermano Germán que tenía la intención de ir a Lucca⁷²⁸. Si bien este hecho no se ha manifestado vía postal con ningún correspondiente, al menos en el documento manuscrito de Gisbert con los horarios ferroviarios sí que se contemplaba esa opción, como un viaje rápido realizado en el mismo día —son apenas 20 km los que separan ambas ciudades—, con salida y llegada a Pisa, lo que sería perfectamente compatible con el hecho mismo de que Falla se quedase solo en la ciudad. Dado que el 17 es el primer día allí y el 19 cuando se encuentra con sus compañeros, se podría apuntar al 18 como la hipotética jornada en la que visitaría Lucca.

Por último, se debe apuntar a una información que, de la mano de Anna Wright Malipiero, situaría a Falla en Roma también durante esos días. Se trata de un texto preparado por Gian Francesco Malipiero a modo de breve biografía de Falla que no vio la luz en vida de los implicados. Publicada en traducción española en 1983⁷²⁹ y posteriormente en su formato original italiano en 1988⁷³⁰, a modo de apéndice, Anna Wright dice: «No es la única vez que nos hemos visto en Roma, pero ha sido la mejor [mayo 1923], porque me he podido aproximar más a usted»⁷³¹. En los cuatro viajes realizados a Italia por Falla, por sus propias características, ni el de Milán de 1912 (ya tratado), ni el de Venecia de 1932 (que se desarrollará a continuación) pasaban cerca de Roma. Si bien el viaje de 1923 es cuando los Malipiero conocieron a Falla, en 1928 fue materialmente imposible que pudieran haber viajado a Roma más allá de haber estado juntos en Siena. A pesar de sus buenísimos sentimientos, puede que los recuerdos de Anna Wright, unos veinte años después, fuesen algo confusos en cuanto a dónde exactamente volvieron a reencontrarse con él.

⁷²⁸ Carta de Falla a Germán de Falla del 16 de septiembre de 1928 (AMF 7215-009).

⁷²⁹ MALIPIERO, Gian Francesco. *Manuel de Falla (evocación y correspondencia)*. Andrés Soria (ed. trad.). Granada, Universidad de Granada, 1983.

⁷³⁰ FALLA, Manuel de. *Scritti sulla musica e musicisti*. Paolo Pinamonti (ed.) y Ramón Barce (trad.). Modena, Mucchi, 1993, pp. 199-219

⁷³¹ MALIPIERO, Gian Francesco. *Manuel de Falla (evocación y correspondencia)*... p. 33.

CAPÍTULO 3. CONSAGRADO EN VENECIA

Voi guardate lontano e non vedete più la Vega, ma la Laguna di Venezia che sapete amare, e pensate alla visita dei due amici veneziani, col ritorno della pace.

Anna Wright Malipiero
Manuel de Falla e la musica spagnola

3.1 PROLEGÓMENOS VENECIANOS.

El último viaje realizado por Manuel de Falla a Italia fue a la ciudad de Venecia, donde tuvo lugar el estreno italiano de *El retablo de maese Pedro*. Sin embargo, la *Serenissima* y la representación quijotesca ya venían vinculando su común destino desde hacía algunos años.

La primera ocasión de la que se tiene constancia que Venecia y *El retablo* unen sus nombres es a través de una carta de Alfredo Casella de 1925, en la que dice a Falla: «¿Sabe usted que yo monto una temporada de óperas de excepción para el próximo septiembre en La Fenice de Venecia, y que querría dar *El retablo*?»⁷³². A lo que Falla responde: «Huelga decir que eso me da un gran placer, así como su proyecto “Retablo” en Venecia»⁷³³. Sin embargo la idea no se llevó a término. Entre agosto y septiembre de ese año, Alfredo Casella aparece entre la programación del Teatro La Fenice en un par de ocasiones: como parte del elenco de pianistas de la temporada del teatro el 31 de agosto y como director, aunque no se ha logrado conocer de qué obra.

La segunda ocasión en la que Falla ve una posibilidad de sumarse a un proyecto en Venecia vuelve a ser gracias a Casella. En el verano de 1929, este dice: «Le escribiré en breve en relación con un gran proyecto que tenemos para Italia y para el otoño de 1930 en el que deseamos ardientemente verle colaborar»⁷³⁴. Falla se muestra bastante interesado en su respuesta: «Espero con vivo interés sus novedades precisas sobre este proyecto para Italia que usted me anuncia»⁷³⁵. Unos días más tarde, Casella solo aumenta la intriga, pero no avanza nada en concreto: «Le escribiré en breve para el otro asunto (el de Italia). Estoy seguro de que le interesará mucho»⁷³⁶. A partir de ese momento, ambos desvían la atención de este tema y se centran en la organización del viaje que Casella, junto a Arturo Bonucci y Arrigo Serato, harían a Granada en enero de 1930. No es hasta febrero de ese año cuando vuelven a retomar las conversaciones en torno a la misteriosa propuesta, aunque ahora ya hablan sin tapujos:

Venecia está fijada entre el 8 y el 15 de septiembre. Por el momento nosotros vamos a ocuparnos de las marionetas y espero que todo se arregle como se desea. Su participación en este festival nos da mucho ánimo y nosotros contamos con que el *Retablo* tendrá una presentación en Italia que pueda contentarle plenamente⁷³⁷.

⁷³² «Savez-vous que je monte une saison d'opéras d'exception pour septembre prochain à la Fenice de Venise, et que je veux y donner le *Retable* ?». Carta de Alfredo Casella a Falla del 5 de octubre de 1925 (AMF 6830-017).

⁷³³ «Inutile de vous dire que cela me fait un vif plaisir, ainsi que votre projet 'Retablo' - Venise». Carta de Falla a Alfredo Casella del 28 de octubre de 1925 (Cini XIV/3).

⁷³⁴ «Je vous écrirai sous peu au sujet d'un grand projet que nous avons pour l'Italie et pour l'automne de 1930, auquel nous désirons ardemment vous voir collaborer». Carta de Alfredo Casella a Falla del 5 de agosto de 1929 (AMF 6830-018).

⁷³⁵ «J'attends avec un vif intérêt vos nouvelles précises sur ce projet pour l'Italie que vous m'annoncez». Carta de Falla a Alfredo Casella del 23 de agosto de 1929 (Cini XIV/3).

⁷³⁶ «Je vous écrirais sous peu pour l'autre affaire (celle d'Italie). Je suis sûr que cela vous intéressera beaucoup». Carta de Alfredo Casella a Falla del 30 de agosto de 1929 (AMF 6830-019).

⁷³⁷ «Venise est fixé [sic] entre le 8 et le 15 septembre. Au présent nous allons nous occuper des marionnettes, et j'espère que tout va s'arranger à souhait. Votre concours à ce festival nous donne grand

La forma en la que se presenta ahora la misma cuestión indicaría que la propuesta y algunos de los pormenores fueron expuestos en persona, durante los días que los italianos pasaron en Granada. Sin lugar a dudas, se trata del I Festival Internazionale di Musica de la Biennale de Venecia, que modificó ligeramente sus fechas definitivas, siendo éstas del 7 al 14 de septiembre. Sin embargo y pese a que toda la maquinaria gestora parecía comenzar a funcionar en el buen sentido, Casella le escribe de nuevo en julio anunciando un cambio de planes: «A pesar de todos nuestros esfuerzos, ha sido imposible asegurar para el *Retablo* una ejecución digna de usted y del festival de Venecia, y hemos debido de renunciar»⁷³⁸. Al parecer la dificultad principal estribó en las marionetas. Aunque no se especifican claramente las razones, parece ser que el problema residía en poder encontrar intérpretes de suficiente nivel que estuviesen disponibles a finales del verano. En contrapartida Casella le ofrece un cambio beneficioso: la *suite* de *El sombrero de tres picos* de cuya dirección podría encargarse el mismo Falla en caso de aceptarla. Por su parte, Gian Francesco Malipiero le escribe el 3 de agosto⁷³⁹ realizando la invitación oficial en nombre de Adriano Lualdi, presidente del comité ejecutivo del Festival, pidiéndole que remita directamente a él la respuesta definitiva. Esta, que se hace esperar unos días, llega por hasta tres vías distintas: a Lualdi, a Casella⁷⁴⁰ y a Malipiero⁷⁴¹, siendo sustancialmente la misma para todos:

«Desgraciadamente mi médico me prohíbe este año viajar durante los meses de verano, y esto me priva, lamentándolo mucho, del gran placer de asistir al Festival Musical de Venezia, en cuyo programa veo, con mucho agradecimiento, incluida la Suite del *Tricornio*»⁷⁴².

Mientras que la carta a Lualdi, al menos en el borrador conservado, está íntegramente escrita por Falla, las de Casella y Malipiero son completadas por su hermana M^a del Carmen, alegando que «la prohibición de escribir subsiste todavía». A pesar de todo y como bien indicaba el mismo Falla, la obra ya había sido programada y, efectivamente, se llevó a término en el concierto inaugural del Festival Internazionale di Musica de Venecia, formando parte de un variado cartel (William Walton, Gabriele Bianchi, Serguéi Prokófiev, Leone Sinigaglia y Antonio Veretti) que cerraba la *suite* del ballet falliano, dirigido todo por Antonino Votto. Así es como comenzaba la relación directa y estrecha de Falla con el Festival de la Biennale pese a que la satisfacción no había sido plena aún.

En 1932 se reanudan las conversaciones con la intención de rescatar el proyecto inicial de presentar *El retablo de maese Pedro* en el Festival de Venecia, que ese año, por su carácter bienal, celebraría su segunda edición. Para la reconstrucción de los hechos que condujeron a la definitiva realización de *El retablo* veneciano ha sido fundamental la

courage et nous comptons que le Retable aura une présentation en Italie qui puisse vous contenter pleinement». Carta de Alfredo Casella a Falla el 7 de febrero de 1930 (Cini XIV/3).

⁷³⁸ «[...] il a été impossible d'assurer au Retable une exécution digne de vous et du festival de Venise, et nous avons dû y renoncer». Carta de Alfredo Casella a Falla del 27 de julio de 1930 (AMF 6830-022).

⁷³⁹ Carta de Gian Francesco Malipiero a Falla del 3 de agosto de 1930 (AMF 7232-008).

⁷⁴⁰ Carta de Falla a Alfredo Casella del 19 de agosto de 1930 (Cini XIV/3).

⁷⁴¹ Carta de Falla a Gian Francesco Malipiero del 19 de agosto de 1930 (Cini, Fondo Malipiero).

⁷⁴² Borrador de carta de Falla a Adriano Lualdi del 13 de agosto de 1930 (AMF 7214-006).

consulta los documentos conservados por el Archivio Storico delle Arte Contemporanee (ASAC), institución de la propia Biennale di Venezia que vela por la salvaguarda de la documentación generada en el desarrollo de su propia actividad. Estos documentos han permanecido inéditos, lo que supone, además de un avance en este campo de la investigación, la identificación de nuevas fuentes desconocidas hasta la fecha.

El 11 de marzo, recuperando el proyecto veneciano, Falla escribe de nuevo a Casella preguntándole:

¿Se ha determinado alguna cosa en relación con los proyectos para Venecia de los que usted me ha hablado en París? Se lo pregunto dado el tiempo que hace falta para preparar dignamente la puesta en escena del *Retablo*⁷⁴³.

Parece ser que en el viaje que realizó a París entre mediados de junio y finales de julio de 1931 pudo haberse encontrado con Casella⁷⁴⁴, quien habría expuesto la idea de hacer la obra escénica en Venecia. Meses después, sin tener más noticias de aquello, parece que el propio Falla toma la iniciativa justificándose además en querer obtener un buen resultado de la entonces todavía hipotética representación. La respuesta llega a mediados de abril⁷⁴⁵ confirmando la programación de *El retablo* así como iniciando todos los preparativos. Asegura a su vez que se cuenta con la colaboración de la princesa de Polignac para el uso de cuantos materiales fuesen necesarios de la primera representación así como propone el nombre de Guido Salvini (1893-1965) como director de escena, que por entonces trabajaba en el Teatro Alla Scala de Milán. En relación con la dirección, Casella se la ofrece a Falla de nuevo, como ya lo hizo en 1930, aunque conociendo las posibles dificultades para cumplir con ello él mismo se postula a reemplazarlo en caso de negativa. Pese a la concreción de las informaciones, Casella no recibe respuesta y, justo un mes después, el 18 de mayo, vuelve a escribirle, enfatizando en el asunto de la dirección: «Deseamos impacientemente saber si vendrá a dirigirlo usted mismo»⁷⁴⁶.

Por su parte, Gian Francesco Malipiero también contacta con Falla sobre el mismo asunto. El 28 de marzo le dice:

Estuve ayer en Venecia y hemos hablado mucho de usted también en relación con el Festival (3-15 septiembre 1932) donde se quiere tocar su *Retablo de Mastro* [sic] *Pedro*. Creo que la princesa de Polignac enviará las escenas y los vestidos, en todo caso la obra será tocada muy bien y desean que usted la dirija. Insisto también en pedirle de venir a

⁷⁴³ «Est-ce qu'on a déterminé quelque chose au sujet des projets pour Venise dont vous m'avez parlé à Paris ? Je vous le demande étant donné le temps qu'il faut pour préparer dignement la mise-en-scène du *Retablo*». Carta de Falla a Alfredo Casella del 11 de marzo de 1932 (Cini XIV/3).

⁷⁴⁴ Esta información se obtiene comprobando las cartas enviadas por Falla durante 1931, existiendo una docena remitidas desde París entre junio y julio de ese mismo año. En la Fondazione G. Cini, aunque se conservan 9 agendas de bolsillo de Casella, la correspondiente a 1931 no arroja ningún tipo de información sobre este posible encuentro con Falla.

⁷⁴⁵ Carta de Alfredo Casella a Falla del 18 de abril de 1932 (AMF 6830-026).

⁷⁴⁶ «Nous désirons impatiemment de savoir si vous viendrez le diriger vous-même». Carta de Alfredo Casella a Falla del 18 de mayo de 1932 (AMF 6830-027).

Venecia y se lo pregunto no solo porque estoy en el Comité sino porque también querría verlo⁷⁴⁷.

Ese mismo día, Malipiero informa a Lualdi⁷⁴⁸ confirmando haberse puesto en contacto con Manuel de Falla, dando cumplimiento al encargo asignado como parte del Comité Ejecutivo⁷⁴⁹ el 11 de febrero. Un mes antes, el mismo Lualdi había realizado los primeros movimientos para poder contar con Falla y con *El retablo* en la edición de 1932, solo que a través de una persona, si bien conocida por Falla, de menor confianza que Malipiero: el crítico musical Raffaele Calzini. El 27 de febrero, Lualdi escribe a Calzini en estos términos:

Querido Calzini,

te pido que escribas rápidamente a Falla, ya que tengo todas las buenas intenciones de incluir su *Retablo*, que admiro muchísimo, en el programa del Teatro de Ópera de Cámara, que formará parte de los espectáculos del Segundo Festival Internacional de Música que estoy organizando para Venecia. Sin embargo es necesario que el Maestro me ayude, de modo que los gastos se reduzcan al mínimo posible. Creo saber que Mme. Polignac posee una puesta en escena. ¿Se la podría tener?⁷⁵⁰

Calzini recibe el encargo y rápidamente intenta darle curso. Así se deduce de la carta que envía a Lualdi el 1 de marzo en la que, además de informarle de que la princesa de Polignac cuenta con los elementos materiales de la puesta en escena por haber sido en su palacio parisino donde se estrenó la obra, también le adjunta copia de la invitación enviada a Manuel de Falla. Dicha invitación no consta en la correspondencia conservada entre Falla y Calzini en el AMF, así como tampoco una respuesta o borrador de la misma, como sería lo habitual, lo que podría ser indicador de una pérdida de la misiva sin que ninguno de los implicados fuera consciente de ello por la rápida implicación en el asunto de Malipiero a finales de marzo. La nueva invitación dice así:

Querido e ilustre Amigo,

el Maestro Adriano Lualdi al que usted ciertamente conoce está organizado el SEGUNDO FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA que tendrá lugar en Venecia en el MES DE SEPTIEMBRE DEL CORRIENTE AÑO.

⁷⁴⁷ «J'ai été hier à Venise et nous avons beaucoup parlé de vous aussi au sujet du Festival (3-15 septembre 1932) où on veut jouer votre *Retablo de Mastro* [sic] Pedro. Je crois que la Princesse de Polignac enverra les scènes et les costumes, en tous cas l'œuvre sera jouée très bien et on désire que vous la dirigiez. J'insiste aussi en vous demandant de venir à Venise et je vous le demande non seulement parce que je suis dans le Comité mais aussi parce que je voudrais vous voir». Carta de Gian Francesco Malipiero a Falla del [28] de marzo de 1932 (AMF 7232-009).

⁷⁴⁸ Carta de Gian Francesco Malipiero a Adriano Lualdi del 28 de marzo de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 36).

⁷⁴⁹ «Comitato Esecutivo». *Verbale del Comitato Esecutivo del Festival di Musica Contemporanea di Venezia del 12 de febrero de 1932* (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 34).

⁷⁵⁰ «Caro Calzini, ti prego di scrivere subito a De Falla, che ho tutte le buone intenzioni di includere il suo "*Retablo*", che ammiro moltissimo, nel programma del Teatro dell'Opera da Camera, che farà parte delle manifestazioni del Secondo Festival Internazionale di Musica, che sto organizzando, per Venezia. E' necessario però che il Maestro mi aiuti, in modo che la spesa si riduca al minimo possibile. Credo di sapere che Mme Polignac possiede una messa in scena. Si potrebbe averla?». Carta de Adriano Lualdi a Raffaele Calzini del 27 de febrero de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 44).

Querría incluir en el programa de Ópera de Cámara, el *Retablo* del cual es un ferviente admirador. La temporada será de gran importancia y atraerá mucho público y la mejor crítica italiana y extranjera. Se piensa que la puesta en escena del *Retablo* pueda ser particularmente costosa, y se querría saber si es posible conseguir prestada la puesta en escena que fue empleada la primera vez en casa de la Princesa de Polignac.

Los organizadores del Festival, el Maestro Lualdi que es el Presidente, y yo querríamos que el acontecimiento fuese consagrado con su presencia y esto es que usted viniera a Venecia en septiembre precisamente a concertar y dirigir el *Retablo*. Le serían comunicadas las condiciones por el Comité mismo.

Quiera usted responderme a mí o al Maestro Lualdi (Maestro Lualdi == Via Goldoni 32 Milano) si a grandes rasgos usted consiente esta ejecución y si es posible encontrar algún modo para que la puesta en escena llegue a ser lo menos costosa posible. En la espera y con toda mi amistad me digo devotísimo de usted⁷⁵¹.

Tras haber informado Calzini tanto a Falla como a Lualdi el 28 de marzo, el 5 de abril⁷⁵² contesta Falla a Malipiero con un gran interés, correspondiendo plenamente a la invitación para participar en el Festival dirigiendo *El retablo*. En su respuesta señala la «imposibilidad de aprovechar las marionetas de la Princesa de Polignac, demasiado pequeñas para un espectáculo público»⁷⁵³, lanzando una doble propuesta: «Habría pues (y Casella estaba de acuerdo conmigo) que utilizar o bien las de los Piccoli o marionetas sicilianas»⁷⁵⁴. Se refería probablemente a la compañía del Teatro dei Piccoli, compañía de éxito dirigida por Vittorio Podrecca (1883-1959) desde su fundación en 1914 y con infinitos éxitos a nivel internacional y con la capacidad de satisfacer plenamente las necesidades de *El retablo* que Falla pensaba para Venecia. Las marionetas sicilianas, por su parte, no se refieren a una entidad como tal, sino a la larga tradición de títeres con una dimensiones bastante más amplias que los guiñoles originales creados para el salón de la Princesa de Polignac y caracterizadas porque el movimiento por dos elementos distintos: una varilla central que asciende desde la cabeza y varios hilos unidos a las extremidades, quedando las piernas sueltas. Por último, Falla informa de la

⁷⁵¹ «Caro e illustre Amico,

Il Maestro Adriano Lualdi che Ella certo conosce sta organizzando il SECONDO FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA che avrà luogo a Venezia nel MESE DI SETTEMBRE DEL CORRENTE ANNO.

Vorrebbe includere nel programma dell'Opera di Camera, il Retablo del quale egli è un fervidissimo ammiratore. La stagione sarà di grande importanza e attirerà molto pubblico e la migliore critica italiana e straniera. Si pensa che la messa in scena del "RETABLO" possa essere singolarmente costosa, e si vorrebbe sapere se è possibile avere a prestito la messa in scena che fu adoperata la prima volta in casa della Principessa di Polignac.

Gli organizzatori del Festival, il Maestro Lualdi che ne è il Presidente, e io vorremmo che l'avvenimento fosse consacrato dalla di Lei presenza e cioè che Ella venisse a Venezia in settembre a concertare e dirigere appunto il "Retablo". Le saranno comunicate le condizioni dal Comitato stesso.

Ella voglia rispondere a me o al Maestro Lualdi (Maestro Lualdi == Via Goldoni 32 Milano) se in linea di massima Ella acconsente a questa esecuzione e se è possibile trovare qualche modo perché la messa in scena riesca il eno [sic] costosa possibile. In attesa e con tutta la mia maicizia [sic] mi dico di Lei dev.». Carta de Raffaele Calzini a Falla del [28] de marzo de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 54).

⁷⁵² Carta de Falla a Gian Francesco Malipiero del 5 de abril de 1932 (Cini, Fondo Malipiero).

⁷⁵³ «[...] impossibilit  de profiter des marionnettes de la Princesse de Polignac, trop petites pour un spectacle public». *Idem.*

⁷⁵⁴ «Il faudrait donc (et Casella était d'accord avec moi) profiter soit des Piccoli, soit des marionnettes siciliennes». *Idem.*

imposibilidad de viajar solo a causa de los cuidados que precisa su salud, lanzando la pregunta de cómo resolver esta dificultad. El 7 de abril, Malipiero vuelve a escribirle⁷⁵⁵ solicitando respuesta a su primera carta, en otro cruce de correspondencia, informando a Lualdi⁷⁵⁶, a quien le dice que ha pedido a Falla que se ponga en contacto directo con él. La respuesta de Falla llega a Malipiero el día 10, la cual copia y envía a su vez a Lualdi en un documento mixto⁷⁵⁷ (mecanografiada la parte de Falla y manuscrita la parte de Malipiero) pidiéndole consejo sobre si responder él mismo o esperar a que lo haga el mismo presidente ejecutivo.

Unos días más tarde, el 15 de abril, Adriano Lualdi responde a Malipiero con una carta que prelude lo que, a su vez, éste comunicará a Falla el día 24 de abril. El fragmento relativo a *El retablo* dice así:

Me parece más natural que las negociaciones con Falla continúen a través de ti, dado que él mismo lo prefiere. Sería necesario decirle que para las marionetas la Princesa de Polignac ha ofrecido las suyas con el correspondiente teatrino; si debiésemos excluirlas no sabríamos en absoluto como hacer. Por otra parte la Princesa dice que van bien para un salón de treinta o treinta y cinco metros de largo, o sea no superior al Goldoni. Yo en Zúrich he visto las pequeñísimas que sin embargo iban bien, incluso mejor que si hubieran sido grandes: todo depende de las proporciones de las marionetas mismas y su correspondiente teatrino. En cuanto a la dificultad que Falla presenta en relación con su venida, sería necesario explicar que yo lo comprendo perfectamente pero que, dado que el Festival marcha adelante con el dinero contado, no puedo asumir de ningún modo el peso de dos personas en lugar de una⁷⁵⁸.

Así pues, Malipiero vuelve a escribir a Falla el 24 de abril⁷⁵⁹ transmitiéndole sustancialmente lo mismo que a Lualdi, aunque en un tono de total cercanía bien distinto, utilizando incluso metáforas y referencias conocidas solo entre ellos mismos. Las marionetas de Polignac son la opción considerada mientras que los gastos para que Falla viaje acompañado son excesivos para el Festival, aunque alberga esperanzas de que, una vez que Lualdi regrese de un viaje a América pueda negociar directamente con él las condiciones en función del presupuesto disponible. La respuesta de Falla llega

⁷⁵⁵ Carta de Gian Francesco Malipiero a Falla del 7 de abril de 1932 (AMF 7232-010).

⁷⁵⁶ Carta de Gian Francesco Malipiero a Adriano Lualdi del 7 de abril de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 35).

⁷⁵⁷ Carta de Gian Francesco Malipiero a Adriano Lualdi del 7 de abril de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 37).

⁷⁵⁸ «*Mi sembra più naturale che le trattative con De Falla continuino per il tuo tramite, dato che egli stesso lo preferisce. Bisognerebbe dirgli che per le marionette la Principessa Polignac ha offerto le sue con relativo teatrino completo; se dovessimo escluderle non sapremmo proprio come fare. D'altronde la Principessa dice che vanno bene per un salone di trenta o trentacinque metri di lunghezza, cioè non superiore al Goldoni. Io a Zurigo ne ho visto le piccolissime che però andavano bene, anche meglio che se fossero state grandi: tutto dipende dalle proporzioni dalle marionette stesse e il loro relativo teatrino. Per le difficoltà che il De Falla avanza circa per la sua venuta, sarebbe necessario spiegare che io le comprendo benissimo, ma che, siccome il Festival va avanti proprio con i soldi contati, non posso assolutamente assumermi il peso di due persone invece di una*». Carta de Adriano Lualdi a Gian Francesco Malipiero del 15 de abril de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 38).

⁷⁵⁹ Carta de Gian Francesco Malipiero a Falla del 24 de abril de 1932 (AMF 7232-011).

casi un mes después, el 20 de mayo⁷⁶⁰, pero es tajante en sus términos: las marionetas de la Princesa de Polignac son en realidad guiñoles no «verdaderas marionetas» como sí que se necesitaría, al menos, para los personajes de Don Quijote, Sancho, etc., algo que no le parece digno de la tradición marionetista italiana. Además, pide que la fecha de la representación sea lo más tarde posible por tener que dirigir otro concierto en San Sebastián durante los primeros días de septiembre. Por último, con respecto al asunto económico del viaje acompañado, señala que podría solucionarse respondiendo a varios proyectos de conciertos ofrecidos en Italia y no realizados todavía, lo que simplificaría gastos y permitiría repartirlos entre las distintas entidades organizadoras.

Esta sería la última carta que Falla y Malipiero se intercambiaron con anterioridad al Festival. Las negociaciones, sin embargo, seguían adelante, aunque cambian de contexto y de interlocutores. Movidio por la ausencia de respuesta de Malipiero a la misiva enviada a principios de abril, Falla escribe directamente a Adriano Lualdi el día 12⁷⁶¹. En ella comienza dando cuenta del envío ya realizado a Malipiero y la confirmación de toda la información que en aquella indicaba (Piccoli o marionetas sicilianas en vez de las de Polignac e imposibilidad de viajar solo). Desde Buenos Aires, Lualdi contesta con una carta manuscrita el 5 de mayo⁷⁶² en la que le muestra personalmente el gran interés por la realización de la obra en Venecia tras haber conocido la representación de Zúrich⁷⁶³, señalando que la representación tendrá lugar en la segunda función dedicada a la ópera de cámara, aunque sin una fecha concreta todavía. Tras exponer los altos ideales del Festival, le pide una cifra a la que se pueda responder por los gastos de viaje y estancia en la ciudad, poniendo de manifiesto lo ajustado del presupuesto con el que cuenta. Falla responde el 30 de mayo⁷⁶⁴ insistiendo en el reducido tamaño de los guiñoles de Polignac y pidiéndole, como ya lo había hecho a Malipiero, que se retrasara lo máximo posible la fecha del espectáculo para poder responder con anterioridad al compromiso adquirido en San Sebastián, lo que ayudaría a resolver la dificultad económica ya que tras dicha actuación «unos amigos me acompañarían probablemente a Venezia después del concierto [...] evitando, en ese caso, los gastos de un acompañante indispensable por motivos de salud». A esto podrían sumarse otros conciertos que, de organizarse en Italia por medio del Festival, ayudaría a reducir aún más los gastos. En la posdata Falla aboga por otra solución: «De no ser posible preparar “debidamente” la representación del Retablo, podríamos hacer una simple audición de concierto, que es como yo lo he dirigido en la mayoría de los casos». Sin embargo, antes de conocer la respuesta definitiva de Falla, la cual abre una posibilidad que desde el Festival probablemente no se contemplaba ni en el peor de los escenarios, Lualdi escribe a Casella⁷⁶⁵ anunciando los cambios que habrían de hacerse a

⁷⁶⁰ Carta de Falla a Gian Francesco Malipiero del 20 de mayo de 1932 (Cini, Fondo Malipiero).

⁷⁶¹ Borrador de carta de Falla a Adriano Lualdi del 12 de abril de 1932 (AMF 7214-007).

⁷⁶² Carta de Adriano Lualdi a Falla del 5 de mayo de 1932 (AMF 7214-002).

⁷⁶³ Lualdi indica que fue en 1927, sin embargo la representación de Zurich fue el 20 de junio de 1926 con motivo del IV Festival de la SIMC.

⁷⁶⁴ Borrador de carta de Falla a Adriano Lualdi del 30 de mayo de 1932 (AMF 7214-008).

⁷⁶⁵ Carta de Adriano Lualdi a Alfredo Casella del 23 de mayo de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 45).

la vista de las cartas escritas por Falla a los distintos protagonistas: «en cuanto al teatrino le escribiré todavía, pero es casi seguro que renunciaremos a la idea de hacerlo venir desde París»⁷⁶⁶. A partir de este momento, la atención se pone en otro punto, con el objetivo de conseguir tanto unas marionetas útiles para el fin pretendido como unos marionetistas hábiles para ello.

3.2 UNA COMPLEJA PUESTA EN ESCENA.

El proyecto del estreno de *El retablo de maese Pedro* en Italia, concretamente en el Festival Internacional de Música enmarcado en la Biennale de Venecia, marchaba hacia delante. Aunque sin una fecha oficial más allá de haberse reservado la segunda jornada dedicada a la ópera de cámara, Manuel de Falla pidió que fuese lo más tarde posible por tener que acudir durante los primeros días de septiembre a San Sebastián, donde dirigiría un concierto del Orfeón Donostiarra. El inconveniente mayor en este punto de las negociaciones era la negativa del compositor a reutilizar los materiales escénicos que se habían preparado en 1923 para el estreno absoluto de la obra en el salón del palacio de la princesa de Polignac en París, lo que expresó a diferentes miembros del comité organizador. Ante esta dificultad era necesario encontrar una solución favorable para ambas partes: que Falla estuviese de acuerdo con el resultado escénico final y que el Festival pudiese costearlo. Para que todo ello fuese posible se inician contactos con tres partes fundamentales: Lothar Wallerstein, como director de escena; el Kunstgewerbenmuseum de Zúrich como institución con una producción escenográfica completa para *El retablo*, y los Fratelli Colla, como marionetistas.

3.2.1 Lothar Wallerstein

Los primeros contactos tuvieron lugar con Lothar Wallerstein (1882-1949), director de orquesta de origen checo que desde 1927 trabajó como director de escena de la Ópera Estatal de Viena, cargo que desarrolló hasta la ocupación nazi, tras lo que se trasladaría a Estados Unidos, donde se encargó también de la dirección escénica del Metropolitan Opera House. Durante los años de Viena se encargaría de la producción de 75 espectáculos, labor que alternaba con invitaciones puntuales de otras instituciones europeas, como es el caso de la Biennale de Venecia. El 23 de abril de 1932, la secretaria de organización del Festival Musical de la Biennale, Ada Finzi, escribe una primera carta a Lothar Wallerstein⁷⁶⁷ en la que lo invita, siempre por indicación de Adriano Lualdi, a participar en la puesta en escena de tres óperas de cámara: *El retablo de maese Pedro* de Falla, *Maria Egiziaca* de Respighi y *La Grançèola* del propio Lualdi. Además de indicarse que la orquesta se conformará de músicos del conjunto del Teatro Alla Scala de Milán, se deja caer también la dificultad económica que sufre el Festival, intentando de forma preventiva un ajuste máximo en el caché que el escenógrafo pudiera solicitar por su trabajo. Se desconoce la respuesta de Wallerstein,

⁷⁶⁶ «Per il teatrino Le scriverò ancora, ma è quasi sicuro che rinunceremo all'idea di farlo venire da Parigi». *Idem*.

⁷⁶⁷ Carta de Ada Finzi a Lothar Wallerstein del 23 de abril de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 23).

sin embargo, Finzi le escribe de nuevo el 21 de mayo⁷⁶⁸ excusándose por el retraso en responderle a las dudas que, según parece, habría expresado. Más allá de las muchas cortesías que la secretaria precisa, en su conjunto la misiva informa de que el presupuesto total es de alrededor de 2.000 liras por su trabajo más los gastos de viaje y de alojamiento en Venecia. La contestación llega el 1 de junio con una misiva en alemán⁷⁶⁹ en la que Wallerstein se muestra muy interesado en el proyecto, aún sin conocer al resto de participantes y valora la posibilidad de su participación por un importe que oscilaría entre 2.500 y 2.800 liras. Aceptando el presupuesto de menor cuantía, pide información sobre diferentes cuestiones más específicas (fechas, número de participantes, decorados, materiales de escena...) se muestra muy favorable a trabajar junto a Adriano Lualdi, quien ya le habría escrito anteriormente, confirmando finalmente su participación.

La secretaría del Festival responde el 22 de junio⁷⁷⁰ aduciendo que se ha retrasado tanto su respuesta por tener que esperar a «la autorización del maestro Lualdi para modificar, según sus deseos, las condiciones»⁷⁷¹, las cuales aún no han sido aceptadas. Sin embargo, adelanta una fecha: el espectáculo tendrá lugar el día 10 de septiembre, las obras son las mismas aunque el orden ahora es distinto: Respighi, Falla y Lualdi. También se indica que habrá entre 4 y 5 ensayos y que «podrán estar a su disposición los mejores medios para su trabajo»⁷⁷², especificando tan solo a la cantante Maria Caniglia, «que ya ha trabajado con usted en La Scala, y otros cantantes del Teatro de Roma y del Augusteo [y la] Orquesta de Cámara del Teatro Alla Scala». La carta termina pidiéndole una dirección a la que poder escribirle tras el 10 de julio, prometiéndole completar toda la información antes del día 15.

El 3 de julio, Wallerstein escribe una breve carta manuscrita⁷⁷³ en la que informa de la dirección a la que poder escribirle para contactar con él directamente: en el Albergo Osvaldo en Selva di Val Gardena hasta el día 12 y luego en el Grand Hôtel del Lago di Braies.

Finzi, por su parte, el 9 de julio⁷⁷⁴, asegurando cumplir con el envío puntual de las informaciones al puerto correcto, le confirma que tras haber despachado con Lualdi — recién llegado de América— se han aceptado sus condiciones económicas finales. Finzi vuelve a escribir el 30 de julio⁷⁷⁵ aclarando más cuestiones al respecto de su participación. Para empezar, Lualdi le pide estar en Venecia el 3 o el 4 de septiembre

⁷⁶⁸ Carta de Ada Finzi a Lothar Wallerstein del 21 de mayo de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 33).

⁷⁶⁹ Carta de Lothar Wallerstein a Ada Finzi del 1 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 26). Mostrar un sincero agradecimiento a Concha Olmos Martínez, amiga, compañera y confesora en lides musicales y espirituales, por su ayuda en la traducción y comprensión de la serie de cartas en alemán localizadas en el ASAC Venezia.

⁷⁷⁰ Carta de Ada Finzi a Lothar Wallerstein del 22 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 25).

⁷⁷¹ «[...] l'autorizzazione del M^o Lualdi a modificare, secondo i Suoi desideri, le condizioni». *Idem*.

⁷⁷² «e potranno essere a Sua disposizione i mezzi migliori per il Suo lavoro». *Idem*.

⁷⁷³ Carta de Lothar Wallerstein a Ada Finzi del 1 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 28).

⁷⁷⁴ Carta de Ada Finzi a Lothar Wallerstein del 9 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 27).

⁷⁷⁵ Carta de Ada Finzi a Lothar Wallerstein del 30 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 24).

para encargarse de la dirección escénica de las tres óperas, las cuales, en una nueva disposición (*Maria Egiziaca*, *Grançeola*, *Retablo*) serán dirigidas por sus respectivos autores. La orquesta estará conformada íntegramente con miembros de La Scala, tendrá 25 instrumentistas y las partituras le serán enviadas al día siguiente, excepto la de Falla la cual «podrá hacérsela procurar fácilmente usted: en caso contrario, claro está, pídamela»⁷⁷⁶. Posiblemente la excepción falliana se debe a que la obra estaba editada desde 1924 por J. & W. Chester. Queda una frase de interpretación dudosa en la misiva: «Los bocetos estarán listos muy pronto»⁷⁷⁷. Podría tratarse de un boceto de los materiales escenográficos que serían enviados por el Kunstgewerbenmuseum de Zúrich y de los que a continuación se analizará todo su recorrido; pero podrían tratarse también de indicaciones técnicas relativas al Teatro Goldoni o de cualquier otro asunto que, por el momento, se desconoce. Además, la correspondencia entre ambos se suspende en este punto, no habiéndose localizado más documentación al respecto más allá de otra carta, del 21 de agosto, en la que Finzi pide información sobre un asunto distinto, la cantante Jella von Braum-Fernwald.

La relación con Wallerstein concluye con el pago de sus honorarios, de lo que se han logrado identificar dos documentos de pago. Por una parte una carta de Lualdi dirigida a la Administración General de la Biennale el día 10 de septiembre pidiendo la realización de diversos pagos a proveedores y en la que se menciona: «Lothar Wallerstein – pago por sus prestaciones en calidad de regidor en el teatro de la Ópera de Cámara»⁷⁷⁸ por 1.500 liras. A esto se le suma un recibo a su nombre firmado el 7 de septiembre por valor de 1.000 liras pero con el concepto añadido de «1º plazo»⁷⁷⁹, firmado en Venecia el 7 de septiembre de 1932, lo que probaría que el saldo de su deuda se realizó, al menos, en dos pagos, no habiéndose localizado más documentación al respecto.

3.2.2 Kunstgewerbenmuseum Zurich

El siguiente actor implicado en la parte escenográfica del *Retablo* veneciano fue el Kunstgewerbenmuseum de Zúrich, institución que conservaba la producción que Otto Morach (1887-1973) preparó para el estreno en aquella ciudad en 1926 durante la celebración del IV Festival de la SIMC. En este caso, si bien los interesados son el festival veneciano y el museo suizo, hay toda una pléyade de protagonistas que participaron en las negociaciones que a continuación se exponen.

⁷⁷⁶ «Quelle del “Retablo de Maese Pedro” se lo potrà fare procurare facilmente Lei: in caso contrario però, s’intende, me lo chiedo». *Idem*.

⁷⁷⁷ «I bozzetti saranno pronti prestissimo». *Idem*.

⁷⁷⁸ «Lothar Wallerstein – saldo sue prestazioni in qualità di reggitore nel teatro dell’Opera da Camera». Carta de Adriano Lualdi a la Administración de la Biennale del 10 de septiembre de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 10).

⁷⁷⁹ «I rata onorario stabilito per prestazione in qualità di reggitore negli spettacoli dell’Opera di Camera». Un recibo de pago a Lothar Wallerstein: de 1.000 liras (7 de septiembre 1932) (ASAC busta 1, 1932, Doc. 16).

El 16 de junio de 1932, la agencia de conciertos Moltrasio e Luzzatto, a través de su secretaria A. E. Wild, escribe una carta⁷⁸⁰ a Adriano Lualdi en respuesta a una anterior enviada por él el día 14 y no localizada. De ella se extrae que la agencia está ejerciendo de intermediaria entre el Festival y el Museo para conseguir el préstamo de las marionetas de la producción de 1926. El director de la institución, Alfred Johann Altherr (1875-1945), se niega a prestar las marionetas sin la completa puesta en escena diseñada en su momento, no permitiendo «destruir el complejo homogéneo artístico»⁷⁸¹. Las condiciones suizas son bastante exigentes, ya que no solo prestarían el material sino que también demandaban la realización de la puesta en escena, siendo solo esta de 4.000 francos suizos. A esto se sumaría la participación de un total 16 artistas entre marionetistas (6) y ayudantes (10) además de que, solo para el jefe de los marionetistas se sumaría a los gastos el viaje de ida y vuelta a Venecia —en segunda clase—, una indemnización de 220 francos suizos para pagar a su sustituto, quien habría de encargarse de sus tareas en Zúrich, y 30 más por cada día de trabajo. La respuesta es velocísima⁷⁸²: al día siguiente —17 de junio— Ada Finzi comunica sus dudas al respecto de las condiciones del Kunstgewerbenmuseum, pidiéndole conocer la cifra total del alquiler de todo el material escénico. Se muestra conforme respecto al pago de los 30 francos por día trabajado pero no con la indemnización de 220 por el jefe de marionetistas, ya que solo se contaría con su presencia en Venecia durante 3 o 4 días. Además, con respecto a los marionetistas, Finzi no es capaz de disimular su asombro y pregunta directamente si verdaderamente es imprescindible la participación de 16 marionetistas, es decir, uno por marioneta del conjunto: «¿Quizás es un malentendido?»⁷⁸³.

La secretaria de Moltrasio e Luzzatto vuelve a escribir el 23 de junio⁷⁸⁴ con una completísima misiva en la que pretende aclarar todos los puntos pendientes, lo que le da un aspecto de precontrato. Por la cantidad y precisión de la información contenida, se transcriben a continuación la totalidad de las condiciones que refleja⁷⁸⁵:

⁷⁸⁰ Carta del Ufficio Concerti Moltrasio e Luzzatto a Adriano Lualdi del 16 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 17).

⁷⁸¹ «[...] *distuggere il complesso omogeneo artistico*». *Idem*.

⁷⁸² Carta de Ada Finzi a Moltrasio e Luzzatto del 17 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 18).

⁷⁸³ «*Forse c'è un equivoco?*». *Idem*.

⁷⁸⁴ Carta de Moltrasio e Luzzatto a Ada Finzi del 23 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 12).

⁷⁸⁵ «*La Direzione del KUNSTGEWERBENMUSEUM DI ZURIGO darà in affitto ALL'UFFICIO CONCERTI A MILANO:*

Tutti i burattini che occorrono per il Retablo

La completa messa in scena, tutte le decorazioni, il palcoscenico con tutti gli apparecchi di luce.

La somma per il noleggio sarebbe: 100.- (cento) franchi svizzeri.

Il peso completo sarà di ca. 850 chili e vi occorre lo spazio di ca. 25 m3 (lunghezza 3m, larghezza 4m e altezza 2,2m).

La spedizione dal KUNSTGEWERBENMUSEUM a CHIASSO verrebbe a costare ca. 100.- franchi svizzeri per la sola andata. Questo come merce a piccola velocità. Tutta la spedizione a conto Ufficio Concerti.

L'esecuzione o le esecuzioni a VENEZIA saranno affidati alla direzione e collaborazione del capo dei burattinai di ZURIGO e a 3 signorine che hanno sempre fatto quest'opera del DE FALLA. Le spese per il personale verrebbero:

La Dirección del Kunstgewerbenmuseum de Zúrich dará en alquiler a la Agencia de Conciertos de Milán:

Todos los títeres que sean necesarios para *El retablo*.

La completa puesta en escena, todas las decoraciones, el escenario con todos los dispositivos de luz.

El total por el alquiler sería: 100.- (cien) francos suizos.

El peso completo será de alrededor de 850 kg y ocupa un espacio de alrededor de 25 m³ (largo 3m, ancho 4m y alto 2,2m).

El transporte desde el Kunstgewerbenmuseum hasta Chiasso vendría a costar alrededor de 100 francos suizos solo para la ida. Esto como mercancía a pequeña velocidad. Todo el transporte va a cuenta de la Agencia de Conciertos.

La ejecución o las ejecuciones en Venecia serán confiadas a la dirección y colaboración del jefe de los titiriteros de Zúrich y a 3 señoritas que han hecho siempre esta obra de Falla. Los gastos por el personal sería:

Cada persona al día 25 Fr.

Todo en conjunto 400 Fr.

Viajes en 2ª clase de ida y vuelta para 4 personas.

Al jefe 200 Fr.

para para a su sustituto como ya le dije. Usted encontró el pago de esto exagerado, pero he visto que esto es la suma que se le debe dar sin que haya ninguna ganancia ya que usted debe pensar que en Suiza los salarios son excesivamente altos y el jefe de los titiriteros es un profesor muy ocupado de la escuela del Kunstgewerbenmuseum.

La presencia de los 4 titiriteros en estas condiciones no deberá ser superior a 7 días con pruebas y recitales.

ogni persona al giorno 25.- fr. sv.

a tutti insieme 400.- fr. sv.

Viaggi 2ª classe andata-ritorno 4 persone

al capo 220.- fr. sv.

Per pagare il suo sostituto come già Le dissi. Lei trovò la paga di questo esagerato, ma io ho visto che questo è la somma che lui deve dare e non avrà nessun guadagno perché Lei deve pensare che in SVIZZERA le paga sono eccessivamente forti e il capo dei burattinai è professore occupatissimo della scuola del KUNSTGEWERBENMUSEUM.

La presenza dei 4 burattinai a queste condizioni non dovrà essere di più che 7 giorni colle prove e recite. L'Ufficio Concerti metterà a disposizione al minimo 6 persone già un po sperimentate come burattinai che si metteranno a completa disposizione del capo da ZURIGO.

La Direzione del KUNSTGEWERBENMUSEUM ZURIGO pretende che sui programmi, nella reclame ecc.ecc. verrà nominato il "Marionettentheater des Kunstgewerbenmuseum Zürich" e l'artista OTTO MORACH che ha fatto le scene. Vedere cartoline.

L'Ufficio Concerti a MILANO sarà responsabile di ogni danno che potrebbe succedere sia in viaggio sia a VENEZIA dal momento che il materiale esce dal KUNSTGEWERBENMUSEUM DI ZURIGO fino al momento che vi ritornerà». Idem.

La Agencia de Conciertos pondrá a disposición a un mínimo de 6 personas ya un poco experimentadas como titiriteros para que se pongan a la completa disposición del jefe de Zürich.

La dirección del Kunstgewerbenmuseum de Zürich pretende que en los programas, anuncios, etc., será nombrado como “Marionettentheater des Kunstgewerbenmuseum Zürich” y al artista Otto Morach que ha hecho las escenas.

La Agencia de Conciertos de Milán será responsable de cualquier daño que pudiera tener lugar tanto en el viaje como en Venecia desde el momento en que el material salga del Kunstgewerbenmuseum de Zürich hasta el momento en que vuelva allí.

El museo suizo finalmente alquilará todos sus materiales en conjunto por un precio de 100 francos, los cuales serán manejados por cuatro marionetistas del propio museo por haber representado en más ocasiones la obra de Falla. A ellos y siempre bajo la dirección del jefe de marionetistas de Zürich, se suman al menos 6 más que corren de la cuenta de la Agencia de Conciertos, además de los gastos derivados del transporte y de la responsabilidad por posibles daños, lo que reduciría considerablemente el importe final. A falta de una mayor profundización en ello, parece deducirse que la Agencia de Conciertos Moltrasio e Luzzatto trabajaba estrechamente vinculada al Festival. En cuanto a la indemnización por la ida del jefe de los marionetistas no ha lugar a negociación dada la gran responsabilidad que ocupa dicha persona cuyo nombre, por el momento, se desconoce. En una postdata se dice que se acompaña la carta de «tres postales ilustradas y una reproducción coloreada para dar una idea de la puesta en escena». Han sido localizadas la reproducción coloreada y una postal.

El 24 de junio y por recomendación de la secretaria de Moltrasio e Luzzatto, Ada Finzi escribe en francés a la dirección de Kunstgewerbenmuseum de Zürich aceptando las condiciones que en la anterior carta se presentaron⁷⁸⁶. No obstante desea esclarecer una serie de gastos en un intento por renegociarlos a la baja: el caché para las 3 marionetistas y el jefe, la indemnización por la asistencia a Venecia de cada uno de ellos y el total a pagar por el sustituto del jefe de los marionetistas en su puesto como profesor de la escuela de títeres del Kunstgewerbenmuseum. La inmediata respuesta llega el 25 de junio⁷⁸⁷, redactada en alemán por el propio director de la institución, Alfred Johann Altherr, el cual gestionará personalmente las negociaciones hasta finales de agosto. En dicha contestación comienza especificando en concepto de qué es el presupuesto que solicitan: alquiler de materiales (100 Fr.), pago de marionetistas (20 Fr./persona/día), honorarios totales (300 Fr. totales), pago del sustituto del jefe de marionetistas (220 Fr.). En cuanto al viaje, que consideran debe ser pagado por el Festival, se muestran favorables a aceptar segunda clase en el trayecto suizo y tercera en el italiano. Además, piden la contratación de seis marionetistas más por parte del

⁷⁸⁶ Carta de Ada Finzi a Alfred J. Altherr del 24 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 28).

⁷⁸⁷ Carta de Alfred J. Altherr a Moltrasio e Luzzatto del 25 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 30).

Festival, indicando que las condiciones que han ofrecido tienen un carácter de ultimátum, no pudiendo aceptar otras, ya que consideran que el precio que ofrecen es suficientemente bajo dado el coste que en su momento tuvo la creación de los materiales (4.000 Fr.).

La respuesta llega el 1 de julio⁷⁸⁸, indicando que la aceptación de las condiciones no se resolverá al menos hasta el día 7, fecha en la que Lualdi regresa de su viaje a América para ratificarla. Pero durante ese tiempo, Finzi no pierde la ocasión de dudar del presupuesto ofrecido por los suizos e insiste en la reducción del caché de los marionetistas, lo cual compensa ofreciéndoles un hotel de primera clase, mientras que garantiza la contratación de los seis marionetistas extra que piden, señalando también que el pago por el sustituto del jefe de ellos es demasiado alto. Pese al especial acento en el recorte presupuestario, Finzi termina la carta exponiendo los altos valores artísticos que se preservan en el Festival así como el escaparate a nivel nacional e internacional que supone la participación en él.

En el compás de espera de los suizos, Finzi escribe a Casella en nombre de Lualdi⁷⁸⁹ el 2 de julio informándole de diversos temas sobre el Festival, entre los que dedica un párrafo al asunto de *El retablo* y las marionetas. Confirma el avance de las negociaciones con la institución museística así como la participación final de diez marionetistas, confesando estar regateando al máximo los costes a la espera de la decisión final de Lualdi.

De forma inesperada, el 5 de julio⁷⁹⁰, Altherr escribe a Moltrasio e Luzzatto poniéndose a disposición del Festival, de lo que se interpreta una aceptación de los términos propuestos. Sin embargo, como indicaba Finzi, Adriano Lualdi no regresaría a Italia hasta el día 7 y, como poco, hasta el 9 o el 10 no podrían despacharse estos asuntos. Si bien no se ha localizado ningún otro documento con fecha anterior, es probable que la agencia de conciertos Moltrasio e Luzzatto escribiese a Altherr por su cuenta, en un cruce de cartas a tres, aceptando unas condiciones que aún no habían sido ratificadas por las dos partes implicadas. La siguiente misiva escrita por Finzi a Altherr el 23 de julio⁷⁹¹ parece corroborar esta lectura. La secretaria, tras las disculpas pertinentes por el retraso en sus contestaciones, dice que son dos las representaciones que se llevarán a cabo: el 10 y el 13 de septiembre en el Teatro Goldoni, siendo el primer ensayo el día 7. Además de reiterarse las condiciones expuestas en la carta de Altherr del 25 de junio en señal de aceptación, intenta negociar a la mitad la dieta de 20 Fr./persona/día, incluyendo los gastos de gestión de la agencia Moltrasio e Luzzatto. Se calculan un total de cuatro ensayos a sabiendas de que Falla, de quien dice tiene muchas ganas de que el evento se desarrolle, llegaría el día 8. Termina confirmando la contratación de los seis marionetistas italianos que estarían preparados para cuando llegasen los suizos. Pide

⁷⁸⁸ Carta de Ada Finzi a Alfred J. Altherr del 1 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 29).

⁷⁸⁹ Carta de Ada Finzi a Alfredo Casella del 2 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 39).

⁷⁹⁰ Carta de Alfred. J. Altherr a Moltrasio e Luzzatto del 5 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 31).

⁷⁹¹ Carta de Ada Finzi a Alfred J. Altherr del 23 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 27).

una respuesta vía telegrama en el caso de aceptar los nuevos términos (1.100 Fr. totales) de los que quedan fuera los gastos de viaje y de transporte, que correrían por cuenta del Festival.

El 27 de julio⁷⁹² el Kunstgewerbenmuseum responde a través de la curadora María Emma Weese que, en ausencia de Altherr, dice que las condiciones quedaron muy claramente explicitadas en la carta del 25 de junio. Sin embargo, visto que el 23 de julio se pidió una reducción de gastos, se ven obligados a rechazar su participación. Pese a que la respuesta suena a una ruptura total de las relaciones, el 29 de julio⁷⁹³ se responde desde Moltrasio e Luzzatto al Kunstgewerbenmuseum para confirmar los importes totales acordados, citando una conversación telefónica acaecida el día 28: el alquiler del material, el pago de los cachés, las indemnizaciones y la sustitución del profesor ascienden a un total de 1.180 Fr. en los que se incluye la comisión de la agencia. Además, se establecen dos representaciones aseguradas, el 10 y el 13 de septiembre, así como que el primer ensayo tendrá lugar el día 7.

En una nueva misiva del 2 de agosto a Moltrasio e Luzzatto⁷⁹⁴, Altherr confirma el acuerdo definitivamente exponiendo una vez más el desglose de costes y añadiendo las cuestiones relativas al viaje (tercera clase entre Zurich y Chiasso y segunda clase entre Chiasso y Venecia), lo que corre a cuenta del Festival. Los suizos llegarían a la perla del Adriático del 7 de septiembre, necesitando un día para el montaje, para lo que solicitan las características y un plano del teatro. Mostrando su perplejidad por el 10% en concepto de gastos de gestión de la agencia, piden que el pago de sus honorarios se realice «sin ningún tipo de reducción»⁷⁹⁵ y en dos plazos, siendo el primero (800 Fr.) antes del 1 de septiembre y el resto (380 Fr.) más los gastos del transporte cuando llegasen a la ciudad. En caso de que los materiales prestados sufriesen cualquier desperfecto, la agencia sería la responsable y correría con los gastos de aseguración. En relación con los marionetistas italianos pide que sean especialistas y que conozcan la obra. Por último pregunta si el ensayo del día 7 sería con orquesta o solo para los titiriteros, concluyendo con una postdata en la que recuerda que los italianos quedarían bajo las órdenes del equipo suizo. Por la respuesta de la agencia del 10 de agosto⁷⁹⁶, parecen estar de acuerdo en todos los puntos, quedando a la espera de la recepción de la copia del contrato firmada. Resulta gracioso que para sosegar el ánimo de los suizos, tan preocupados por el asunto económico, se haga referencia a que el pago será realizado personalmente por Adriano Lualdi, de quien se menciona su categoría de diputado, y que el Festival mismo está bajo la protección de la poderosa Biennale de Venecia, un «*Ente Autonomo*», es decir, dependiente del Gobierno, desde 1930.

⁷⁹² Carta de D. M. Weese a Ada Finzi del 27 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 16)

⁷⁹³ Carta de Moltrasio e Luzzatto al Kunstgewerbenmuseum del 29 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 14).

⁷⁹⁴ Carta de Alfred J. Altherr a Moltrasio e Luzzatto del 2 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 19).

⁷⁹⁵ «*Ohne jeden Abzug*». *Idem*.

⁷⁹⁶ Carta de Moltrasio e Luzzatto a Alfred J. Altherr del 10 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 15).

Al día siguiente, el 11 de agosto⁷⁹⁷, Altherr vuelve a escribir a la agencia de conciertos citando la carta del 2 de agosto y sorprendiéndose de que, pasados ocho días aún no hayan recibido respuesta. Lo cierto es que la respuesta ya había salido adjuntando el contrato el día anterior, pero con el habitual retraso se había cruzado con esta que la reclamaba. En cualquier caso, el tema central que toca es recibir el contrato definitivo para poder firmarlo sobre el que, previamente, querría hacer alguna aclaración al segundo punto. Dicho punto vendría a decir que el Kunstgewerbenmuseum envía sus marionetas, decorados e iluminaciones, sin embargo la organización del evento ha de pagar a los trabajadores que se precisen para el montaje, los materiales para la construcción del escenario y el gasto eléctrico. Por enésima vez recuerdan que no renunciarán al presupuesto fijado ni a la forma de pago en dos plazos, responsabilizándose exclusivamente de su personal. Ni el contrato ni ninguna de sus copias ha sido localizada en el ASAC. Termina la misiva indicando que si el 15 de agosto no se hubiese firmado el contrato, el Kunstgewerbenmuseum se retiraría irrevocablemente del acuerdo.

Los constantes envites de Altherr sumados a su patente falta de confianza en la organización del Festival hacen que el 14 de agosto⁷⁹⁸ sea el propio Adriano Lualdi quien tome las riendas de las negociaciones, comenzando por expresar su sorpresa en que un asunto como el pago por adelantado sea una *conditio sine qua non*. En un nuevo intento por ganarse la confianza del director del museo, Lualdi vuelve a recordar que el Festival está amparado por la Biennale y presidido por el conde Giuseppe Volpi di Misurata, le asegura que el pago se hará conforme a lo acordado y en las cantidades precisadas en tantas ocasiones anteriores y termina pidiéndole una aclaración más concreta en relación con lo que, en la anterior carta, dijo sobre el punto segundo del contrato, solicitando las instrucciones que fuesen precisas para los titiriteros italianos. Altherr contestaría el 17 de agosto⁷⁹⁹ enviando firmado el contrato que le fue remitido el día 10 por Moltrasio e Luzzatto. Para aclarar el punto dudoso, cita la siguiente frase: «y cada cosa que sea necesaria para el espectáculo»⁸⁰⁰, esclareciendo que no se harían cargo de los gastos extras que se derivasen de su participación en dicha representación, ya que no realizarían el montaje de los materiales (teatrino, decorados, etc.). Quejándose por no haber recibido aún los planos del teatro que ya habían solicitado, ellos se limitarían a dar las indicaciones que fuesen necesarias para el montaje. Una cuestión también importante a definir era si el escenario, una vez armado todo, permanecería fijo sobre las tablas del teatro, ya que la completa preparación llevaba un día completo de trabajo. En cuanto a los marionetistas, Altherr cree que sería bueno que estuvieran familiarizados con la obra antes de comenzar los ensayos, con lo que deberían estudiar bien el libreto y la música, no considerando otro tipo de instrucción hasta que pudieran

⁷⁹⁷ Carta de Alfred J. Altherr a Moltrasio e Luzzatto del 11 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 25).

⁷⁹⁸ Carta de Adriano Lualdi a Alfred J. Altherr del 14 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 26).

⁷⁹⁹ Carta de Alfred J. Altherr a Adriano Lualdi del 17 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 32).

⁸⁰⁰ «[...] e ogni cosa che sia necessaria allo spettacolo». *Idem*.

ensayar conjuntamente. La misiva termina con dos preguntas muy claras: si el teatrillo podría quedarse montado todo el tiempo que los titiriteros estuviesen en Venecia y si la obra de Falla se representaría en traducción italiana, en cuyo caso piden una copia del texto.

La contestación del Festival se produce el 21 de agosto⁸⁰¹, adjuntando el contrato firmado por Lualdi. Señalan que un plano y un croquis del Teatro Goldoni les sería remitido unos días más tarde. En cuanto a las últimas cuestiones, la respuesta es concisa: los escenarios para las marionetas no pueden permanecer montados entre el 10 y el 13 de septiembre puesto que antes han de representarse otras dos óperas, es decir, las de Respighi y Lualdi, programadas para la misma función. No obstante los titiriteros podrían ensayar sin problema incluso antes de la segunda representación. Por lo que al texto se refiere, *El retablo de maese Pedro* se representaría en español.

Este es el último documento localizado en relación con la larga, dura y complicada serie de negociaciones entre el Festival Musical de la Biennale y el Kunstgewerbenmuseum de Zúrich. Se desconoce si finalmente el Festival envió la deseada planimetría del Goldoni o si hubieron de conocerla *in situ*. Se conserva una última carta de Lualdi dirigida a la Administración General de la Biennale del día 10 de septiembre, y ya citada con Wallerstein, donde se lee un pago a la «Señorita [*sic*] Altherr del Kunstgewerbenmuseum de Zúrich a su favor honorarios establecidos por los dos recitales del Retablo de Maese Pedro las tardes del 10 y del 13 de septiembre – 1932 – X»⁸⁰² por un total de 1425,70 liras. Esto se corresponde a su vez con el recibo firmado por Altherr del mismo 10 de septiembre con idéntica cifra⁸⁰³, lo que habría de corresponder con el segundo pago acordado con el Kunstgewerbenmuseum (380 Fr.) al cambio italiano.

3.2.3 Compagnia Carlo Colla e Figli

El tercer protagonista en la historia de la representación escénica de *El retablo de maese Pedro* en Venecia es la compañía de marionetistas Carlo Colla e Figli. De orígenes humildes, la familia Colla llegó a conformar una de las compañías titiriteras más importantes de toda Italia. Activa aún en la actualidad, su fundador, Carlo Colla (1833-1906) comenzó propiamente la vida de la empresa familiar que ocuparía de forma ininterrumpida desde 1900 hasta 1957 el Teatro Gerolamo de Milán, donde desarrollaban la mayoría de sus espectáculos, gracias a los cuales, el Festival de Venecia puso su atención en ellos. El 17 de agosto, Adriano Lualdi escribe a la compañía Colla⁸⁰⁴ sobre unas conversaciones que habrían tenido lugar en Milán unos veinte días antes entre la Agencia de Conciertos Moltrasio e Luzzatto y la secretaria del

⁸⁰¹ Carta de Ada Finzi a Alfred J. Altherr del 21 de agosto de 1932 (ASAC, Scatola n. 67, 1932, Doc. 21).

⁸⁰² «*Sig.na Altherr del Kunstgewerbenmuseum di Zurigo a saldo suo onorario stabilito per le due recite del Retablo di Maese Pedro le sere del 10 e del 13 di settembre – 1932 – X*». Carta de Adriano Lualdi a la Administración de la Biennale del 10 de septiembre de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 10).

⁸⁰³ Un recibo de pago a Alfred Kach-Altherr: de 1.425,70 liras (10 de septiembre 1932) (ASAC busta 1, 1932, Doc. 20).

⁸⁰⁴ Carta de Adriano Lualdi a la Compañía Carlo Colla e Figli del 17 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 30).

Festival, Ada Finzi: la participación de él —se sobreentiende Carlo Colla hijo— junto a cinco colaboradores más en la representación de *El retablo de maese Pedro* bajo las órdenes del jefe de titiriteros de Zúrich con unas condiciones de 50 liras por persona y día que incluirían el pago del viaje a Venecia de ida y vuelta en tercera clase, donde debían permanecer desde el 7 al 13 de septiembre. A su vez, el director de orquesta Mario Cordone iría a Milán para aclararles todas las dudas sobre la obra, haciéndoles entrega de un libreto traducido al italiano. Termina la misiva urgiendo una respuesta para poderlos incluir en el programa definitivo. Resulta sorprendente que a pesar de que en las negociaciones con el Kunstgewerbenmuseum se menciona la necesidad de contratar a seis titiriteros extra el 23 de junio, no sea hasta el 17 de agosto, dos semanas antes del comienzo del Festival, cuando se inicien los contactos con ellos.

Al día siguiente llega la respuesta de parte de uno de los hermanos Colla⁸⁰⁵ dirigida a la secretaría del Festival. En ella se subordina la aceptación del encargo a poder encontrar un alojamiento hostelero que puedan pagarse por sí mismos en función del presupuesto destinado por persona y día, a lo que se suma que durante el tiempo de permanencia en la ciudad lagunar habrían de cerrar el Teatro Gerolamo de Milán, lo que limitaría aún más sus ingresos sin cesar los gastos. Sus demandas son atendidas y el 21 de agosto⁸⁰⁶, la secretaría del Festival comunica que ha conseguido acordar habitación por 30 liras por persona y día en el hotel Tre Rose. De ser así, se confirmaría la oferta realizada de retribuir a cada uno de los integrantes con 50 liras al día. La carta concluye con una aclaración sobre el primer ensayo —mediodía del día 7— y el final de la participación —la tarde del 13 tras la segunda representación—, así como se comunica el modo de cobro habitual del Festival: «el pago vendrá subdividido en dos plazos. El primero, al llegar a Venecia, el segundo la tarde del segundo espectáculo»⁸⁰⁷. Esto confirma la forma en que se pagó a Wallerstein, lo mismo que sucedería con el Kunstgewerbenmuseum.

La compañía titiritera contesta el 23 de agosto⁸⁰⁸ agradeciendo las gestiones y confirmando que ya han reservado ellos mismos el hotel, indicando también que se han puesto de acuerdo con el maestro Cordone para el estudio del libreto y la escucha de la música. Al día siguiente, la secretaría confirma la recepción de la carta⁸⁰⁹, el contrato (no localizado) y la conformidad con la llegada a la ciudad el mediodía del 7 de septiembre. El último documento en relación con la participación de Carlo Colla e Figli es un tarjetón⁸¹⁰ en la que se listan los importes del pago de cada uno de los titiriteros, el

⁸⁰⁵ Carta de la Compañía Carlo Colla e Figli a la Secretaría del Festival del 18 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 20).

⁸⁰⁶ Carta de la Secretaría del Festival a la Compañía Carlo Colla e Figli del 21 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 22).

⁸⁰⁷ «[...] il pagamento verrà suddiviso in due rate. La prima, all'arrivo a Venezia, la seconda la sera del secondo spettacolo». *Idem*.

⁸⁰⁸ Carta de la Compañía Carlo Colla e Figli a la Secretaría del Festival del 23 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 24).

⁸⁰⁹ Carta de la Secretaría del Festival a la Compañía Carlo Colla e Figli del 24 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 23).

⁸¹⁰ Tarjetón membreterado de Carlo Colla e Figli [11 de septiembre de 1932] (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 9).

viaje de ida y vuelta a Venecia y los timbres pagados, por un total de 2.484 liras, de las cuales ya se indica han sido pagadas 1.000 liras correspondientes al primer plazo. El «Pagato» sobre la suma total es garantía de que los marionetistas cobraron lo prometido sin constar alguna otra documentación al respecto en el ASAC.

3.3 EL VIAJE DE IDA: DE GRANADA A VENECIA

Tras meses de negociaciones con todas las partes implicadas y después de años de intentos por convocar a Falla en Venecia, el Festival parecía tener todo dispuesto para que los objetivos marcados se llevaran a término y ofrecer, por vez primera, *El retablo de maese Pedro* en Italia. Para el compositor, el recorrido partía necesariamente desde Granada, donde residía y donde se encontraba sin haber realizado viaje alguno desde hacía meses. Sin embargo, si bien la representación tendría lugar durante la primera quincena de septiembre, los preparativos del viaje, como solía acostumbrar, comenzaron bastantes meses antes.

En una carta del 19 de julio de 1932⁸¹¹, Adriano Lualdi le confirma que la fecha del concierto sería el 10 de septiembre y da a entender que Falla le había confirmado anteriormente que llegaría dos días antes del estreno, es decir, el día 8. En cuanto al viaje a la ciudad, Lualdi dice que ha escrito a Andrés Segovia «para intentar facilitar la cosa»⁸¹². Falla comenta esto muy sorprendido a Segovia⁸¹³ sin encontrar una explicación posible a lo que le indica Lualdi. De lo que se extrae en esta y en las siguientes cartas, el compositor y el guitarrista habrían ya hablado personalmente, barajando la posibilidad de realizar el viaje juntos y en el coche de Segovia, pero los dos desconocían cómo podría haber llegado esa información a Lualdi. La respuesta de Segovia⁸¹⁴ denota su grado de sorpresa:

En la carta me ruega con mucha insistencia que trate yo de allanar las dificultades que me impiden ir (!) a buscarle a V. a la frontera catalana con mi coche, para llevarle a Venezia, a fin de que no caiga por tierra el proyecto de que dirija V. la representación del Retablo.

Lualdi no solo parece saber del plan de ambos, sino que conoce incluso algunos detalles muy precisos de cómo habían planteado las primeras ideas⁸¹⁵. Segovia, que por entonces solo veía el viaje como una posibilidad, parece ilusionarse a lo largo de la carta pensando incluso en posibles acompañantes, entre quienes situaría además de a M^a del

⁸¹¹ Carta de Adriano Lualdi a Falla del 19 de julio de 1932 (ASAC, Scatola n. 67, 1932, Doc. 5).

⁸¹² «[...] *per vedere di facilitare la cosa*». *Idem*.

⁸¹³ Copia de carta de Falla a Andrés Segovia del 23 de julio de 1932 (AMF 7613-062).

⁸¹⁴ Carta de Andrés Segovia a Falla del 30 de julio de 1932 (AMF 7613-025).

⁸¹⁵ En una carta mecanografiada (AMF 7214-005) enviada por Lualdi a Falla el 28 de agosto de 1932, la cual, por las razones del viaje, Falla no habría conocido probablemente hasta su regreso a Granada, el presidente del Festival parece responder a la duda de cómo ha podido saber de la intención de realizar el viaje junto a Segovia. Lualdi dice: «yo me dirigí al Maestro Segovia, de quien soy un gran admirador y buen amigo, porque me parecía que él mismo había expresado esta intención con una persona amiga» («*io mi son rivolto al M^o Segovia, si cui sono grande ammiratore e buon amico, perché mi risultava che Egli stesso aveva spresso questa intenzione con persona amica*»). La explicación de Lualdi mantiene en secreto la identidad del informante.

Carmen de Falla y a Adelaida Portillo Balaguer —su primera esposa—, a Ramón Pérez de Roda, a Miguel Cerón y a José Manuel Segura —residentes en Granada—, terminando por ofrecerse definitivamente a realizar el viaje con él.

El día 30 de julio, Falla está en condiciones de poder concretar algo más sobre el viaje: había conseguido que se adelantase el concierto previsto para San Sebastián. Como en su momento informó al Festival, el compositor buscó la forma de unir en un solo viaje más de un compromiso de forma en que se abaratasen los costes de su ida a Venecia. El asunto consistía en la dirección de un concierto con el Orfeón Donostiarra en el que, junto a obras del repertorio coral vasco, se daría *El retablo de maese Pedro* y una selección de piezas de música religiosa, entre las que se encontraban algunas de las denominadas «versiones expresivas» polifónicas⁸¹⁶. El propio Falla expone en estos términos el plan del viaje:

así es que al día siguiente saldremos, Dios mediante, de San Sebastián o de la frontera (como a usted le sea más cómodo) para llegar a Venecia el día 6, que es cuanto puedo retrasar mi llegada, pues el estreno del Retablo está fijado para el 10. Los festivales terminan el 15, pero usted será quien fije la fecha del regreso, durante el cual podremos detenernos en todos esos sitios admirables de que hablamos⁸¹⁷.

Añade además un agradecimiento poco habitual por la sinceridad de sus sentimientos de amistad: «Gracias a usted este viaje, que salvando mi estancia en Venecia y mi encuentro allí con Casella y Malipiero, hubiera sido muy duro para mí, lo que espero con verdadera ilusión»⁸¹⁸.

Andrés Segovia⁸¹⁹ se muestra cada vez más animado por el viaje y confirma que Adelaida, su esposa, se unirá al convoy viajero. Además, planteando la posibilidad incluso de ir hasta la frontera española para recoger a Falla, calcula unos diez días de viaje hasta Venecia. Parece ser que tras esta, Falla escribiría de nuevo a Segovia, aunque no se ha localizado ni la misiva ni el borrador que daría sentido al alarmado telegrama que el guitarrista envió a Falla el día 5 de agosto: «Dificilísimo recorres [*sic*] distancia San Sebastián Venecia dos días»⁸²⁰. El telegrama se cruzó por el camino con una carta de Falla que desarrolla el viaje en unos plazos algo más realistas:

salir de Hendaya para París el día 4 por la mañana —en ferrocarril—, y de París, el 5 por la noche, para llegar a Ginebra el 6 por la mañana, recogéndole a usted en su casa para seguir en automóvil hasta Venecia⁸²¹

⁸¹⁶ Informa de ello a varios corresponsales: carta a José M^a Sert del 14 de julio de 1932 (AMF 7619/2-034); carta a Adolfo Salazar del 15 de agosto de 1932 (AMF 7573-060). Gorostidi le manda el 23 de agosto una carta (AMF 7070-003) con el programa definitivo en el que con seis coros vascos para la primera parte, *El retablo* para la segunda y música religiosa en la tercera: *Ave María*, *Sanctus*, *Popule meus* —de Tomás Luis de Victoria— y *Exultate Deo* —sin autoría—.

⁸¹⁷ Carta de Falla a Andrés Segovia del 30 de julio de 1932 (AMF 7613-063).

⁸¹⁸ *Idem*.

⁸¹⁹ Carta de Andrés Segovia a Falla [s.f., final de julio o principio de agosto de 1932] (AMF 7613-026).

⁸²⁰ Telegrama de Andrés Segovia a Falla del 5 de agosto de 1932 (AMF 7613-029).

⁸²¹ Carta de Falla a Andrés Segovia del 5 de agosto de 1932 (AMF 7613-064).

A su vez, el gaditano confirma la venida de Adelaida y también la de José M^a Segura, el cual ya en el mes de julio⁸²², dio muestras bienintencionadas de acompañar al compositor en la puesta de largo de *El retablo* en Venecia. El anterior telegrama de Segovia se completaba con una carta, anunciada al final del mismo que, por su retraso en escribirla, permitió que el orden de las mismas volviese a ser correlativo. En dicha misiva del 9 de agosto⁸²³, Segovia se ofrece incluso a acudir hasta Montpellier o incluso Hendaya para evitar al compositor el mínimo esfuerzo en el viaje, pensando probablemente que la idea de llegar a Venecia en dos días sería a causa de su maltrecha salud y su necesario descanso. Dice además que, en cualquier caso, Adelaida iría directamente desde Ginebra a Venecia, no realizando con él el trayecto en coche. Por último, Falla responde el 19 de agosto con el plan ya perfectamente conformado:

saldremos el miércoles [24 de agosto] próximo para llegar a San Sebastián el viernes 26 por la mañana. Él se quedará allí y yo iré a Zumaya para pasar en casa de Ignacio Zuloaga los días de preparación del concierto [...], dado que Pepe Segura no conoce aún París y que el viaje se puede hacer cómodamente, nuestro plan es el siguiente: salir de Hendaya para París el domingo 4 por la mañana, y de París para Lausanne o Ginebra el 5 por la noche⁸²⁴.

Esto cambiaba de nuevo las cosas: serían ellos dos, Segura y Falla, quienes irían hasta la misma casa del guitarrista en Ginebra.

Si bien se ha comentado que inicialmente se planteó un viaje con una amplia delegación gracias a la disponibilidad del amplio vehículo de Segovia⁸²⁵, la idea de Falla era hacerse acompañar de sus más estrechos amigos y colaboradores. Además de los ya mencionados acompañantes definitivos (Andrés Segovia, Adelaida Portillo y José Manuel Segura), consta que hubo un buen puñado de personas a las que se les propuso el viaje. La primera era la propia M^a del Carmen de Falla, quien en palabras de su hermano, se encontraba convaleciente⁸²⁶, a los granadinos Ramón Pérez de Roda y Miguel Cerón, y a los catalanes Juan Gisbert Padró⁸²⁷ y Frank Marshall⁸²⁸. No es de extrañar que, de este modo, Andrés Segovia llegase a proponer a Falla la organización de un doble itinerario: uno en coche y otro en ferrocarril, de modo que el trayecto Lo hiciesen separado en dos grupos, volviéndose unir una vez llegasen a cada una de las ciudades que preveía visitar. El ingenio no terminaba aquí, ya que Segovia llegó incluso a proponer que, en el viaje de regreso, los dos grupos se intercambiasen, tomando el tren

⁸²² Carta de José M^a Segura a Falla del 22 de julio de 1932 (AMF 7614-014).

⁸²³ Carta de Andrés Segovia a Falla del 9 de agosto de 1932 (AMF 7613-029).

⁸²⁴ Carta de Falla a Andrés Segovia del 19 de agosto de 1932 (AMF 7613-065).

⁸²⁵ Segovia dice que tiene una capacidad para 7 personas ([s.f.] AMF 7613-026).

⁸²⁶ M^a del Carmen de Falla se había fracturado una rótula, razón por la que guardaba reposo tras la pertinente operación. Copia de carta de Falla a Segismundo Romero del 3 de abril de 1932 (AMF 7528-061).

⁸²⁷ Cartas enviadas a Falla los días 30 de julio (AMF 7049-39) y 16 de agosto (AMF 7049-40).

⁸²⁸ Carta del 25 de agosto de 1932 (AMF 7246-031). Da a entender que, en su caso, es el propio Gisbert quien está animándolo a realizar el viaje.

los que anteriormente viajaron en coche y viceversa, para compensar el tedio que suponía el viaje ferroviario⁸²⁹.

Una carta escrita a Adolfo Salazar⁸³⁰ ayuda a concretar mejor lo que serían las primeras etapas del viaje hasta Venecia. Falla dice que llegaría a Madrid el día 25 de agosto por la mañana, de lo que se supone que saldría de Granada la tarde del día anterior, 24 de agosto, partiendo nuevamente hacia San Sebastián la misma tarde de ese jueves 25. Sin embargo, como se ha visto en las ocasiones anteriores, estos viajes podrían sufrir variaciones debido a una casuística impredecible. Afortunadamente se puede contar con la siempre fiel M^a del Carmen de Falla quien, al estar siempre pendiente del estado de salud de su hermano y para mantenerlo informado de todo cuanto acontecía por Granada, solía enviar y recibir telegramas que la informaban puntualmente de la posición del compositor. Así, por ejemplo, el 25 de agosto, M^a del Carmen responde⁸³¹ a un telegrama (perdido) que la informa de que han llegado bien. Lo mismo que sucede el día 28⁸³² (telegrama también desaparecido), cuando responde con una tarjeta postal en la que da por entendido que se han quedado unos días en Madrid antes de continuar el camino hacia Guipúzcoa. De este modo, el plan sufre un primer retraso, probablemente en Madrid, donde Falla habría atendido algún compromiso musical o personal.

Durante los días de preparación del concierto del día 3 de septiembre con el Orfeón Donostiarra, Manuel de Falla y José Manuel Segura fueron alojados en la casa de Ignacio Zuloaga, de lo que el músico se mostrará muy agradecido en una carta que envió al pintor una vez retornado del extranjero⁸³³. De esos días, tan solo existe un documento postal escrito a Roland-Manuel el 30 de agosto pero sin dirección remitente⁸³⁴. Falla se cita con el francés, que se encontraba en las proximidades, en su hotel a las 8h —de la tarde, se supone— salvo que quieran verse en la casa —donde estarían desde las 7h, señala—. Una misiva posterior de M^a del Carmen ayuda a esclarecer este encuentro⁸³⁵. El matrimonio Roland-Manuel se encontraba de viaje por España, llegando hasta Guadix y Granada, donde se encontrarían con la misma M^a del Carmen. Dado que Falla habla de la casa —la de Zuloaga, donde estaba alojado— y dada la hora de la tarde, sería factible que una vez hubiesen terminado de los ensayos en San Sebastián y hubiesen regresado a la Zumaya, el matrimonio y el compositor con su compañía habrían quedado para verse en Zumaya.

El concierto dirigido por Falla contó con la participación del Orfeón Donostiarra y la Sinfónica de San Sebastián y tuvo lugar la tarde del día 3 de septiembre de 1932 con motivo de la reinauguración de la antigua Abadía de San Telmo de San Sebastián. Pese al calado del evento y las instituciones participantes, el plan del viaje debía de mantenerse para poder cubrir la gran distancia que había con Venecia, exigiendo la

⁸²⁹ Carta [s.f.] (AMF 7613-026).

⁸³⁰ Copia de carta de Falla a Adolfo Salazar del 23 de agosto de 1932 (AMF 7573-061).

⁸³¹ Carta de M^a del Carmen de Falla a Manuel de Falla del 25 de agosto de 1932 (AMF 7813-081).

⁸³² Carta de M^a del Carmen de Falla a Manuel de Falla del 28 de agosto de 1932 (AMF 7813-082).

⁸³³ Carta de Falla a Ignacio Zuloaga del 30 de septiembre de 1932 (AMF 7798-076).

⁸³⁴ Borrador de carta de Falla a Roland-Manuel del 30 de agosto de 1932 (AMF 7521-036).

⁸³⁵ Carta de M^a del Carmen de Falla a Manuel de Falla del 5 de septiembre (AMF 7813-083).

partida al día siguiente, el domingo 4 de septiembre, desde la frontera vasca hacia París. Hay un documento que ha facilitado la identificación de muchas fechas: el pasaporte. Expedido el 9 de agosto de 1932 en Granada⁸³⁶, aparece sellado el 4 de septiembre en la frontera de Irún-Hendaya indicando a su vez que Manuel de Falla viajaba «con 1.250 p[ese]t[a]s». Desde allí, junto a Segura, tomarían un tren hacia París, desde donde saldrían de nuevo hacia Suiza el día 5 por la noche. Probablemente llegaron a París la noche del día 4, teniendo la jornada del 5 para hacer algo de turismo y mostrar algunas de los principales atractivos de la ciudad a José Manuel Segura, como ya había manifestado Falla a Segovia anteriormente. Es probablemente que, desde la misma estación de tren, Falla mandase a su hermana el siguiente telegrama fechado el mismo día y enviado desde una oficina telegráfica de la ciudad: «Concierto excelente continuamos viaje perfectamente Venecia [sic] posta restante abrazos Manolo»⁸³⁷. La doble indicación de que continúan el viaje y, por ello, el correo que desee enviar lo mande a Venecia, son las marcas que indicarían que el telegrama fue enviado poco antes de subir al tren camino de Ginebra, probablemente durante esa tarde. Se suma a esta hipótesis la respuesta de M^a del Carmen, que recibió el telegrama el mismo día 5 — probablemente al final de la tarde— y que comienza diciendo: «Esperaba saber dónde te encontrabas para escribirte y al fin hoy recibo tu telegrama que tanto me he alegrado leer»⁸³⁸.

El encuentro con Andrés Segovia y, por lo tanto, la llegada a Ginebra sigue sin determinarse con exactitud. El 4 de septiembre, Leopoldo Torres Balbás —que se encontraba en el balneario de Montreux (Suiza) y que sabía que Falla se dirigía hacia Ginebra— le escribe una carta indicando que le gustaría poder saludarlo allí junto a Segura⁸³⁹. Sea como fuere, el encuentro Falla-Segura-Segovia no debió de producirse antes de la mañana del 6 de septiembre.

Una vez llegaran a Ginebra, los tres amigos continuarían el camino en el coche de Andrés Segovia. Probablemente sin solución de continuidad, el mismo 6 de septiembre hubieron de reemprender el viaje. En el mes de julio⁸⁴⁰, Falla había previsto a Segovia que la llegada a Venecia fuera el día 6. Sin embargo, las fechas reales, hicieron claramente imposible el cumplimiento de aquella idea. Dos telegramas del ASAC, matasellados en el mismo día, 7 de septiembre, permiten reconstruir las últimas etapas: el primero, a las 17:50h desde Milán y probablemente enviado por la agencia de conciertos Moltrasio e Luzzatto informa al Festival de que «Falla, Segovia y tercera persona [Segura]»⁸⁴¹ han salido ya y que telefonarán cuando estén en Padua; el segundo, a las 21:45h, desde Verona y firmado por Falla y Segovia, comunican su ubicación y dicen que han llamado inútilmente al hotel de Venecia para comunicar que

⁸³⁶ Pasaporte de 1932 (AMF 8523).

⁸³⁷ Telegrama de Manuel de Falla a M^a del Carmen de Falla del 5 de septiembre de 1932 (AMF 7814-020).

⁸³⁸ Carta de M^a del Carmen de Falla a Manuel de Falla del 5 de septiembre de 1932 (AMF 7813-083).

⁸³⁹ Carta de Leopoldo Torres Balbás a Falla del 4 de septiembre de 1932 (AMF 7691-003).

⁸⁴⁰ Borrador de carta de Falla a Andrés Segovia del 30 de julio de 1932 (AMF 7613-063).

⁸⁴¹ «De Falla Segovia e terza persona». Telegrama de [Moltrasio e Luzzatto] a Ada Finzi del 7 de septiembre de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 6).

llegarán al día siguiente, 8 de septiembre. Quien fuese que recibiese el segundo telegrama escribió en tinta negra una anotación que ha sido fundamental en la reconstrucción de todo el viaje: «tienen las habitaciones en el Hotel Bauer»⁸⁴².

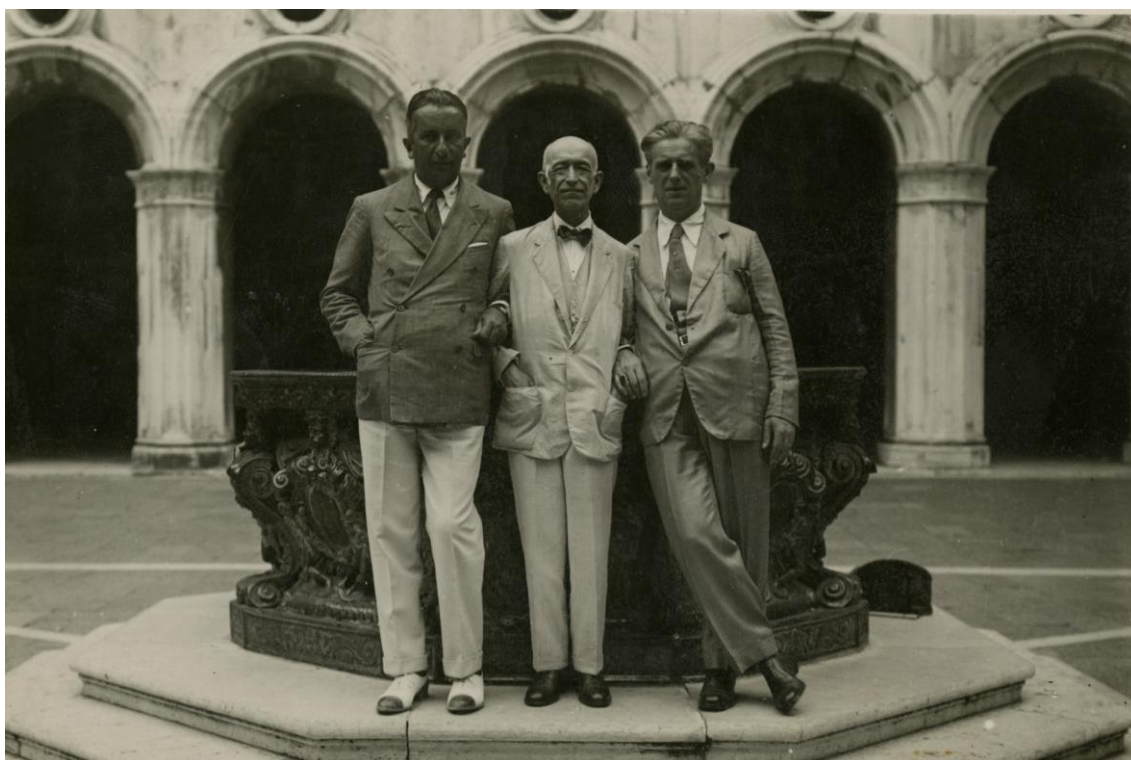


Ilustración 7. De izquierda a derecha Alfredo Casella, Manuel de Falla y Gian Francesco Malipiero en el pozo del patio del Palazzo Ducale de Venecia. © Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Gian Francesco Malipiero.

La bibliografía se presenta paupérrima en información, además de presentar una fiabilidad bastante poco clara. Pahissa hace referencia a los acompañantes y da a entender que el instigador del mismo sería Andrés Segovia, quien «deseaba tomarse un poco de descanso después de una activa temporada de conciertos»⁸⁴³. A ello añade el detalle del viaje, la mitad en tren y la mitad en el auto del mismo Segovia, a lo que se suman una serie de elementos que, o bien se escapan a esta investigación o fueron revelados en vida por el propio Falla. «Pasaron por el Simplón, vieron los lagos del norte de Italia, atravesaron Milán, se detuvieron en tantas maravillosas ciudades italianas: Verona, Vicenza, Padua, hasta llegar a Venecia»⁸⁴⁴. Sin embargo, dada la enorme falta de tiempo y la velocidad a la que el vehículo podría circular, el hecho de

⁸⁴² «[...] *hanno le camere all'Hotel Bauer*» (ASAC Scatola 67, 1932, Doc. 7). El Bauer se encuentra muy cerca de la Piazza San Marco, asomado sobre el Gran Canal frente a la Punta della Dogana, ocupando un antiguo palacio trazado por Jacopo de' Barbari. En la década de los 30, fue vendido a Arnaldo Bennati, que inició una serie de trabajos de recuperación, restauración y ampliación que aumentaron su capacidad y lo hicieron crecer hacia la Piscina di S. Moisè, por donde se accede a pie. Se encuentra a 500m andando desde el Teatro Goldoni.

⁸⁴³ PAHISSA, Jaime. Vida y obra... p. 136.

⁸⁴⁴ Ibid. p. 137.

que en el viaje de ida se detuvieran en dichas ciudades parece más fruto de la imaginación del biógrafo que una explicación razonada en función de la documentación analizada. En su biografía, Elena Torres Clemente da dos fechas aproximadas: 5 de septiembre en Ginebra y 10, en Venecia, aunque ni cita fuentes ni son del todo acertadas. Mientras tanto, Montserrat Bergadà solo menciona una carta de Segovia del 19 de agosto en la que ofrece uno de sus planes en coche para ir desde Hendaya hasta Venecia, lo que queda demostrado que no llegó a realizarse.

De modo esquemático se presenta la siguiente tabla con todo el recorrido que realizó Falla desde Granada hasta Venecia.

FECHA 1932	LUGAR	DOCUMENTOS
24 de agosto	Granada	Carta a Segovia (AMF 7613-065), carta a Salazar (AMF 7573-061)
25 de agosto	Madrid	Carta a Segovia (AMF 7613-065), carta a Salazar (AMF 7573-061), carta de M ^a Carmen de Falla (AMF 7813-081).
28 de agosto	San Sebastián – Zumaya, casa de I. Zuloaga	Carta de M ^a Carmen de Falla (AMF 7813-081), carta a Segovia (AMF 7613-065), carta a Zuloaga (AMF 7798-076).
30 de agosto	Zumaya: encuentro con Roland-Manuel	Carta a Roland-Manuel (AMF 7521-036), carta a M ^a del Carmen de Falla (AMF 7513-083).
3 de septiembre	San Sebastián – Concierto Orfeón Donostiarra	Cartas a Segovia (AMF 7613-063 y -065) y programa de mano (AMF FN 1932-008).
4 de septiembre	Frontera Irún-Hendaya hacia París	Cartas a Segovia (AMF 7613-064 y -065). Pasaporte de 1932 (AMF 8523).
5 de septiembre	París	Cartas a Andrés Segovia (AMF 7613-064 y -065).
5 de septiembre (noche)	París hacia Ginebra	Cartas a Andrés Segovia (AMF 7613-064 y -065), telegrama a M ^a del Carmen (AMF 7814-020) y respuesta de M ^a del Carmen (AMF 7513-083).
6 de septiembre	Ginebra	Carta de Leopoldo Torres Balbás (AMF 7691-003).
7 de septiembre	Milán y Verona	Dos telegramas (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 6 y Doc. 7).
8 de septiembre	Venecia	Telegrama del 7 de septiembre (ASAC Scatola 67, 1932, Doc. 7)

Tabla 12. Viaje que realizó Manuel de Falla desde Granada hasta Venecia en 1932. Se presentan fechas, localizaciones y documentos que prueban su recorrido. Elaboración propia.

3.4 EL II FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA DI VENEZIA

3.4.1 Un proyecto insistente

Como se ha podido ver, organizar un evento musical con obras de Falla era un proyecto que llevaban proponiéndole al menos desde 1925, aunque la fundación del Festival Internazionale di Musica di Venezia en el marco de las celebraciones de la Biennale fue el empujón necesario para llevarlo a cabo. En su primera edición de 1930 ya se programó la *suite* de *El sombrero de tres picos* aunque finalmente, por problemas de salud, no se pudo contar con la asistencia del compositor. Dos años después, en su segunda edición, el Festival no había renunciado a contar con la presencia y dirección de Falla para la presentación a la sociedad italiana de *El retablo de maese Pedro*, lo que además era una práctica habitual del compositor que le permitía asegurar una buena primera interpretación. Es al menos desde marzo de 1932 cuando se vuelven a retomar las negociaciones para sacar adelante este proyecto, en primer lugar con Alfredo Casella y, a finales de mes, con Gian Francesco Malipiero. Sin embargo, como se ha podido comprobar, desde esas primerísimas tomas de contacto siempre estaba detrás Adriano Lualdi, en calidad de presidente del Comité Ejecutivo del Festival, cargo que ocupaba, sin lugar a dudas, por ser miembro de la Camera dei deputati del Regno d'Italia y afiliado al Partido Fascista, siendo puntualmente informado de todas las gestiones que había delegado en ambos músicos al considerarlo de mayor confianza para el andaluz.

Dichas negociaciones, sin embargo, tenían poco de improvisadas y, si bien pasaban por el confiado tamiz de la amistad, su origen se encontraba en las reuniones del Comité Ejecutivo que gestionaba la vida del Festival y también su línea estético-ideológica. El ASAC, una vez más, permite una aproximación directa y concreta a los hechos gracias a las actas preservadas de las reuniones de dicho comité. El primer acta de las dos localizadas data del lunes 22 de febrero, va titulada como «Acta de la primera reunión tenuta del Comité Ejecutivo del “Segundo Festival internacional de música” en las oficinas de la Biennale de arte de Venecia»⁸⁴⁵ y convocó a Adriano Lualdi, Mezio Agostini⁸⁴⁶, Ugo Baradel que sustituía a Romolo Bazzoni⁸⁴⁷ (secretario administrativo) y Alberto Zajotti en calidad de secretario⁸⁴⁸. La reunión se desarrolló en torno a siete puntos que iban desde la financiación, pasando por la designación del Comité de Honor o la publicidad. En lo que a la participación de Falla, el punto «Programa general» es el primero de interés. Dice así:

⁸⁴⁵ «VERBALE della prima riunione tenuta del Comitato esecutivo del “Secondo Festival internazionale di musica” negli uffici della Biennale d'arte di Venezia» del 22 de febrero de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 50).

⁸⁴⁶ Mezio Agostini (1875-1940), pianista y compositor, sustituyó en la dirección del conservatorio Benedetto Marcello de Venecia a Ermanno Wolf-Ferrari, cargo que ocupó hasta su muerte.

⁸⁴⁷ Romo Bazzoni fue administrador general de la Biennale en las décadas de 1920 a 1940.

⁸⁴⁸ Se indica la ausencia del comisario, Gino Damerini, los vicepresidentes Luigi Pagan y Gian Francesco Malipiero, y los miembros Guido Bianchini y Mario Jacchia.

PROGRAMA GENERAL. El honorable Lualdi expone entonces el programa general a grandes rasgos del II Festival. Para adecuarse a los criterios adoptados por la Biennale de Arte, el Festival acogerá las modernas manifestaciones internacionales de música de cámara sin llegar a la aceptación de formas de extremismo demasiado pronunciadas, y esto para no crear en el público un estado de malestar que contraste con los que son los fines propagandísticos del Festival, en vez de favorecerlos. [...] el Festival tendrá dos funciones de ópera de cámara elegidas entre las antiguas y las nuevas, óperas breves para que cada «pabellón» pueda tener tres⁸⁴⁹.

El acta expresa de forma clara dos cuestiones que parecen relevantes resaltar. Por una parte considera que existe un arte musical con «formas de extremismo demasiado pronunciadas» aunque no entra a definirlo ni lo ejemplifica, pero sí lo significa como provocador de un «estado de malestar» en el público. Por otra parte, expresa de forma abierta que el Festival tiene claros tintes «propagandísticos», favoreciendo ese otro arte que no generaría malestar. Es cierto que no hay especificación alguna al respecto, pero en la Italia fascista de 1932 parecen preluarse algunos de los planteamientos del llamado arte degenerado o *Entartete Kunst* alemán plenamente institucionalizado en 1937. En el caso italiano, 1932 era el aniversario de la primera década de la llegada al poder de Benito Mussolini y, con tal motivo, se inauguró el 28 de octubre en Roma la Exposición de la Revolución Fascista, que se mantuvo operativa hasta la misma fecha pero de 1934. Considerando que el Festival de música y la propia Biennale habían pasado a ser administradas directamente por el gobierno fascista mediante su conversión en «Ente Autónomo», no sería de extrañar que ciertos planteamientos sobre el arte empezasen a permear en la hasta entonces impoluta institución veneciana pese a su carácter aperturista e internacional.

El otro punto de interés para la escoger la obra de Falla es el que se refiere a la participación de los compositores⁸⁵⁰. Se distinguen dos categorías en función de su origen como nacionales o como extranjeros, aunque el modo de selección era distinto. En el caso de los autores patrios, el Comité Ejecutivo nombraba una comisión que era la encargada de solicitar a los autores el envío de sus trabajos, entre los que eran elegidos aquellas piezas que serían finalmente presentadas en el Festival. Con respecto a los extranjeros, el proceso era más complicado. El Comité Ejecutivo nombraba a un comisario de su confianza, que era el encargado a su vez de organizar y coordinar una comisión nacional, que era la que valoraba y elegía directamente las obras que incluir en el propio Festival⁸⁵¹. Se desconoce la identidad tanto de los comisarios como de los

⁸⁴⁹ «PROGRAMMA GENERALE. L'On. Lualdi espone quindi il programma generale di massima del II° Festival. Per uniformarsi i criteri artistici adottati dalla Biennale d'Arte il Festival accoglierà le moderne manifestazioni internazionali di musica di camera senza però spingersi fino all'accettazione di forme di troppo pronunciato estremismo e questo per non creare nel pubblico uno stato di disagio che contrasti con quelli che sono i fini propagandisti del Festival, piuttosto che assecondarli [...] il Festival avrà due serate di opere da camera scelte tra le antiche e le nuove, opere brevi sicché ogni "padiglione" possa contenerne tre». (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 50).

⁸⁵⁰ Agradecer al musicólogo Giorgio Peloso Zantaforni su ayuda en la interpretación de los complejos términos que recoge este acta.

⁸⁵¹ «MODALITÀ PER PARTECIPAZIONE DEI COMPOSITORI ITALIANI E STRANIERI. Viene stabilito che, sempre in uniformità ai criteri adottati dalla Biennale d'Arte le mostre siano costituite da opere di autori prescelti.

miembros de las comisiones, no habiéndose encontrado ningún documento al respecto en el ASAC ni habiendo sido publicados entre la membresía del Festival en los apartados de créditos a ello destinados en programas de mano, cartelería y demás material documental publicitario. Ya que no se han identificado documentos ligados a estos organismos de funcionamiento interno, tampoco se puede garantizar que finalmente desarrollasen las actividades originalmente propuestas.

Quedarían aún dos consideraciones por dilucidar de este fragmento: el carácter de ciertas «manifestaciones de tercer grado» en relación con las «prescritas muestras sindicales». Por el carácter socio-político de ambas consideraciones y por sus imbricaciones con otros temas de importancia para este trabajo, se desarrollarán en el último capítulo de la tesis.

En cuanto a la segunda acta encontrada, del 26 de marzo de 1932⁸⁵², en ella se menciona la creación de unas comisiones encargadas de cursar las invitaciones ofrecidas por Lualdi, aunque con poca concreción:

El honorable Lualdi anuncia entonces haber expedido la invitación para la participación en el Festival a veinte de los más significativos compositores italianos y expone las prácticas seguidas para el nombramiento de las comisiones que elegirán a los autores extranjeros a los que le será dado el cometido de representar a las respectivas naciones, siempre bajo el derecho de la comisión italiana de admitir o excluir del Festival las composiciones presentadas⁸⁵³.

A pesar de que los criterios adoptados para la selección de los integrantes de las comisiones no son recogidos en el acta, parece claro que existían unas razones claras para la selección. En lo que a los autores extranjeros se refiere, se aporta algo nuevo: independientemente de la selección de los autores y obras que representarían a sus países de origen, la decisión final quedaría siempre bajo el criterio de la comisión italiana. De lo que no se hace mención es de los comisarios que moderarían a las comisiones extranjeras.

Si bien toda esta información es clave a la hora de conocer las razones que llevaron al Festival a querer contar con la obra del español, la cual terminaría programándose en

Il Comitato Esecutivo nominerà pertanto una Commissione, la quale avrà il compito di invitare i migliori compositori italiani ad inviare al Festival alcune opere loro tra e tra queste verranno scelte quelle che —a giudizio della predetta Commissione— potranno meglio figurare nel Festival, il quale sarà da considerarsi quale manifestazione di terzo grado, mentre per i gradi interiori ben potranno funzionare le prescritte Mostre Sindacali. Per quanto riguarda i "padiglioni" stranieri, il Comitato inviterà un musicista di sua fiducia per ogni singola nazione rappresentata ad eleggersi una Commissione di lettura ed a proporre, in seguito ad esame, le opere di compositori del proprio paese più degne di figurare nel Festival. Tra queste la Commissione del Festival sceglierà quelle da includere nei programmi della Mostra Veneziana». Idem.

⁸⁵² «Verbale della riunione tenuta nella sede della Biennale d'Arte dal comitato esecutivo del II^a Festival Internazionale di Musica il giorno di sabato 26 marzo 1932» (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 35).

⁸⁵³ «L'on. Lualdi annuncia quindi di aver spedito l'invito per la partecipazione al Festival a venti tra i più significativi compositori italiani ed espone le pratiche eseguite per la nomina delle commissioni che sceglieranno gli autori stranieri ai quali sarà dato il compito di rappresentare le rispettive nazioni, sempre fermo il diritto della commissione italiana di ammettere o di escludere dal Festival le composizioni presentate». Idem.

una sesión de ópera de cámara junto a otras dos de factura italiana, también es cierto que las conversaciones con el gaditano estaban en marcha desde esas mismas fechas. Conviene recordar que el 27 de febrero, solo dos días después de la primera reunión del comité ejecutivo, Lualdi ya escribió a Raffaele Calzini para pedirle que contactase con Falla y le comunicara la clara intención de incluir *El retablo* en el programa de ese año. Aunque no se conserva la carta —porque no llegó al compositor o por desaparición del documento—, Calzini informó a Lualdi de haberle escrito el 1 de marzo. Dando veracidad a la hipótesis del extravío de la carta, surge la segunda invitación, transmitida en esta ocasión por Malipiero en la que se apunta a que han estado hablando de él en una reunión del Festival, invitándosele por parte del maestro Lualdi y como miembro del comité ejecutivo. Aunque en la carta enviada a Falla solo consta «marzo 1932», la carta del ASAC enviada a Lualdi confirmando haber escrito a Falla data del 28 de marzo, estimándose la anterior entre el 27 y el 28 de marzo. Dicha información apunta en dos sentidos: por una parte parece que el comité ejecutivo del Festival ejercía a su vez como la susodicha comisión italiana, según se pueden interpretar las palabras de Malipiero. Por otra, que la decisión de que la obra de Falla estuviese presente en el Festival respondería a un deseo personal del propio Adriano Lualdi. Si bien gestiona la creación de las respectivas comisiones, también se vale de los medios necesarios para comunicar lo más directamente posible su voluntad a Falla, siempre a través de personas de su más directa confianza. Todo esto puede ser indicativo de que la presencia de Falla en el II Festival respondió exclusivamente al particular deseo de Lualdi, lo que le permitiría esquivar cualquier tipo de reticencia que los estratos intermedios pudieran tener con él o con el resto de autores y obras, italianos o extranjeros.

3.4.2 Ensayos y representaciones

Una de las cuestiones clave para hacer de la representación de *El retablo* un éxito fueron los ensayos. A lo largo de la correspondencia expuesta, se barajan diferentes opciones que fueron comunicadas a los distintos protagonistas. El 22 de junio⁸⁵⁴, la secretaria del Festival informa al director de escena que serían entre cuatro y cinco los ensayos totales. La misma secretaria, el 23 de julio, indica a Alfred J. Altherr, director del Kunstgewerbenmuseum, que el primer ensayo sería el 7 de septiembre y que se calculaban un total de cuatro, pero que a su vez, Manuel de Falla no llegará a Venecia hasta el día 8⁸⁵⁵. La agencia Moltrasio e Luzzatto confirma unos días más tarde que el inicio de los ensayos quedaba previsto para el 7 de septiembre⁸⁵⁶. Desde entonces, la fecha del 7 de septiembre parece estabilizarse para el resto de partes, confirmándolo así el propio Altherr⁸⁵⁷ pero también la correspondencia con la compañía Colla⁸⁵⁸.

⁸⁵⁴ Carta de Ada Finzi a Lothar Wallerstein del 22 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 25).

⁸⁵⁵ Carta de Ada Finzi a Alfred J. Altherr del 23 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 27).

⁸⁵⁶ Carta de Moltrasio e Luzzatto al Kunstgewerbenmuseum del 29 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 14).

⁸⁵⁷ Carta de Alfred J. Altherr a Moltrasio e Luzzatto del 2 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 19).

⁸⁵⁸ Carta de la Secretaría del Festival a la Compañía Carlo Colla e Figli del 21 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 22).

Con respecto al resto, algunos documentos del ASAC pueden ayudar a comprender el plan de ensayos. Existen dos borradores⁸⁵⁹ con distinta información en los que se identifica el horario encabezado con el nombre «De Falla». El primero muestra tres ensayos correspondientes a los días 7, 10 y 13 de septiembre a las 10h. El segundo, cuatro: los días 6 (21h, «ensayo interno»), 9 (10h y 21h) y 10 (10h). Aunque ambos escritos se presentan sin fechar, el último sería más antiguo, dado el acuerdo entre las partes que parece establecerse en la correspondencia en torno al comienzo de los ensayos para el día 7. Sin embargo, se puede afirmar que en ambos casos se trata de la organización de ensayos bajo la dirección del propio Manuel de Falla, puesto que aparece la programación de ensayos también con el resto de los directores participantes en el resto de espectáculos. A esto se suma un tercer y cuarto documentos⁸⁶⁰ en los que se exponen los ensayos de dos de los cantantes que hicieron *El retablo*, Ginebra Vivante y Alessio De Paolis, siendo coincidentes: 9 (10h y 21h) y 10 (10h).

Si a esta información se suma la llegada a Venecia de Falla el día 8 de septiembre, teniendo en cuenta que las propuestas que se repiten con distintos participantes se llevaron a cabo y considerando que el horario de los cantantes se presenta como un documento final mecanografiado y, aunque incompleto, presenta un aspecto de documento oficial, con ensayos y representaciones, el horario final se podría haber desarrollado del siguiente modo:

FECHA	HORA	ACTIVIDAD	PARTICIPANTES	DIRECTOR
7 de septiembre	[s. h.]	Ensayo	Titiriteros (suizos e italianos), personal técnico	Lothar Wallerstein
9 de septiembre	10h	Ensayo	Orquesta, titiriteros y cantantes, etc.	Manuel de Falla
9 de septiembre	21h	Ensayo	Orquesta, titiriteros y cantantes, etc.	Manuel de Falla
10 de septiembre	10h	Ensayo	Orquesta, titiriteros y cantantes, etc.	Manuel de Falla
10 de septiembre	21h	Representación	Orquesta, titiriteros y cantantes, etc.	Manuel de Falla
13 de septiembre	21h	Representación	Orquesta, titiriteros y cantantes, etc.	Manuel de Falla

Tabla 13. Actividad relacionada con la preparación y representación de *El retablo de maese Pedro* en septiembre de 1932 en Venecia, organizada por fecha, hora, tipo de evento, participantes y directores de orquesta.

⁸⁵⁹ ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 2 y Doc. 55.

⁸⁶⁰ ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 53 y 54.

El lugar en el que los ensayos tuvieron cabida no queda demasiado claro en esta documentación. Si bien en la mayoría de los documentos aparecen siempre referidos al Teatro La Fenice, los acuerdos a los que se llegó con las diferentes partes que conformaban el espectáculo parecen indicar que serían directamente en el Teatro Goldoni, pese a las dificultades que supondría el repetitivo montaje y desmontaje de la escenografía de tres óperas distintas.

3.4.3 Cantantes e instrumentistas

Acaba de indicarse el nombre de dos de los cantantes que intervinieron en *El retablo*. Sin embargo fueron tres los que formaron parte del elenco: Emilio Ghirardini como Don Quijote, Alessio De Paolis como Maese Pedro y Ginebra Vivante como el Trujamán. De todos ellos se ha localizado diversa documentación en el ASAC relativa a correspondencia⁸⁶¹ y al pago de sus servicios⁸⁶². Las diferencias en las cantidades corresponden a la distinta implicación que cada uno de ellos tuvo a lo largo de toda la edición del Festival:

- Emilio Ghirardini: *Maria Egiziaca* de O. Respighi (10 y 13 de septiembre).
- Alessio De Paolis: *La favola di Orfeo* de A. Casella (6 de septiembre), *La Grançeola* de A. Lualdi (10 y 13 de septiembre) e *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de C. Monteverdi (15 de septiembre).
- Ginebra Vivante: *La Passione di Cristo* en instrumentación de Fernando Liuzzi (15 de septiembre).

Dicha información parece incompleta, ya faltan recibos que correspondan al pago íntegro por la contraprestación de sus servicios en todas sus actuaciones además de los gastos derivados de sus respectivos viajes.

Por último estaría la orquesta. Si bien entre la correspondencia con Falla no se lee una sola línea relativa a quiénes conformarían la orquesta de cámara necesaria, esto sí que se

⁸⁶¹ Serie de 13 cartas entre los cantantes y la secretaría del Festival: copia de carta de la Secretaría del Festival a Alessio De Paolis del 26 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 3); copia de carta de la Secretaría del Festival a Ginebra Vivante del 26 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 4); carta de la Ginebra Vivante a la Secretaría del Festival del 27 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 5); copia de carta de Emilio Ghirardini a la Secretaría del Festival del 26 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 6); copia de carta de Alessio de Paolis a la Secretaría del Festival del 16 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 7); copia de carta de Adriano Lualdi a Alessio de Paolis del 20 de abril de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 8); copia de carta de la Secretaría del Festival a Alessio De Paolis del 30 de abril de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 10); copia de carta de la Secretaría del Festival a Emilio Ghirardini del 6 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 11); copia de carta de la Secretaría del Festival a Emilio Ghirardini del 6 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 12); copia de carta de la Secretaría del Festival a Emilio Ghirardini del 28 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 13); copia de carta de la Secretaría del Festival a Alessio De Paolis del 2 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 14); copia de telegrama de la Secretaría del Festival a Ginebra Vivante [s.f.] (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 15); copia de carta de la Secretaría del Festival a Ginebra Vivante [s.f.] (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 16).

⁸⁶² Emilio Ghirardini: tres recibos, de 1.000 liras (6 de septiembre), 1.000 y 90 liras (13 de septiembre ambos), por un total de 2.090 liras (ASAC Musica Segnatura b. 001, II Festival 1932, Fascicolo 1, Doc. 14 y 19); Alessio De Paolis: dos recibos, de 250 (6 de septiembre) y 1.000 liras (7 de septiembre) (ASAC Musica Segnatura b. 001, II Festival 1932, Fascicolo 1, Doc. 15 y 18); Ginebra Vivante: un recibo de 500 liras (8 de septiembre) (ASAC Musica Segnatura b. 001, II Festival 1932, Fascicolo 1, Doc. 17).

expone con los responsables de la puesta en escena. En todos los casos se dice que se compone de miembros de la Orquesta del Teatro Alla Scala de Milán, sin que, en principio, otros músicos formen parte del conjunto. Pese a esto, en los folletos con la programación completa⁸⁶³ e incluso en las propias notas al programa, se observa cómo otros conjuntos orquestales también cedieron a algunos de sus músicos. Entre ellos están: la Orquesta del Teatro La Fenice, la Filarmónica de Dresde y la Orquesta del Ente Italiano para las Audiciones Radiofónica de Turín (EIAR). Pese a que el nombre de los integrantes se omitió en el material distribuido al público, han podido también identificarse gracias a un documento⁸⁶⁴ en el que se muestra un listado de apellidos junto a su instrumento y a una propuesta de horarios maratonianos que se corresponden con los ya presentados. De este modo, la orquesta de cámara estaría compuesta por 26 músicos más un utillero: flauta Renato Paci; clarinete Miotto; fagot Volpini; trompas: Rizzetto y Vianello; trompeta Colarocco; batería Pellanda; timbales Gottardo; violines primeros Ferro, Sanzogno, Rossi y Fantuzzi; violines segundos Fael, Vio, Dorigo y Ussardi; violas Crepa, Mainella y Michieli; violonchelo Pais, Orrù y Gasperoni; contrabajos Billè (1º) y Orrù (2º); trombón Gulli; arpa Nice Grigulio Segreto; utilería Cavasin. Habría que sumar a este conjunto a quienes aparecen como solistas en el programa de mano pero que hubieron necesariamente de formar parte de la orquesta: la clavecinista Corradina Mola, el *concertino* Principe Remy y el oboísta Leandro Serafin. No obstante, aún así, la conformación de la orquesta exigida por Falla para *El retablo de maese Pedro* precisa de dos oboístas, quedando uno al cargo del corno inglés y carecería de batería, precisando a dos intérpretes en la percusión.

3.4.4 Un conflicto quijotesco: el orden del programa

El día 10 de septiembre, en el que fue el séptimo espectáculo de la segunda edición del Festival Internazionale di Musica della Biennale di Venezia, el repertorio —consagrado a la ópera de cámara de la segunda función dedicada a la misma—, aparece en el siguiente orden: abre la tarde *El retablo de maese Pedro* bajo la dirección de su propio compositor, Manuel de Falla, y que si bien no era un estreno absoluto, se trataba de su debut en Italia con la dirección escénica de Lothar Wallerstein y la puesta en escena del Kunstgewerbenmuseum de Zúrich; le sigue *Maria Egiziaca* de Ottorino Respighi, quien también la dirigiría en su primera representación en Venecia, con una puesta en escena de Nicola Benors; y por último *La Grançèola*, que dirigida también por su autor, Adriano Lualdi, contaba con la escenografía de Guido Marussig interpretada por Giovanni Grandi y puesta en escena también de Wallerstein, tratándose del único estreno absoluto. Sin embargo, diferentes fuentes dan a entender que el orden definitivo no fue así.

Por una parte está la prensa, a la que, por su amplio volumen, se le dedicará un capítulo en particular. Por otra parte, la bibliografía. Y ocupando un lugar preferencial en esta, la

⁸⁶³ ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 41.

⁸⁶⁴ ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 18.

biografía realizada por Jaime Pahissa, que narra⁸⁶⁵ una serie de hechos en relación con el cartel del programa:

En el programa figuraban *El retablo*, una obra de Lualdi y *María Egipciana* de Respighi. A Falla no le agradaba mucho el que una obra suya figurara al lado de otra con un argumento como el de *María Egipciana* en el que pudiera presentarse la vida desordenada que llevara esta santa antes de entregarse a la mortificación y a la penitencia.

Como indica Pahissa, la obra de Respighi, hecha con un libreto de Claudio Guastalla tomando a su vez de base el relato de las *Vitæ Patrum*, narra la vida de conversión que llevó a cabo María de Egipto o Santa María Egipcíaca (ca. 344 – ca. 422 d. C.), una mujer de vida disoluta que, tras un providencial viaje a Jerusalén, mudó sus costumbres. Desde entonces se retiró al desierto donde la penitencia y el arrepentimiento conformaron toda su vida y donde conoció al abad san Zósimo, uno de los padres del desierto, que se encargó de ella durante sus últimos días de vida.

Pese a que el argumento de la obra narra un proceso de conversión que la llevaría a una mujer desde la corrupción del pecado hasta la santidad de vida, en el comienzo de la misma se la presenta directamente como una prostituta. Si bien la idea no le satisfacía plenamente, Manuel de Falla era consciente desde hacía meses de que se trataría de una función triple de ópera de cámara y que, necesariamente, habría de compartir escena con otros compositores, libretistas y, como no, argumentos. Sin embargo, el conflicto real llegó cuando supo de la disposición del programa:

Al llegar a Venecia vieron que el orden de las obras, en el programa, era: primero *El retablo*, y luego *María Egipciana* y la obra de Lualdi. Creyó, Segovia, con razón, que demostraba una gran desconsideración hacia el maestro español, el hecho de que se pusiera su obra para abrir el concierto. Y, si bien Falla estaba dispuesto a aceptar el orden fijado a causa de su natural modestia, Segovia no quiso pasar por ello y obtuvo, con su decisión, el que se modificara el orden del programa, el cual quedó así: primera parte, la obra de Lualdi; segunda, *El retablo*; tercera, *María Egipciana*, de Respighi⁸⁶⁶.

Andrés Segovia, que podría haberse querido informar más en profundo del contenido de la ópera, podría haber llegado a pensar que la temática que se presentaba al público inmediatamente después del triunfo de la virtud y el honor que representa Don Quijote —con la historia de Carlomagno y Melisendra— sería la de una mujer cuyo ejercicio de la prostitución era explícito, lo que no sería un plato del gusto de Falla. Así que, conociendo la personalidad del compositor y para evitarle un ataque de escrúpulos en plena representación, a modo de mediador o de instigador, Segovia se ocupó de que el programa modificase su orden final.

De todo esto no existe ni un solo documento que pruebe estos sucesos. El retraso de la llegada a Venecia, la falta de tiempo para los ensayos y el hecho mismo de que cuando llegaron a la ciudad el Festival llevaba ya seis días inaugurado —con otros tantos

⁸⁶⁵ PAHISSA, Jaime. Vida y obra... p. 137.

⁸⁶⁶ *Idem.*

conciertos ya realizados— ayudaría a que las gestiones fuesen además de exquisitamente diplomáticas, como recoge Pahissa, también extremadamente ágiles.

En cualquier caso, se puede decir todavía algo sobre la conformación del programa de la doble sesión de ópera de cámara, del 10 y del 13 de septiembre en la que tuvo lugar la puesta de largo de *El retablo* en Italia. Tres son los documentos encontrados que pueden ayudar a reconstruir el proyecto de programa de ópera de cámara. En los tres casos, se trata de borradores mecanografiados con anotaciones manuscritas bien a tinta, bien a lápiz. Aunque no cuentan con fecha, se puede asignar al menos un orden cronológico fiable:

- 1) Se trata de un folio suelto con marcas de haber estado grapado a otros en el que se contiene el programa para la décima función, la última prevista en el Festival, para el 15 de septiembre. En él, *El retablo* abre la sesión, seguida de *La Passione [di Cristo]* en la adaptación de Fernando Liuzzi y por último *L'alba di San Giovanni* de Franco Casavola. La obra de Falla, además de por su nombre y por el de su autor, tan solo se acompaña de dos breves indicaciones relativas a «Teatro y marionetas Polignac» y la dirección «De Falla o Casella»⁸⁶⁷. Estas dos referencias señalan a las primeras negociaciones, dando como posible aún la utilización de los materiales de escena de la princesa de Polignac y la duda de si Falla dirigiría o no su obra.
- 2) Dossier completo con todos los espectáculos previstos para el Festival⁸⁶⁸. *El retablo* ya aparece programado para el día 8 de septiembre, aunque ocupa la sexta manifestación del total del Festival. Ahora lo acompañan las obras de Respighi y Lualdi, ocupando estas la segunda y tercera posición. Además, para las tres representaciones se indica que el regidor será Lothar Wallerstein y la orquesta la del Teatro Alla Scala. En cuanto a las indicaciones propias de *El retablo* permanecen invariables: marionetas de Polignac y la posibilidad de dirección entre Falla o en Casella.
- 3) Dossier muy completo y trabajado, con numerosísimos añadidos en tinta con diferente caligrafía. *El retablo* se mantiene para el día 8 de septiembre, y sigue siendo parte de la sexta función. Cambian las obras y su disposición: Lualdi abre la tarde, seguido por Respighi y concluyendo *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi. Falla ha desaparecido en el dossier original mecanográfico, pero este aparece modificado. Monteverdi se presenta recuadrado con la indicación de que «esta es la primera parte del tercer espectáculo»⁸⁶⁹. Delante de la indicación aparece escrito «Iº De Falla». A ello se le suman los números romanos delante de los otros tres autores, quedando el orden definitivo del concierto que finalmente se programó: Falla, Respighi y Lualdi.

⁸⁶⁷ ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 36.

⁸⁶⁸ ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc 44.

⁸⁶⁹ «*Questa è la Iª parte del IIIº spettacolo*». ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 1.

A este último borrador modificado tan solo habría que sumarle la participación de los materiales de escena del Museo de Zúrich y la confirmación de la dirección del mismo Falla. Así es como se imprimieron los programas y como se anunciaron a la prensa. Sin embargo, como la misma indicará junto al dato de Pahissa, el orden aún cambiaría, pasando Falla a cerrar el programa, tras las obras de Respighi y Lualdi.

3.4.5 Diferentes cuestiones económicas

Para cerrar este intenso y extenso análisis documental sobre el desarrollo del séptimo espectáculo de aquel II Festival de Música y su *reprise*, tres días más tarde, quedarían por considerar los papeles relacionados con los asuntos económicos, particularmente en lo que se refiere a gastos e ingresos.

La directa programación de *El retablo* implicaba la necesidad de un clave, lo que fue gestionado por la empresa de Ettore Brocco, un establecimiento especializado en pianos y harmoniums. La factura⁸⁷⁰ conservada presenta un alto grado de detalle que permite trazar los pasos que se fueron dando. El día 8 de septiembre el clave fue trasladado del Palazzo Ducale al Teatro La Fenice, siendo al día siguiente afinado en solitario, luego afinado con el oboísta y posteriormente transportado al Goldoni y viceversa. El día 10 se realizó el segundo transporte al Goldoni y luego se lo movió dentro del teatro para ubicarlo en otra posición no especificada. «Después del espectáculo», el clave fue depositado en el «interior», probablemente en algún almacén o sala de instrumentos, donde permaneció hasta el día 12, cuando volvió a ser movido por el interior del Goldoni a las 19:30h. El día 13 —segunda reposición de *El retablo*— el instrumento fue trasladado de un «pasillo» a la orquesta y viceversa, terminando el último movimiento a las 23h. Finalizada su utilización comenzó su peregrinaje de vuelta, primero a La Fenice el día 14, y luego, tras ser embalado, llevado finalmente al salón del Danieli, uno de los históricos hoteles de lujo de Venecia, situado en la Riva degli Schiavoni, donde fue depositado el 16 de septiembre. El total de la factura ascendía a 680,50 liras aunque parece que el pago se realizó en dos plazos, el primero de 450,50 (del 11 de septiembre) y el segundo de 230 (el 16 de septiembre). La factura, además de los detalles relatados y del ritmo al que se trabajaba en los ensayos y actuaciones durante esos días en La Fenice como en el Goldoni, indica que el clave era uno de los instrumentos que poseía el Hotel Danieli, tratándose probablemente de un Pleyel, aunque por el momento no se han obtenido mayores certezas. Además, también parece ser que o bien los ensayos de *El retablo* se alternaban entre La Fenice y otros en el Goldoni, o que no todos los ensayos no se realizaron con clave.

Otro de los gastos directamente relacionados con la obra de Falla era el referente a los materiales para la orquesta. Desde que en 1924 J. & W. Chester Ltd. publicase la obra con todos los derechos reservados, la interpretación dependía siempre del alquiler directo de los materiales a la editorial. Además, como era habitual, cuando la obra se daba por primera en un país, Falla debía autorizarla, puesto que quería controlar

⁸⁷⁰ Facturas de Ettore Brocco del 11 y del 16 de septiembre de 1932 (ASAC Musica Segnatura b.001, II Festival 1932, fascicolo 1, Docs. 4 y 5).

personalmente las condiciones de cada estreno. En el caso de Venecia, el Festival trabajó con la editorial A. & G. Carisch & C. de Milán, que era la encargada de suministrar buena parte de los materiales editoriales necesarios. Así, en el desglose total de una factura completa de la compañía⁸⁷¹ aparece, junto a otras obras de la misma edición, «De Falla “El Retablo” de Maese Pedro», por un coste de 500 liras. La obra de Falla se encuentra bajo el epígrafe de «Solo para una ejecución» y, aunque esto no es cierto, puesto que se volvió a dar el día 13 de septiembre, se puede asegurar que el Festival no desembolsó más dinero por ella, ya que el total de esta factura final — sellada, timbrada y firmada, por 3.363,05 liras—, coincide con el recibo que el Festival emitió cinco meses después, el 9 de febrero de 1933, sin sobrecargo alguno por la *reprise*.

Algunos documentos de gastos que afloran entre la enorme mina que resulta el ASAC ayudan a comprender las dificultades y los entresijos de lo que supuso la producción del mismo Festival. Por una parte, como se extrae de las negociaciones con el Kunstgewerbenmuseum, el Festival se hacía cargo del transporte de todo el material desde Zúrich a Venecia, ida y vuelta, siendo responsable de los posibles desperfectos. Para esta operación, se contó con la empresa de Innocente Mangili de Milán, con quien se intercambiaron tres cartas⁸⁷², siendo en la última donde se remite al Festival un presupuesto de 75 liras/kg. Por otra parte está el personal del propio Teatro Goldoni, que debía de pagar a sus maquinistas diariamente. Son dos los documentos relacionados con ellos: el primero⁸⁷³ hace referencia a los cuatro tramoyistas que trabajaron —por un jornal de 26 liras por día—, lo que hacía un total de 1.066 liras por once días de faena; el segundo⁸⁷⁴, a los ayudantes, en un listado por días en horarios de mañana y de tarde y que fueron desde los cuatro a los ocho operarios, por un total de 684 liras. El último de los desembolsos no era menos importante: los gastos de correspondencia, telégrafos y envíos de diferente naturaleza. Se ha podido acceder también a un registro de salida de los envíos de correspondencia⁸⁷⁵ y, aunque no parece muy metódico ni regular, se han identificado asientos para la compañía Colla (17, 21 y 24 de agosto), para el Kunstgewerbenmuseum (21 de agosto) y para el propio Manuel Le Falla [*sic*] a Zumaya (30 de agosto).

Pese a los muchos gastos que supuso la organización de un evento cultural de tal calibre, no faltaron los intentos por obtener rebajas en aquellos productos de los que no se podía prescindir. Este es el caso de las propias obras y de sus derechos de interpretación. Se conservan una serie de cartas enviadas a consulados y embajadas de

⁸⁷¹ Factura de A. & G. Carisch & C. de Milán del 20 de septiembre de 1932 (ASAC Musica Segnatura b.001, II Festival 1932, fascicolo 1, Doc. 8).

⁸⁷² Cartas con la compañía de Innocente Mangili (ASAC Scatola n. 67, 1932, Docs. 48, 49 y 50).

⁸⁷³ Nota aiuti macchinisti giornalieri (ASAC Musica Segnatura b.001, II Festival 1932, fascicolo 1, Doc. 7).

⁸⁷⁴ Note aiuti macchinisti – serali (ASAC Musica Segnatura b.001, II Festival 1932, fascicolo 1, Doc. 6).

⁸⁷⁵ Resoconto delle spese di posta, telégrafo e varie sostenute durante i mesi di agosto-settembre 1932 X (ASAC Musica Segnatura b.001, II Festival 1932, fascicolo 1, Doc. 13).

muchos países y sus respuestas⁸⁷⁶ solicitando formalmente la exención de los impuestos derivados del cobro de los derechos de autor a países como Alemania, Bélgica, Francia y Estados Unidos. Se ha encontrado la respuesta del cónsul general de Francia en Milán⁸⁷⁷ en la que se da cuenta de las gestiones realizadas a través del subsecretario de Estado para las Bellas Artes, mediante las que se ha aceptado la libre interpretación de una obra de Albert Roussel. Aunque no se ha localizado ninguna carta relacionada ni con Reino Unido ni tampoco con la editorial J. & W. Chester, nada indica que no se hubiera intentado también liberar de impuestos a *El retablo*, del mismo modo que se abarató al máximo los costes relacionados con las marionetas, en tanto que se prefirió el alquiler de las de Zúrich en vez de la realización de unas nuevas.

El presupuesto general del II Festival ha podido ser conocido gracias a las actas de las reuniones preparatorias de dicha edición, las cuales ya han sido citadas anteriormente. En la de febrero, Lualdi exponía un cálculo de entorno a las 200.000 liras, contando con que se conseguiría una reducción del 50% de reducción de precios para quienes viajaban en transporte público a la ciudad. En la segunda acta se da la cifra final: 220.000 liras de presupuesto total, cifra a la que se llega gracias a las aportaciones de la Società Italiana di Autori, la Cofindustria Roma, la SAFAR⁸⁷⁸, el EIAR⁸⁷⁹ de Turín y la editorial musical Casa Ricordi. Sin embargo, ¿cuánto fue lo que de ese presupuesto consumió *El retablo de maese Pedro*? La respuesta sería bastante compleja en vista de que, aunque es mucha la documentación conservada, la de carácter administrativo y financiero se encuentra muy dispersa y fragmentada. Este es el caso de los presupuestos, cuyos documentos finales no han sido encontrados. Sin embargo, al menos se pueden obtener unas aproximaciones mediante tres presupuestos⁸⁸⁰ mecanografiados con muchos añadidos manuscritos, lo que demuestra al menos que se trataron de documentos muy trabajados y ajustados, pero sin fecha. En dos de ellos se cita exclusivamente a «De Falla», asignándole una retribución que va desde las 3.000 liras a las 5.000 liras. En el otro presupuesto, el total aparece asignado exclusivamente al título de la obra, presentando *El retablo* una asignación de 9.000 + 2.000, lo que haría un total

⁸⁷⁶ Copia de carta de la Secretaría del Festival a Joseph Bribosia (Consulado de Bélgica) del 15 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Docs. 32); copia de carta de la Secretaría del Festival al Dr. Schmidt (Consulado de Alemania) del 15 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Docs. 32); copia de segunda carta de la Secretaría del Festival al Dr. Schmidt (Consulado de Alemania) del 14 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Docs. 32); copia de carta de la Secretaría del Festival a René Dollot (Cónsul General de Francia) del 14 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Docs. 32); copia de carta de la Secretaría del Festival a Honer Drett (Cónsul General de Estados Unidos) del 14 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Docs. 32); copia de carta de la Secretaría del Festival al Consulado General de Francia del 14 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Docs. 32); carta del Consulado General de Alemania a Adriano Lualdi del 19 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Docs. 33); carta del Consulado General de Estados Unidos a Adriano Lualdi del 16 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Docs. 33); carta del Consulado General de Francia a Adriano Lualdi del 18 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Docs. 33).

⁸⁷⁷ Carta del Consul Général de France a Adriano Lualdi del 5 de septiembre de 1932 (ASAC Scatola 67, 1932, Doc. 3).

⁸⁷⁸ Società Anonima Fabbrica Apparecchi Radiofonici (1923-1948), compañía que produjo transistores de radio en Italia con sede en Milán.

⁸⁷⁹ Ente Italiano per le Audizione Radiofoniche (1927-1944), organismo público de radiodifusión durante los años del fascismo, con sede en Turín.

⁸⁸⁰ ASAC Scatola n. 67, 1932, Docs. 45, 46 y 52.

de 11.000 liras, el equivalente a un exacto 5% del presupuesto total mencionado por Lualdi. Sin embargo, por el momento se trata de meras conjeturas que no van más allá de la recopilación de cuantos datos se han identificado, ya que no se trata propiamente de documentación de contabilidad.

Para acabar este apartado de naturaleza económica, tan solo quedaría por saber cómo fue la acogida del público en tanto a la asistencia. En este caso sí que se disponen de datos muy precisos ya que se han hallado dos registros de ventas⁸⁸¹ del Teatro Goldoni en los que se listan con precisión cada una de las localidades ocupadas durante los dos espectáculos del día 10 y 13 de septiembre. Durante la primera función se vendieron 666 localidades mientras que en la segunda bajó ligeramente la asistencia, con 640 puestos vendidos. En cuanto a la recaudación económica, el primer día se alcanzó la cifra de 7.389 liras mientras que el segundo bajó considerablemente hasta 4.777,40 liras a causa de la rebaja de los precios de todas las localidades a la mitad.

La ausencia de otro tipo de documentación impide una interpretación más profunda y concreta de la reflejada hasta ahora. Pese a ello, se ha podido obtener una foto fija bastante completa de todo cuanto aconteció en el II Festival Internazionale di Musica de la Biennale de Venecia y, más concretamente, en torno a Manuel de Falla y al estreno italiano de *El retablo de maese Pedro*.

3.5 EL VIAJE DE VUELTA: DE VENECIA A ESPAÑA

El 13 de septiembre tuvo lugar una segunda representación de *El retablo* en el Teatro Goldoni, junto con el resto de obras programadas: *La Grançèola* y *Maria Egiziaca*. Sin solución de continuidad, al día siguiente, Falla comenzó el viaje de regreso a España. Para conocer el recorrido que hizo ha sido fundamental la correspondencia generada por él pero también la recibida, gracias a la cual se puede reconstruir su completo recorrido, no solo a través de los lugares de escritura de dichas cartas sino también por la información que contiene.

En cierta medida, parece increíble que Falla, después de los intensísimos días de Venecia y conociendo tanto su quebradizo estado de salud como el larguísimo viaje previo, se sintiera con fuerzas para reemprender el camino de vuelta inmediatamente. Además, a falta de poder concretar aún mejor la agenda personal que pudo desarrollar en la ciudad, parece que allí desarrolló una actividad personal y distinta a la del Festival. O eso delata la existencia de un billete de entrada sin fecha para el Museo Civico Correr⁸⁸², sito en la ampliación que Napoleón hizo en la Piazza San Marco con la demolición de la iglesia de San Gimignano. A ello se suman unas fotografías realizadas en el Palazzo Ducale, donde Falla se lo identifica junto a Alfredo Casella y Gian

⁸⁸¹ [Biglietti di'ingresso del] Festival Musicale [per la] Seconda serata del Teatro dell'Opera da Camera: "La Grançèola" = "Maria Egiziaca" = "El Retablo de Maese Pedro" (ASAC Segnatura b. 001. Musica 1932, fascicolo 1, Doc. 1) y [Biglietti di'ingresso del] Festival Musicale [per la] Serata fuori abbonamento. Replica: "La Grançèola" = "Maria Egiziaca" = "El Retablo de Maese Pedro" (13/9/1932) (ASAC Segnatura b. 001. Musica 1932, fascicolo 1, Doc. 2). Agradezco a Yolanda Donate Expósito la ayuda en la interpretación de estos datos.

⁸⁸² AMF 8908/3-005.

Francesco Malipiero en diferentes ubicaciones del patio⁸⁸³. Si bien es justo decir que la entonces sede de la Biennale y del Festival se ubicaban en el Palazzo Ducale, sería una prueba gráfica de que en los días de Venecia Falla no solo atendió a los ensayos y a las representaciones, sino que muy probablemente desarrolló una intensa actividad social con sus acompañantes españoles y sus amigos italianos además de con aquellos a los que allí conoció.



Ilustración 8. Entrada personal para el Museo Correr de Venecia (AMF 8908/3-005). © Archivo Manuel de Falla.

El día 13 de septiembre, probablemente después de la representación, todos los integrantes de la compañía de Carlo Colla que habían asistido a Venecia enviaron un tarjetón⁸⁸⁴ de agradecimiento al compositor. Al día siguiente, el director de orquesta Mario Cordone⁸⁸⁵ escribe una rápida carta a Falla disculpándose por no haber podido despedirse de él y solicitándole una fotografía dedicada. El día 15 es el crítico Gaetano

⁸⁸³ Existen al menos 2 fotografías distintas: una con, de izquierda a derecha, Malipiero, Falla y Casella, presentando Falla una tira en el lateral derecho de su cara, con la Scala dei Giganti de fondo (Cini F.3.21 scatola 5, Fondo Casella); otra, subidos al basamento del pozo del patio, estando de izquierda a derecha Casella, Falla (sin gafas) y Malipiero, con una dedicatoria firmada por Casella (AMF 7/27), de la que existe otra copia en la Fondazione Cini (Cini 073, Fondo Malipiero).

⁸⁸⁴ Tarjetón de Carlo Colla e Figli a Manuel de Falla del 13 de septiembre de 1932 (AMF 15030-001).

⁸⁸⁵ Carta de Mario Cordone a Falla del 14 de septiembre de 1932 (AMF 15037-001).

Cesari el que le escribe⁸⁸⁶ señalando que tampoco ha podido despedirse, puesto que ya había partido cuando fue a su encuentro, de lo que se deduce que el comienzo del regreso tuvo ocasión el mismo día 14 o el 15 a lo más tardar.

No obstante, no es hasta el día 19 cuando Falla escribe por primera vez y a tres personas distintas: Joaquín Nin-Culmell⁸⁸⁷, Manuel Clausells⁸⁸⁸ y M^a del Carmen de Falla. Sendas cartas son enviadas desde Cremona. En los dos casos primeros la información de interés se limita a indicar que estará en Barcelona a finales de mes, sin especificar nada más. Sin embargo con su hermana sí que da detalles precisos. Según indica el propio Falla: «hemos estado en Padua, Mantua, y ahora, como ves, desde ayer, en Cremona. Mañana saldremos para Milán⁸⁸⁹ y Génova [...] Seguimos hasta Arles, terminando allí nuestra excursión»⁸⁹⁰. En los días de silencio, Falla ha estado no solo viajando de vuelta sino realizando nuevamente un poco de turismo, como ya lo hizo en sus viajes precedentes a Italia. Indica quiénes son sus acompañantes —José Manuel Segura, Andrés Segovia y la primera esposa de este, Adelaida Portillo Balaguer, quien aunque hizo sola el viaje de ida a Venecia, ahora se une al grupo viajero en coche— y le explica que se encuentra en el Hotel Roma de Cremona, adonde llegaron «ayer», es decir, el 18 de septiembre.

El 20 de septiembre Falla escribe aún desde Cremona una postal a Trend⁸⁹¹ con una imagen de Torcello, una de las islas de la Laguna Véneta, dando detalles mínimos del buen desarrollo del Festival y de que dirigió dos veces *El retablo*.

El 23 de septiembre vuelve a ser un día prolífico en lo que a correspondencia se refiere. Falla escribe desde San Remo a Frank Marshall⁸⁹², a José Tragó⁸⁹³, a Emma C. Debussy⁸⁹⁴ y a Segismundo Romero⁸⁹⁵. En el caso de su profesor y de la viuda de Debussy, se trata de documentos sin relevancia. A Segismundo Romero le dice que lo ha recordado mucho en la representación de Venecia⁸⁹⁶. Por último, a Frank Marshall le comenta los detalles más sustanciosos: se encuentra en el Albergo Europa y sale al día siguiente hacia a Arlés, desde donde se dirigirá a Barcelona. Además, especifica que ni su hermana ni Gisbert lo han acompañado en este viaje.

El día 24 de septiembre Falla salió de Italia y llegó a Arlés, lo que además de por sus testimonios epistolares se comprueba gracias a su pasaporte⁸⁹⁷, sellado el mismo día en el paso fronterizo de Ponte Chiasso, concretamente en la «Valicostradale di Ponte

⁸⁸⁶ Carta de Gaetano Cesari a Falla del 15 de septiembre de 1932 (AMF 15012-001).

⁸⁸⁷ Carta de Falla a Joaquín Nin-Culmell del 19 de septiembre de 1932 (AMF 7336-032).

⁸⁸⁸ Carta de Falla a Manuel Clausells del 19 de septiembre de 1932 (AMF 6843-075).

⁸⁸⁹ En una carta de 1932 a Raffaele Calzini, Falla dice que ha pasado solo un día por Milán: «Efectivamente pasé por Milano al regreso del festival veneziano y tuve la decidida intención de buscar a Vd. y a nuestro amigo Sacchi, pero desgraciadamente pasé solo un día en Milano» (AMF 6812-023).

⁸⁹⁰ Carta de Falla a M^a del Carmen de Falla del 19 de septiembre de 1932 (AMF 7814-021).

⁸⁹¹ Postal de Falla a John B. Trend del 20 de septiembre de 1932 (AMF 7698-058).

⁸⁹² Carta de Falla a Frank Marshall del 23 de septiembre de 1932 (AMF 7246-094).

⁸⁹³ Carta de Falla a José Tragó del 23 de septiembre de 1932 (AMF 7694-042).

⁸⁹⁴ Carta de Falla a Emma C. Debussy del 23 de septiembre de 1932 (AMF 6898/2-057).

⁸⁹⁵ Carta de Falla a Segismundo Romero del 23 de septiembre de 1932 (AMF 7529-105).

⁸⁹⁶ Conviene recordar que Segismundo Romero participó en el estreno en versión concierto que tuvo lugar en Sevilla, con la Orquesta Bética de Cámara, el 23 de marzo de 1923.

⁸⁹⁷ Pasaporte de Manuel de Falla expedido en Granada el 9 de agosto de 1932 (AMF 8523).

Chiasso», es decir, en el paso de carretera. Ya en Arlés, al día siguiente escribe a Miguel Cerón⁸⁹⁸, aunque sin dar información respecto al Festival o al viaje en sí.

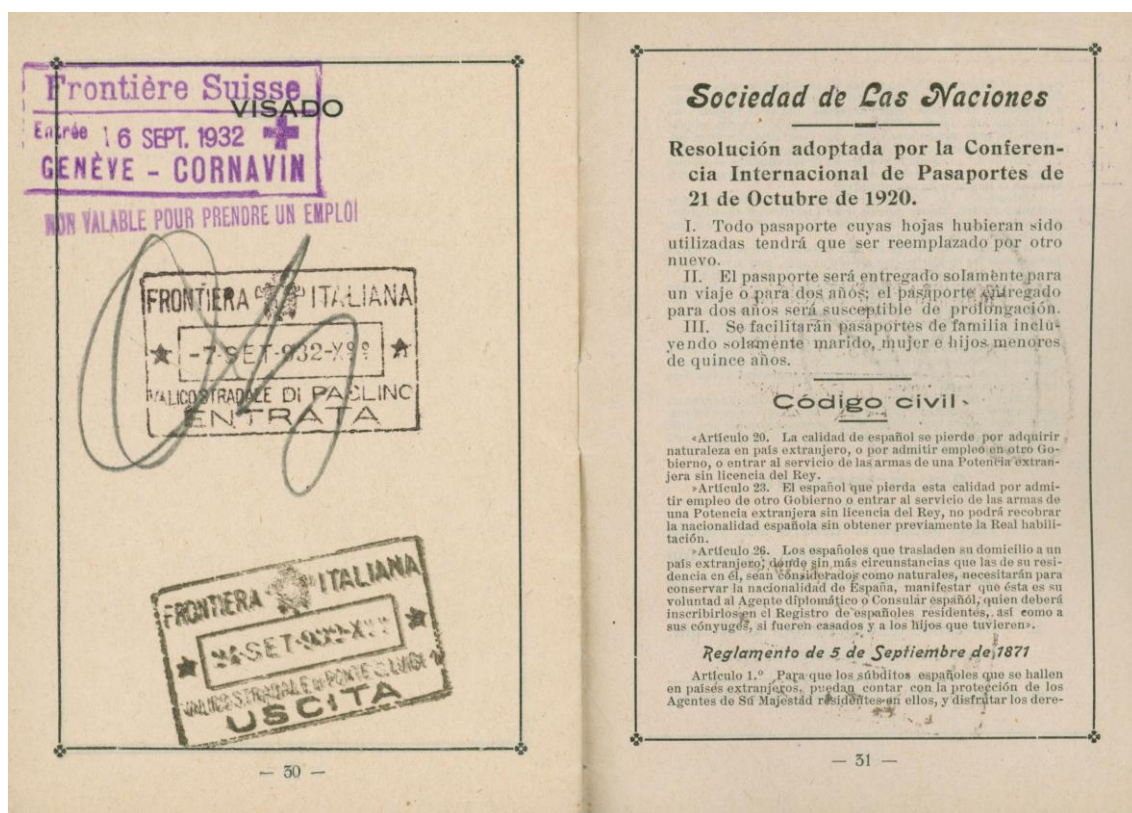


Ilustración 9. Detalle del pasaporte de Manuel de Falla expedido en Granada el 9 de agosto de 1932, en donde pueden verse tres sellos. De arriba abajo: salida de Suiza el 6 de septiembre; entrada en Italia el 7 de septiembre y salida de Italia el 24 de septiembre (AMF 8523). © Archivo Manuel de Falla.

Tras haberse separado de Segovia y su esposa, recibe Falla una carta del matrimonio del 28 de septiembre, agradeciendo el tiempo que han pasado juntos. Ese mismo día, el compositor y Segura atraviesan la frontera franco-española en Port-Bou, de lo que nuevamente da constancia el pasaporte⁸⁹⁹.

Por último, el 30 de septiembre Falla escribe desde Barcelona a Ignacio Zuloaga⁹⁰⁰, contándole todo el viaje que ha realizado. Hay que recordar que antes de partir de España, Falla estuvo alojado en la casa del pintor en Zumaya durante los días que tuvo que encargarse de los ensayos y concierto que dio junto al Orfeón Donostiarra en San Sebastián. Además, en la carta, Falla es muy explícito con una cuestión de salud personal. El músico lo explica así:

⁸⁹⁸ Carta de Falla a Miguel Cerón del 25 de septiembre de 1932 (AMF 6839-021).

⁸⁹⁹ AMF 8523.

⁹⁰⁰ Carta de Falla a Ignacio Zuloaga del 30 de septiembre de 1932 (AMF 7798-076).

me ha faltado el tiempo para todo, y muy especialmente a causa del dichoso grano que comenzó en esa y que luego, por no haber sido extirpado entonces por el médico a quien vi, llegó a convertirse en algo grave, hasta una pequeña operación que debí sufrir en San Remo. Ya gracias a Dios, es cosa pasada, pero solo desde hace dos días, y después de haberme perturbado las constantes trabajos de ensayos, representaciones, etc. etc. En fin: ya no hay que acordarse más de ello!⁹⁰¹

En relación a esto mismo viene la puntualización que Andrés Segovia hace en su carta del día 28, unos días después de despedirse: «La costelación [sic] de granos desaparece y quedará V. libre de esa molestia, para entregarse, sin déficit, a las tareas que le esperan en Barcelona».

Por otra parte, en la fotografía que existe de Falla junto a Casella y Malipiero en el patio del Palazzo Ducale —ilustración 7—, el español presenta un voluminoso apósito en su mejilla derecha. Además, en su biografía, Pahissa narra de forma jocosa el momento en el que el convoy, sucio, polvoriento y con síntomas de cansancio físico, tuvo que parar en San Remo para que fuese extirpado el doloroso grano⁹⁰².

Nuevamente, para ayudar a clarificar el recorrido realizado por Falla en su regreso a España, se ofrece la siguiente tabla:

FECHA 1932	LUGAR	DOCUMENTOS
13 de septiembre	Venecia	Segunda función en el Teatro Goldoni.
14 o 15 de septiembre	Venecia – Padua	Carta de Cordone (AMF 15037-001) y carta de Cesari (AMF 15012-001).
16-17 de septiembre	Padua – Mantua	Carta a M ^a del Carmen de Falla (AMF 7814-021).
18 de septiembre	Cremona	Carta a M ^a del Carmen de Falla (AMF 7814-021), carta a Nin-Culmell (AMF 7336-032) y a Clausells (MF 6843-075)
20 de septiembre	Cremona	Postal a Trend (AMF 7898-058).
¿21 de septiembre?	Milán	Carta a M ^a del Carmen de Falla (AMF 7814-021) y carta a Raffaele Calzini (AMF 6812-023).
¿22 de septiembre?	Génova	Carta a M ^a del Carmen de Falla (AMF7814-021).
23 de septiembre	San Remo	Carta a Marshall (AMF 7246-094), carta a Tragó (AMF 7694-042), carta a Emma C. Debussy (AMF 6898/2-057) y carta a S. Romero (AMF 7529-105).

⁹⁰¹ Idem.

⁹⁰² Vid. Op. PAHISSA, Jaime. Vida y obra... p. 138.

24 de septiembre	Paso fronterizo de Ponte Chiasso – Arlés	Pasaporte de 1932 (AMF 8523).
25 de septiembre	Arlés	Carta a Cerón (AMF 6839-021).
28 de septiembre	Paso fronterizo Port-Bou – Barcelona	Pasaporte de 1932 (AMF 8523).
30 de septiembre	Barcelona	Carta a Zuloaga (AMF 7798-076).

Tabla 14. Viaje de vuelta a España. Se presentan fechas, localizaciones y documentos que prueban su recorrido. Elaboración propia.

3.6 POSTLUDIO VENECIANO: OTROS INTENTOS

Si bien este fue el último viaje que Manuel de Falla realizó a Italia, hubo más propuestas que, por distintas razones, no llegaron a realizarse. A través del estudio de la documentación epistolar, se han identificado dos intentos más en los que el compositor intentó asistir a la ciudad lagunara, quedando aparte la propuesta de 1925. Por una parte sería en 1937, y de nuevo por parte de Alfredo Casella, quien invitó a Falla⁹⁰³ para la celebración de la V edición del mismo Festival de Música de la Biennale, cuya organización dependía directamente de Casella tras el cese de Adriano Lualdi como presidente del Comité Ejecutivo y el nombramiento de Mario Corti como su sustituto. Desde el primer momento Casella ofrece una doble posibilidad: o una obra de estreno, o el estreno italiano de *Fantasia Bætica*. En la respuesta, escrita por M^a del Carmen de Falla en español⁹⁰⁴, Falla agradece la elección y propone la interpretación o bien al propio Casella o bien a Joaquín Nin-Culmell, sumando a estas recomendaciones la posibilidad de estrenar el homenaje *Pour le tomeau de Paul Dukas*. Cortándose la comunicación entre ambos hasta marzo del 38, finalmente se llevó adelante el proyecto de *Fantasia Bætica*, que fue presentada el 8 de septiembre de 1937 con Pietro Scarpini al piano, y nuevamente en el Teatro Goldoni de la ciudad.

Al año siguiente, 1939, se pretendió contar de nuevo con Manuel de Falla para el festival de ese año. A ello apunta la carta que Casella le envió el 19 de agosto⁹⁰⁵ en la que muestra su alegría por volverse a ver con su amigo durante el mes siguiente, llegándole a proponer incluso la posibilidad de permanecer posteriormente en Italia para asistir juntos a la *Settimana Vivaldiana Nazionale*, también gestionada por Casella. Pese a todo, el Festival de 1939 no se celebró a causa de la irrupción de la II Guerra Mundial. Aunque las fuentes primarias no han permitido conocer de qué obra pudo tratarse, la prensa⁹⁰⁶ —analizada en el siguiente capítulo— sí que indicaba que se estaba proyectando *La vida breve*.

A partir de este momento, la propia vida de la Biennale junto con la de sus distintas manifestaciones estuvo en juego hasta tiempo después de la contienda bélica. La

⁹⁰³ Carta de Casella a Falla del 17 de mayo de 1937 (AMF 6830-029).

⁹⁰⁴ Carta de M^a del Carmen de Falla a Alfredo Casella del 1 de junio de 1937 (Cini XIV/3).

⁹⁰⁵ Carta de Alfredo Casella a Falla del 19 de agosto de 1939 (AMF 6830-031).

⁹⁰⁶ [Redazione]. «Notizie». *Musica d'Oggi*, 6, junio 1939, p. 226.

celebración de los encuentros se vio alterada no solo en cuanto a la frecuencia que estos tenían lugar sino también a las manifestaciones que congregaban o a la cantidad de espectáculos que la componían. La última vez que se contó con una obra de Manuel de Falla durante su vida fue en 1942, cuando el 12 de septiembre se celebró un «*Concerto orchestrale retrospectivo*» en la Sala Apollinea del Teatro La Fenice en el que Pedro de Freitas Branco ponía el punto y final al Festival de aquel año con la *suite* de *El sombrero de tres picos*. En este caso no se han localizado testimonio alguno que haga referencia a este hecho en la correspondencia conservada por Manuel de Falla, lo que hace pensar que, desde su exilio argentino, no llegase a saber absolutamente nada de ello.

Como se ha visto en este capítulo, la relación de Falla con la ciudad de Venecia fue muy fructífera pese a que él solo pudiera asistir en una ocasión en calidad de compositor/intérprete invitado. Sin embargo, fue un escaparate privilegiado a la hora de difundir su obra por el resto de Italia, en un proceso complejo y múltiple que encuentra sus raíces en el Festival de Música de la Biennale. De algún modo, Venecia fue la cumbre de una carrera en ascenso que se inició con la interesante pero infructuosa conversación con Tito II Ricordi en Milán en 1912 y, posteriormente, la reunión de creadores convocada por Elizabeth S. Coolidge en mayo de 1923 en Roma, donde además pudo conocer y darse a conocer a compositores no solo italianos sino también de otros países; para que en 1928 pudiera mostrar al público italiano y en primera persona una obra, el *Concerto*, en la que participó como solista y como director. Posteriormente llegaría Venecia, con el intento de 1930 y la definitiva consagración de 1932: Falla era un valor seguro para el Festival y el Festival, a su vez, una cita asegurada durante los siguientes años, pese a que él lo desconociera. Tan solo hubo un proyecto más, bastante anterior en el tiempo. Se trata de 1917 en Roma, cuando Casella parece proponerle la realización de *Noches en los jardines de España* en el Augusteo con Ricardo Viñes como solista y Falla a la batuta⁹⁰⁷. Es evidente que la idea no fructificó, pero tampoco se tienen elementos documentales para poder explicar las razones de ello, ya que la comunicación entre ambos en aquel momento es muy fragmentaria y las informaciones que se intercambian resulta carente de sentido a este respecto, no volviendo a citarse nunca nada semejante.

⁹⁰⁷ Carta de Casella a Falla del 27 de febrero de 1917 (AMF 6830-007).

**PARTE III. RELACIONES HUMANAS, INSTITUCIONES Y
RECEPCIÓN DE SU OBRA.**

CAPÍTULO 4: LA IMAGEN DE FALLA A TRAVÉS DE LA PRENSA ITALIANA.

«Extraño como noticias de Bree» era todavía una expresión corriente en la Cuaderna del Este y se remontaba a la época en que noticias del Norte, el Sur y el Este podían oírse aún en la posada, donde los hobbits de la Comarca iban más a menudo a oírlos. Pero las tierras del norte estaban desiertas desde hacía tiempo y el Camino del Norte se usaba poco ahora; estaba cubierto de hierba y la gente de Bree lo llamaba el Camino Verde.

J. R. R. Tolkien
El señor de los anillos

4.1 LA PRENSA COMO FUENTE DE ESTUDIO EN MANUEL DE FALLA

La relevancia de la obra de un artista puede cuantificarse en buena parte de los casos en función del calado de la misma en la sociedad del momento que le tocó vivir. Si bien existen excepciones de lo contrario, es decir, artistas cuya obra apenas si fue conocida más allá del entorno más cercano a su autor/a y alcanzaron un relieve social un tiempo después de la desaparición de sus creadores/as, es más habitual que una obra llegue a ser estimada o admirada poco después de ser concebida. Si es del gusto del público de la época, probablemente alcanzará notoriedad e incluso fama, llegando a popularizarse y a ponerse de relieve más allá de su propio entorno sociocultural, pudiendo sobrevivir a quien la creó. De este modo podría hasta llegar a convertirse en una obra clásica si es capaz de sobrepasar diferentes límites temporales y estéticos, logrando eclipsar a quien la generó hasta tal punto que quede olvidado por la historia, mientras que la obra perviva totalmente emancipada.

En los estudios musicológicos, la prensa está demostrándose un instrumento valiosísimo para conocer de primera mano las múltiples realidades musicales de un momento concreto⁹⁰⁸. Desde finales del siglo XIX y de forma generalizada por toda Europa, la prensa escrita vive un momento de gran esplendor por la enorme cantidad de publicaciones en muy diversas modalidades: diaria, semanal, quincenal o mensual, además de las dobles ediciones diarias que algunos títulos producían. De este modo, la prensa se había convertido, en parte gracias al poder político y económico pero también al impulso de la revolución industrial y a la aceleración de los procesos que permitían su producción y su distribución posterior, en un medio de difusión de masas que, más allá de informar sobre el estado de las cosas, pretendía marcar una tendencia, dirigir el pensamiento y crear una opinión concreta sobre cada tema⁹⁰⁹. En el caso particular de Italia, con el ascenso al poder de Benito Mussolini en la década de 1920, la prensa se convierte propiamente en un arma de poder con implicaciones de todo tipo⁹¹⁰.

En este recorrido que se está haciendo sobre la presencia de Italia en la obra de Manuel de Falla y la difusión e influencia mutua parece fundamental un estudio sobre la prensa. El análisis de la prensa italiana del momento puede ofrecer la imagen que buena parte de aquella sociedad pudo tener del músico y su obra en función del desarrollo y distribución de esta por la geografía del país. Dado que es imposible analizar toda la prensa del momento por la enorme abundancia de títulos pero también por la cantidad

⁹⁰⁸ Sirvan como ejemplo los trabajos de: CASCUDO, Teresa. *Nineteenth century music criticism*. Turnhout, Brepols, 2017; DAYAN, Peter. *Music writing literature, from Sand via Debussy to Derrida*. Farnham, UK, Ashgate, 2006; VELLA, Stephen, «Newspapers». *Reading Primary Sources. The Interpretation of Texts from Nineteenth and Twentieth Century History*. Miriam Dobson, Benjamin Ziemann (eds.). London, Routledge, 2008, pp. 192-208; VARGAS LIÑÁN, Belén. *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología. Estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2012.

⁹⁰⁹ Obras clave en español para su estudio son: ALBERT, Pierre, SÁNCHEZ ARANDA, José Javier, GUASH, Juan María. *Historia de la prensa*. Madrid, Rialp, 1990; SOHR, Raúl. *Historia y poder de la prensa*. [s. l.], Editorial Andrés Bello, 1998.

⁹¹⁰ Véanse trabajos de referencia al respecto como: ALLOTTI, Pierluigi. *Giornalisti di regime. La stampa italiana tra fascismo e antifascismo (1922-1948)*. Roma, Carocci, 2012; SEDITA, Giovanni. *Gli intellettuali di Mussolini. La cultura finanziata dal fascismo*. Firenze, Le Lettere, 2010.

de periodistas, críticos y cronistas que por entonces trabajaban, el estudio que se ofrece tiene un carácter parcial, habiéndose escogido como muestra una serie de títulos lo suficientemente amplia como para que ofrezca un espectro de pensamiento variado en función de sus distintas líneas editoriales y carácter de sus publicaciones.

Aunque este trabajo pretende la aproximación a la prensa musical italiana, la historiografía sobre el autor presenta una importante laguna al respecto. Los estudios sobre la relación de Falla con la prensa en general son un *rara avis*, y pueden definirse como escasos y fragmentarios, además de que tan solo se han afrontado en torno a un par de obras: *La vida breve*⁹¹¹ y *El amor brujo*⁹¹². Esto es aún más llamativo a sabiendas de la relevancia que para Manuel de Falla tenía la prensa a la hora de conocer qué se decía de él y de sus obras, conservando una ingente colección de recortes⁹¹³ y manteniendo una amplísima correspondencia con críticos musicales de la relevancia de Adolfo Salazar⁹¹⁴, Rogelio Villar, Henri Collet, Georges Jean-Aubry, Henri Prunières, Guido Pannain o Guido M. Gatti entre otros. Es más, sobre todo durante la década de 1910, Falla se prodigó en entrevistas a diferentes medios y, con la celebración del Concurso de cante jondo, el compositor asistió a una merienda de la Asociación de la Prensa de Granada, de lo que se conserva una fotografía, siendo ambos ejemplos de la buena relación que sabía debía mantener con los medios informativos de su época. Aunque este trato no fuese siempre así dado el sentido de pulcritud y de justicia que Falla tenía, y que, por tanto, exigía en la exacta reproducción de sus palabras sin interpretaciones posibles.

En cualquier caso, esta aproximación pretende sumarse a los esos estudios de prensa en torno al compositor que ya existen para ayudar a comprender mejor el verdadero alcance de la recepción de su obra. En buena medida, esta pudo tener mucho que ver con su asimilación cultural, pasando del compositor al personaje y de este al vector cultural en que se convirtió, como maestro o, mejor dicho, modelo para distintas generaciones de músicos posteriores. En este sentido, ha de reclamarse un mayor interés por los estudios de prensa ya que, concretamente en el caso de Falla y junto con la epistolografía, son dos de las fuentes informativas de mayor peso en torno a la inagotable fuente de conocimiento que parece Manuel de Falla.

⁹¹¹ MARTÍNEZ PEGALAJAR, Pablo. «La recepción de Manuel de Falla en los Estados Unidos de América: el estreno de *La vida breve* en el MET». *Journal of Music Criticism*, 4 (2020), pp. 29-51.

⁹¹² PÉREZ MESA, Eva. «El estreno del Amor brujo en la prensa gaditana de 1933». *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*. Cádiz, 2009, pp. 25-28; GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. «El estreno de *El amor brujo* (1915): análisis de una polémica coral a través de la prensa». *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM; Granada, Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 269-294; ROSAL NADALES, Francisco José. «Múltiple recibimiento a *El amor brujo* en la prensa de 1915». *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM; Granada, Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 311-334.

⁹¹³ El AMF conserva 27.900 documentos entre recortes y ejemplares completos de los que 3.991 fueron recopilados por el propio compositor.

⁹¹⁴ *Vid. Op.* CARREDANO, Consuelo (ed.). *Manuel de Falla - Adolfo Salazar. Epistolario 1916-1944*. Madrid, Archivo Manuel de Falla y Residencia de Estudiantes, 2021.

4.2 FALLA Y LA PRENSA ITALIANA: OBJETO DE ESTUDIO

El AMF conserva una amplia colección de documentos provenientes de la prensa: desde periódicos, colecciones de revistas a las que el compositor estaba suscrito junto a recortes de prensa que conservaba. En algunos casos se trataba de noticias que reseñaban algún concierto con obras suyas a título informativo. En otros casos eran críticas de conciertos o de estrenos. Sin embargo, existen también ejemplos de reseñas biográficas o entrevistas que a lo largo de su carrera se publicaron por doquier. Entre este enorme conjunto de recortes, los cuales ha sido muy difícil identificar y, en ocasiones imposible, son de relevancia para este trabajo lo que conforman un conjunto en particular: los que están escritos en italiano. Del total de 3.991 recortes que conservó a lo largo de su vida, tan solo 15 provienen de Italia, un escaso 2,6%, siendo todos de 1932 y, en consecuencia, relativos al estreno de *El retablo de maese Pedro* en Venecia. Uno, además, está duplicado. A pesar de ello, este pequeño conjunto referente a un evento tan concreto ofrece una información valiosa por la variada selección de plumas ligadas a la crítica musical: Alberto Gasco⁹¹⁵, Raffaello De Rensis⁹¹⁶, Mario Labroca⁹¹⁷, Carlo Gatti⁹¹⁸, Gianandrea Gavazzeni⁹¹⁹, Mary Tibaldi Chiesa⁹²⁰ o Carlo Belli⁹²¹. Además, un puñado de ellos estuvo ligado directamente al compositor, al menos de forma epistolar. Estos son los casos de Mario Labroca, con siete cartas conservadas; Carlo Gatti, con catorce; Carlo Belli, con dos; y Mary Tibaldi Chiesa, con solo una. Aunque el estudio de la correspondencia con Italia se expondrá en el capítulo siguiente, estos hallazgos invitan a reflexionar sobre la verdadera importancia que para Falla tenía la relación con la crítica italiana del momento, ya que quienes tuvieron una relación directa de correspondencia con el músico son más aún, añadiéndose a los anteriores nombres los de Raffaele Calzini (25), Guido Maggiorino Gatti (28), Luigi Rognoni (2), Filippo Sacchi (1) o Gino Scaglia (2).

Frente a una evidencia tal, la investigación se convierte en una necesidad. No ha sido fácil determinar por dónde comenzar a localizar cuantos textos existiesen en relación con el compositor en función de los títulos que albergan las hemerotecas del territorio italiano. Sin embargo, pronto se dio con un mecanismo que fue la chispa que prendió la mecha. Se trataba de la *Banca dati dei periodici musicali della Regione Toscana*, una suerte de base de datos que realizaba búsquedas entre la prensa musical indexada en la

⁹¹⁵ GASCO, Alberto. «Il Festival Musicale di Venezia. Opere di Lualdi, Respighi e De Falla». *La Tribuna* (13/9/1932), [s. p.] (AMF 6390-036).

⁹¹⁶ DE RENSIS, Raffaello. «Al Festival Musicale di Venezia. Il successo delle opere da camera». *Giornale d'Italia* (13/9/1932), [s.p.] (AMF 6390-037).

⁹¹⁷ LABROCA, Mario. «Al Festival Musicale di Venezia. “Granzeola” di Lualdi – “Maria Egiziaca” di Respighi – “El Retablo” di De Falla». *Il Lavoro Fascista* (13/9/1932), [s.p.] (AMF 6390-38); LABROCA, Mario. «La musica italiana al Festival di Venezia». *Il Lavoro Fascista* (16/9/1932), [s.p.] (AMF 6390-039).

⁹¹⁸ GATTI, Carlo. «Il Festival Internazionale di Musica a Venezia». *L'Illustrazione Italiana* (18/9/1932), [s.p.] (AMF 6390-040).

⁹¹⁹ GAVAZZENI, Andrea. «Lualdi, Respighi e De Falla al Festival musicale di Venezia». *L'Illustrazione Italiana* (25/9/1932), [s.p.] (AMF 6390-041).

⁹²⁰ TIBALDI CHIESA, Mary. «Manuel de Falla». *L'Ambrosiano* (30/10/1932), [s.p.] (AMF 6390-042).

⁹²¹ BELLI, Carlo. «Discorso sul Festival». *Brescia* (11/1932), pp. 31-38 (AMF 6390-044).

región de Toscana⁹²². Formaba parte de un antiguo proyecto de investigación dirigido por la profesora Fiamma Nicolodi de la Università degli Studi di Firenze, quien ya había publicado previamente un listado de prensa especializada y generalista sobre Manuel de Falla⁹²³. Dicha base de datos devolvía citas bibliográficas con contenido musical en función a una serie de ítems preestablecidos y vaciados de cada documento procesado por el equipo de trabajo. De este modo, se recuperaron algo más de una docena de textos relacionados directamente con Manuel de Falla. El fallecimiento de la profesora y la dejadez institucional hicieron que este motor de búsqueda dejase de funcionar y posteriormente desapareciese de la red, sin haber sido asimilado por ninguna otra institución en toda Italia. No obstante, aquellos primeros resultados fueron útiles para iniciar el verdadero proceso de búsqueda que llevó a cabo a partir de entonces.

Los resultados obtenidos de esta primera búsqueda sirvieron para identificar una serie de publicaciones que contenían al menos un texto sobre el compositor. Siguiendo un planteamiento inductivo, existía la posibilidad de que estos mismos títulos contuviesen más textos aunque este no apareciese explícitamente indicado en el nombre de la publicación o recogido por alguno de los ítems que la componían. De este modo, los títulos que finalmente han sido trabajados son:

TÍTULO	DIRECCIÓN	PERIODO PUBLICACIÓN	Nº TEXTOS	TIPOLOGÍA
<i>Musica d'Oggi</i>	Rodolfo Galli; Antonio Manca (1924); Carlo Clausetti (1926); Antonio Manca (1929)	Milán, 1919 – 1942	200	Revista de la editorial Casa Ricordi
<i>Il Pianoforte</i>	Guido M. Gatti	Turín 1920 – 1927	68	Revista de cultura musical de la <i>Fabbrica Italiana Pianoforti</i> y que, clausurada en 1927, continuaría como <i>La Rassegna Musicale</i> .
<i>L'Italia Letteraria</i>	Giovanni Angioletti y Battistia Curzio Malaparte	Roma, 1929 – 1936	7	Revista que pretendía la exaltación literaria de Italia, con cierto carácter nacionalista pero sin una clara adhesión ni postulado social o político.

⁹²² La *Banca dati dei periodici musicali della Regione Toscana* estuvo alojada en la web <https://www.regione.toscana.it/bancadati/spoglimusicali/cgi-bin/pagina.pl> hasta su triste desaparición a finales del año 2021.

⁹²³ Más concretamente se trata de una selección de prensa relacionada bien con el estreno del *Concerto* en Siena (1928) y de *El retablo* en Venecia (1932). Véase: NICOLODI, Fiamma. «Falla e Italia». *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa: atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 15-17 maggio 1987)*. Paolo Pinamonti (ed.). Firenze, Leo S. Olschki, 1989, pp. 236-238

<i>Pègaso</i>	Ugo Ojetti	Roma, 1929 – 1933	4	Revista literaria adpta al fascismo
<i>Rassegna Dorica</i>	Vincenzo Di Donato, Mario Saint-Cyr, Battista Travasi y Giorgio Nataletti.	Milán, 1924 – 1942	2	Revista de cultura y crónica musical muy condicionada por el fascismo
<i>Rivista Musicale Italiana</i>	Giuseppe Bocca	Turín, 1894 – 1932	4	Según RIPM revista musical más importante de Italia junto a la siguiente.
<i>La Rassegna Musicale</i>	Guido M. Gatti	Roma, 1928 – 1943	5	Según RIPM revista musical más importante de Italia junto a la anterior. Fue la heredera de <i>Il Pianoforte</i> y mantuvo una posición antifascista a través de su interés por las naciones no aprobadas por el régimen.

Tabla 15. Elenco de títulos hemerográficos italianos estudiados en los que se relaciona con su dirección, el periodo de publicación, la cantidad de textos de interés para este trabajo localizados y una breve descripción de la tipología a la que pertenecen. Elaboración propia.

La muestra seleccionada de las siete publicaciones analizadas se aproxima a los 300 documentos. Como más adelante se explicará, la presencia de Falla en estas publicaciones no responde necesariamente a artículos explicativos, análisis de sus obras o crónicas de conciertos. A veces se trata de mera publicidad o de una cita indirecta. Sin embargo y a falta del consecuente análisis, la cifra habla por sí sola: la presencia de Falla en la prensa italiana, lejos de suponer la anécdota que en un primer momento pudiera parecer debido al poquísimos peso de los recortes que el compositor conservó, se torna monumental y hasta cierto punto exagerada, más aún para un trabajo que considera la prensa no como el vector único de información aunque sí como un pilar fundamental.

Por razones de concreción, en este estudio se ha optado por dejar a un margen la prensa generalista, afrontando exclusivamente la especialista musical y/o cultural. No obstante, conviene señalar que la presencia del compositor es también notable en los tabloides italianos. Títulos como los de *La Stampa*⁹²⁴ o *Il Corriere della Sera* cuentan con 41 y 81 referencias respectivamente, existiendo constancia de apariciones puntuales en otros como *Il Telegrafo*, *La Tribuna*, *Il Gazzettino di Venezia* o *Il Lavoro Fascista*, o incluso el medio oficial de la Santa Sede —*L'Osservatore Romano*— entre otros.

⁹²⁴ En el *Congreso Internacional X MUSPRES: Hacia una crítica de la historia musical de España* (Almería, 28 al 30 de abril de 2022) se realizó una comunicación con el título de «*La Stampa*, o cómo crear una imagen de Falla en la prensa italiana» con la que se pretendía aclarar aspectos fundamentales en relación con la prensa generalista.

Para facilitar una aproximación a esta antología se ha optado por una clasificación en tres grandes conjuntos que responden a la naturaleza de los textos. En función de esto, se puede hablar de:

- 1) Textos sobre Manuel de Falla.
- 2) Textos realizados por Manuel de Falla.
- 3) Textos en los que se hace mención a Manuel de Falla.

La casuística hace que los géneros literarios tradicionales asociados a este tipo de publicaciones periódicas se mezclen en los distintos ítems. Sin embargo, se ha preferido esta opción para situar al músico como el elemento central de estudio, ya sea como tema desarrollado, como autor intelectual o como referencia directa o indirecta.

4.2.1 Textos sobre Falla

En este primer apartado se agrupan textos cuyo tema principal es el propio Manuel de Falla. En un ámbito temporal que va desde 1923 a 1947 se listan un total de ocho publicaciones:

- CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. «Musicisti contemporanei: Manuel de Falla». *Il Pianoforte* (enero 1923), pp. 8-16.
- VILLAR, Rogelio. «Manuel de Falla». *Musica d'Oggi*, 11 (noviembre 1929), pp. 448-450.
- CASELLA, Alfredo. «Musica e musicisti. Visita a Manuel De Falla». *L'Italia Letteraria*, 5 (febrero 1930), p. 5.
- PANNAIN, Guido. «Compositori del nostro tempo: Manuel de Falla». *La Rassegna Musicale* (noviembre 1930), pp. 461-473.
- CIAMPELLI, G. M. «“Vita Breve” dramma lirico in due atti e quattro quadri. – “Il cappello a tre punte” balletto in un atto, musiche di Manuel De Falla. (Teatro alla Scala, 30 gennaio 1934)». *Musica d'Oggi*, 2 (febrero 1934), pp. 64-65.
- GAVAZZENI, Gianandrea. «Musiche di De Falla alla Scala». *L'Italia Letteraria*, 6 (febrero 1934), p. 4.
- MALIPIERO, Gian Francesco. «Manuel de Falla e la musica spagnola» [inédito].
- MANTELLI, Alberto. «Manuel de Falla 1876-1946». *La Rassegna Musicale* (julio 1947), pp. 199-212.

Si bien en su mayoría fueron publicados en vida del propio compositor y centran su atención en exclusiva en él, se han incluido algunos que no cumplen perfectamente con este criterio. Estos son los casos de los dos últimos: el de Gian Francesco Malipiero, cuyo texto, aunque nunca vio la luz en vida de su autor aunque fue realizado entre 1939 y 1945; o el de Alberto Mantelli, que se trata del primer intento biográfico *postmortem* apenas unos meses después del fallecimiento en Argentina.

La primera publicación realizada fue de Mario Castelnuovo-Tedesco en 1923, prácticamente una década después del ascenso fulgurante de la carrera musical de Falla tras el estreno de *La vida breve* en París. Esto hablaría en parte de la cierta desafección

por parte del público italiano hacia esa obra pero en cierta medida también al poco interés de este por obtener una mayor acogida en Italia. En cualquier caso, el texto es exquisito tanto por su contenido como por su forma. Castelnuovo-Tedesco hace un recorrido explicativo y analítico de cada una de las grandes obras publicadas hasta el momento, deteniéndose en numerosos detalles y ofreciendo una opinión crítica muy fundamentada. Con una apuesta clara por la existencia de un drama lírico español y con una crítica velada hacia la zarzuela, conmina a Falla a esforzarse por trabajar en este sentido. No obstante, considera la existencia de un ballet propiamente español gracias a las propuestas fallianas. Más allá de explicar el argumento de cada obra escénica o la sustancia musical en las instrumentales, el crítico termina desarrollando un amplio esquema en el que analiza la evolución del estilo musical de Falla y su técnica compositiva. Con el deseo de conocer aún mucho más del compositor, Castelnuovo-Tedesco concluye definiéndolo como «el estilizador del elemento popular español»⁹²⁵ y aportando un catálogo de sus obras que van desde las *Cuatro piezas españolas* hasta *Psyché*, precedido de una brevísima biografía.

Continuando el orden cronológico, sería Rogelio Villar quien, en 1929, publicase su aportación en *Musica d'Oggi*, la revista de Casa Ricordi. Se trata de un texto que fue impreso primero en *La Revista de Música* (Buenos Aires, Argentina, octubre 1927), luego en *Boletín Musical* (Córdoba, España, mayo 1929) y ahora en traducción al italiano con ligeras modificaciones con respecto a los anteriores, aunque en su conjunto presenta las mismas ideas. Insistentemente, el autor cita a otros compositores para explicar comparativamente las particularidades de la producción de Falla. Considera su música en torno a tres principios fundamentales: la asimilación del elemento popular folclórico, la identificación de distintos medios técnicos identificativos (armonía, orquestación y «estilismo francés») y un particular tratamiento del elemento rítmico. El *Concerto* es tenido como el culmen del catálogo fallesco y, junto a Albéniz, son los autores que a más altas cotas de desarrollo habrían llegado en la música española. Un breve repaso biográfico, habitual en este ramillete de textos, da paso a la opción preferencial por Falla que Villar manifiesta, quien con muchos escrúpulos contra la nueva música, considera al compositor lejos de la vana «spagnolata» gracias a valores como la sobriedad, la agudeza y el refinamiento de su música.

En 1930 son dos las publicaciones que llegan a dedicarse a la música de Manuel de Falla. La primera, firmada por Casella y publicada en febrero, se trata de una especie de crónica personalísima sobre la visita que el mes anterior le había realizado en Granada, acompañado del violinista Arrigo Serato y del violonchelista Arturo Bonucci⁹²⁶. Casella, con un estilo muy próximo al de un diario de viaje, va describiendo todo aquello que ve: la casa, el entorno, el aspecto físico del propio Falla, y cada uno de los detalles que le llaman la atención, lo que utiliza para hablar sobre algún aspecto de su obra. Por ejemplo se sorprende de ver un ejemplar de las sonatas de Scarlatti sobre el

⁹²⁵ «*Lo stilizzatore dell'elemento popolare spagnuolo*». CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. «Musicisti contemporanei: Manuel de Falla». *Il Pianoforte* (enero 1923), pp. 8-16.

⁹²⁶ Véase capítulo 1.

piano, lo que le sirve para hablar del *Concerto*. De este modo continúa, siempre con ese carácter de texto personal, sencillo, una suerte de recuerdos no demasiado elaborados que más allá de permitir conocer el verdadero grado de amistad que existía entre ambos, no pretende otra cosa que acercar al lector a la persona que existe detrás del compositor, no sin crear expectativas en este sentido: preconiza la *Atlántida* y el posible viaje que realizaría a Italia en ese mismo año. Es importante señalar que unos meses después, Casella volvió a reeditar este texto junto a otros más en una especie de autobiografía que publicó bajo el título *[21+26]*⁹²⁷, del cual se conserva un ejemplar en el AMF con una dedicatoria del propio Casella. Aunque este texto fue el que Falla conoció, ambos son idénticos entre sí.

Guido Pannain, por su parte, publicó en noviembre de 1930 en *La Rassegna Musicale* el más amplio artículo identificado por el momento. Se trata de un riquísimo texto con una estructura binaria. En la primera sección, se entretije la historia de la música de España con la producción de Falla, desarrollándose cuestiones tan complejas como la vinculación oriente-occidente, las sufridas aspiraciones latinas-universales o la incapacidad de reconocer el carácter anónimo en la riqueza musical oriental, pasando por las teorías de Pedrell sobre el canto popular y su implicación en la formulación de un carácter nacional o los valores de la música española a desde el siglo XVI hasta el XIX. La segunda sección está plenamente dedicada a Falla, en cuya obra está presente la característica dualidad española por la que ha comenzado su escrito. Con citas literales a textos de otros autores y visos de cierto academicismo gracias a las referencias bibliográficas, Pannain realiza un recorrido somero por algunas de sus grandes obras. A través de fragmentos concretos se ejemplifican deudas con la tradición musical francesa o, como poco, con Debussy, de quien parece habría de ir liberándose a lo largo del tiempo. Considera *Fantasia Bética* como una obra que presenta debilidades respecto al discurso y al desarrollo que estaba produciéndose en su forma de componer, lo que es percibido por el propio Falla, que pone distancia a través de *El retablo*, en el que identifica un posible sustrato en el *Gradus ad Parnassum* de Muzio Clementi. Pese al gran paso adelante dado por la música española gracias a esta obra, el crítico sigue viendo signos de indefinición estilística y, a su parecer, despojado de su carácter puramente teatral —*El retablo*—, es una música que no va más allá.

Algo similar ocurre con el *Concerto*: buena consideración como obra particular pero «sin vigor ni esencialidad de estilo»⁹²⁸, un problema que, en este punto, se presenta como general a toda la música española. Sin embargo, en el análisis que va haciendo de la obra, Pannain se muestra inmisericorde cuando cita las influencias scarlattianas⁹²⁹:

⁹²⁷ CASELLA, Alfredo. «Visita a Manuel de Falla». *[21+26]*. Roma-Milano, Augustea, 1930, pp. 195-202.

⁹²⁸ «*Ma dal costruito dell'opera non emergono nè vigore nè essenzialità di stile*». PANNAIN, Guido. «Compositori del nostro tempo: Manuel de Falla». *La Rassegna Musicale* (noviembre 1930), p. 472.

⁹²⁹ «un Domenico Scarlatti che sembra riprodotto al grammofo (num. 1 al 9); nè la moderna ripicchiatura armonica, con salti di settime, con grumi appiccicati di pilitonalità ed ingegnose inversioni ritmiche, vale a rinnovarne lo spirito. Nè appaga di più il secondo tempo, riuscito, con felice mossa, nella solennità dell'incedere liturgico, ma d'un carattere introduttivo e provvisorio che non trova stabile

un Domenico Scarlatti que parece reproducido al gramófono (nº 1 al 9); ni el moderno aporreamiento armónico, con saltos de séptima, con coágulos de politonalidad pegados e ingeniosas inversiones rítmicas sirven para renovar ese espíritu. Ni se contenta más el segundo tiempo, conseguido, con alegre gesto, en la solemnidad del incidir litúrgico, pero con un carácter introductivo y provisorio que no encuentra una estable resolución de lenguaje, ya que, habiendo terminado, permanece la impresión de que aún se deba volver a empezar.

El crítico concluye, como hiciera Castelnuovo-Tedesco, con una enumeración de características de la música de Falla, aunque en este subyace una opinión peyorativa ya que, según él, el compositor no termina de encontrar una consistencia que le permita superar el colectivismo expresivo español. Termina como empezó: «Es el dualismo del estilo musical español que se perpetúa a través de los siglos», señalando implícitamente a Falla.

En 1934 Guido Mario Ciampelli dedicó una crítica en exclusiva a Falla a consecuencia de la programación de dos de sus obras escénicas de forma conjunta. Se trató de una función en el Teatro Alla Scala de Milán compuesta por *La vida breve* y *El sombrero de tres picos*. En los dos casos, tras comenzar con una presentación general de las obras, Ciampelli continúa explicando el argumento de la obra mientras va hilvanando sus valoraciones en función de la ejecución en sala. De *La vida breve* refiere que se trata de una obra de juventud y superada con posterioridad, aunque es capaz de ver en ella un sustrato rico de lo que el autor podría llegar a ser capaz de hacer en el futuro. Pese a que agradece que los elementos folklóricos españoles presentes se mitigasen en su estilo compositivo tras la estancia en París, ve muestras de repetición de elementos de la «ópera de aquel mismo tiempo en el que *La vida breve* nació»⁹³⁰, haciendo mención expresa al verismo. Considera que los momentos de interés emotivo y doloroso están bien resueltos en cuanto al libreto aunque no por la parte musical. De todo esto extrae dos conclusiones: que Falla no es un músico destinado a la «música pasional» y, en un claro ataque contra el verismo —absolutamente *demodé* entonces—, que «la forma superada quite al trabajo tanto como de emoción tenga».

Pasando a *El sombrero*, Ciampelli desarrolla una crítica mucho más favorable. Comienza estableciendo tres puntos de partida:

Que el magisterio de la forma ha llegado ya a un punto insuperable; que la agudeza del artificio le ha aconsejado recorrer un camino que es sin duda el suyo; y que la sustancia musical revela una personalidad claramente diferenciada⁹³¹.

risoluzione di linguaggio, sì che, a pezzo finito, si resta con l'impressione che ancora s'abbia di ricominciare». Ibid., p. 473.

⁹³⁰ «e di riferimenti ad opera di quel tempo esteso in cui *Vida breve* nasceva». CIAMPELLI, G. M. «“Vita Breve” dramma lirico in due atti e quattro quadri. — “Il cappello a tre punte” balletto in un atto, musiche di Manuel De Falla. (Teatro alla Scala, 30 gennaio 1934)». *Musica d'Oggi*, 2 (febrero 1934), p. 65.

⁹³¹ «che il magistero della forma è ormai raggiunto insuperabile; chel'accortezza dell'artefice gli à consigliato di battere una via che è senza dubbio la sua; e che la sostanza musicale rivela una personalità chiaramente differenziata». Idem.

Es decir, que Falla habría alcanzado un perfeccionamiento tanto de la forma, en los medios como en el sustrato musical. O lo que sería lo mismo: una maduración del estilo tal que ahora la obra identifica al autor. En base a esto, considera que la acción dramática y la propuesta musical van de la mano, lo que aporta un extra en términos de eficacia expresiva. Habla de riqueza instrumental, de claridad y de colorismo folclorista y caleidoscópico, lo que son efectos verdaderamente irresistibles. La representación bajo la dirección de Antonino Votto vendría a aportar aún más al conjunto cuyo origen, señala el autor, se encuentra en *El corregidor y la molinera*.

Apenas unas semanas después y en relación con la misma puesta en escena, *L'Italia Letteraria* publica una crítica de Gianandrea Gavazzeni que parte desde un punto de vista bien distinto: considera *La vida breve* como el primer paso de un camino que continúa en otra etapa por *El sombrero* pero con la mirada puesta, sobre todo, en *El retablo*, estrenado en Venecia dos años antes, al cual considera como la cumbre de toda su carrera. Según Gavazzeni, Falla ha conseguido el éxito mediante la eliminación, despojando su creación musical de todo lo que no respondiese a la necesidad interna expresiva del compositor, con su base en el canto popular asimilado, pero creando la música desde la nada, en unos límites que él mismo ha podido ir estableciéndose. Esto hace que cada trabajo presente un intimismo mayor que el anterior y que, al contrario que sus coetáneos, haya ido reduciendo los tradicionales mecanismos de expresión españoles en favor de lo mínimo y esencial. En este sentido, Gavazzeni hace una rápida revisión de algunos de los compositores históricos que han inspirado a Falla en la evolución de su sistema expresivo (Scarlatti, Pedrell, Cabezón, Soler) para terminar haciendo mención a un artículo de Casella⁹³², quien en términos de «poder de síntesis» y de «expresión sintética» considera que ha sido el gran éxito de la música española y que, hasta ese momento, nadie había vuelto a ser capaz de transformar en sonido. Y esto, según Gavazzeni, puede verse representado en diversidad de formas: en un ritmo, en una danza, en escenas caballerescas o en una escena religiosa cuya expresividad puede hallarse incluso a través de la percusión. Tras esta amplia identificación del proceso que ha atravesado Falla como compositor, pone el foco en *La vida breve*, cuya puesta en escena considera que cumple una función documental, permitiendo conocer cuál era el punto de partida del joven Falla. El aspecto negativo proviene de los elementos secundarios que ambientan y contextualizan, que son los que más trabajados están, cuando debería de haber un esfuerzo mucho mayor por aquellos personajes y números que narran la veloz historia que se desarrolla en la ópera. En cuanto a *El sombrero de tres picos*, el crítico no se detiene a explicarlo justificándose en que es bastante conocido en Italia gracias a diversas puestas en escena. «Representa la madurez del pensamiento musical de Falla»⁹³³, siendo descrito como con una «vitalidad ininterrumpida»⁹³⁴ y consiguiendo en esta ocasión una verdadera unión de las partes con el todo. En este caso, por el contrario, la música avanza por sí sola, sin necesidad de

⁹³² CASELLA, Alfredo. «Il “renacimiento” musicale iberico». *Pègaso*, II, 7, 1930, pp. 57-66.

⁹³³ «*rappresenta la maturità di pensiero musicale di De Falla*». GAVAZZENI, Gianandrea. «Musiche di De Falla alla Scala». *L'Italia Letteraria*, 6 (febrero 1934), p. 4.

⁹³⁴ «*vitalità ininterrotta*». *Idem*.

referencias externas, reconociéndose en ella la riqueza de la variabilidad de ritmos que la componen.

Quedan aún dos textos más cuyo argumento fundamental es el compositor y su obra. Sin embargo, ambos presentan unas particulares características que los sitúan en el límite de su consideración. En el primer caso, se trata de un texto realizado por Gian Francesco Malipiero y nunca publicado en vida de su autor, el cual describió como un «pequeño libro» en la última carta que envió a Falla⁹³⁵ antes de su fallecimiento. Según explica Paolo Pinamonti en la introducción a la primera edición italiana de dicho texto⁹³⁶, que sería un doble encargo del editor veneciano Carlo Cardazzo del Cavallino del cual solo vio la luz la primera parte, dedicada a Stravinski. Se trata, por lo tanto de un pequeño ensayo realizado entre 1939 y 1945, aunque posteriormente a la muerte de Falla fue intervenido en algunas ocasiones, no llegando a verse publicado en vida de su autor. Pese a que originalmente estaba planteado como un «pequeño libro», dadas su relativa brevedad, su similitud estilística a los escritos de prensa ya comentados, a que no se volvió a recuperar la idea de su publicación y, además, a la amistad que existía entre ambos compositores, se ha considerado su inclusión en este conjunto de escritos italianos sobre Manuel de Falla.

El texto en cuestión, denominado «Manuel de Falla e la musica spagnola»⁹³⁷, comienza con una brevísima introducción que saca a la luz una anécdota protagonizada por Schönberg en el Festival de la SIMC 1925 celebrado en Venecia y que es utilizado por Malipiero para demandar un estudio clasificatorio de los compositores contemporáneos. Virando rápidamente hacia Falla, el autor comienza con la exposición de una biografía en la que hace un recorrido cronológico por sus grandes obras, basándose en algunos textos del propio músico. En segundo lugar realiza una revisión de la crítica y su opinión, enumerando una serie de citas de reconocidos autores que han escrito sobre Falla: Vuillermoz, Prunières, Aubry, Edwin Evans o Juan M^a Thomàs. A continuación afronta el cante jondo, exponiendo —como indica Paolo Pinamonti en las notas— una traducción personal basada en la incompleta edición en francés del folleto editado con motivo del Concurso de Granada, aparecido de *La Revue Musicale* de enero de 1923⁹³⁸. Tras esto, Malipiero apunta a la especial relevancia de otros dos escritos: los que Falla dedicó a Debussy y a Ravel. En el caso del primero, vuelve a optar por la traducción al italiano del original en francés⁹³⁹, mientras que con el segundo se limita a destacar el

⁹³⁵ «Petit livre». Carta de Gian Francesco Malipiero a Falla del 12 de septiembre de 1946 (AMF 7232-013).

⁹³⁶ PINAMONTI, Paolo. «Gian Francesco Malipiero e Manuel de Falla». *Scritti sulla musica e musicisti*. Paolo Pinamonti (ed.) y Ramón Barce (trad.). Modena, Mucchi, 1993, pp. 193-197.

⁹³⁷ MALIPIERO, Gian Francesco. «Manuel de Falla e la musica spagnola». *Scritti sulla musica e musicisti*. Paolo Pinamonti (ed.) y Ramón Barce (trad.). Modena, Mucchi, 1993, pp. 199-219. Previamente a la publicación del texto original, se habían conocido hasta dos traducciones del mismo: MALIPIERO, Gian Francesco. *Manuel de Falla*. H. Siccardi (ed. trad.). Buenos Aires, Editorial Argentina de Música, 1955; y MALIPIERO, Gian Francesco. *Manuel de Falla (evocación y correspondencia)*. Andrés Soria (ed. trad.). Granada, Universidad de Granada, 1983.

⁹³⁸ COINDREAU, Maurice (trad.). «Cante jondo». *La Revue Musicale*, 4, 3, enero 1923, pp. 256-262.

⁹³⁹ FALLA, Manuel de. «Claude Debussy et l'Espagne». *La Revue Musicale*, 1, 2, diciembre 1920, pp. 206-210.

carácter español de su música. Malipiero concluye con una sentencia: «Este estudio no se ha podido dedicar exclusivamente a Manuel de Falla porque él es la música española, el alma de la España musical»⁹⁴⁰. Tras ello, se inserta una especie de epístola de despedida escrita por Anna Wright Malipiero, segunda esposa del veneciano: un texto de gran belleza y sinceridad personal que ayuda a recomponer el perfil humano de esta pareja de amigos que, separados desde hace demasiado tiempo, recuerdan con intensidad los buenos tiempos pasados conjuntamente.

El escrito en su conjunto, puede interpretarse como un primer intento por unir los escritos de Falla en una publicación conjunta que permita, además de una lectura continuada, un comentario estructurado de los mismos, una novedad absoluta en Italia y anterior al primer intento de Sopeña en 1947. Por desgracia, la edición *postmortem* que preparó Paolo Pinamonti fue publicada con una errata de imprenta que hace que falten las páginas 212 y 213 del volumen, lo que impide, aún hoy día, conocer la completa traducción del artículo sobre Debussy y los comentarios completos al mismo. Como si de una suerte maldición histórica se tratase.

El último texto a considerar llega de la mano de Alberto Mantelli, cuya particularidad es que fue publicado 8 meses después del fallecimiento del compositor. Se ha decidido mantenerlo a pesar de ello porque se trata de un material muy completo que pone un punto y final a su expansión por Italia y porque, como indica el propio autor, con la muerte de compositor «será posible una conclusión crítica definitiva entorno a su arte»⁹⁴¹.

El artículo comienza con una compleja introducción en la que se pretenden exponer diferentes factores condicionantes de la música española a finales del siglo XIX. Dichas características identitarias y definitorias con respecto al resto del continente europeo, según Mantelli, ya fueron descritas por Felipe Pedrell y por Federico Olmeda en sus respectivos estudios, aunque desde el punto de vista compositivo habían habido intentos por parte de Glinka o de Albéniz. De tal modo, el crítico expone dos consideraciones: el renacimiento musical español como movimiento de evasión del lenguaje musical europeo y que la relación entre el dato musical histórico y la creación musical debe estar determinada por la posición que los compositores ocupan en relación con la evolución musical europea. Es decir, no condicionando la propia expresión a la imitación de ejemplos antiguos sino trascendiéndolos y reflejándolos en su propia producción. En este sentido trabajó Albéniz en la *Iberia*, universalizando la música española cuando fue capaz de romper el círculo vicioso existente entre música popular y la música de salón en línea con el gusto musical europeo. En ese punto aparece Manuel de Falla, como «una extensión mucho más amplia, mucho más rica de consecuencias y de desarrollo»⁹⁴², con unas pinceladas someras sobre su biografía que dan paso,

⁹⁴⁰ MALIPIERO, Gian Francesco. «Manuel de Falla e la musica spagnola»... p. 214.

⁹⁴¹ «E allora anche sarà possibile una conclusione critica definitiva intorno alla sua arte». *Ibid.* p. 212.

⁹⁴² «In un'estensione molto più vasta, molto più ricca di conseguenze e di svolgimenti, questo fenomeno si verifica in *De Falla*». MANTELLI, Alberto. «Manuel de Falla 1876-1946». *La Rassegna Musicale* (julio 1947), pp. 201.

inmediatamente, a un recorrido por las obras de mayor calado de su catálogo. El paso por París —donde tomó consciencia de que la tonalidad era un tema superado— unido al encuentro con Debussy y Ravel supondría una salida al mundo dejando atrás el provincianismo musical del que venía, según considera. Por todo ello, mientras *La vida breve* queda ligada al XIX, Mantelli ve en *Noches en los jardines de España* la primera obra auténticamente novedosa, en la que destaca la capacidad de dejarse atraer por el mundo Debussy-Ravel —sin llamarlo impresionismo— pero siendo capaz de proponer algo nuevo, genuino y netamente español, lo que se traduce en ritmos, esquemas melódicos y armonía.

El amor brujo sería «la primera verdaderamente notable afirmación estilística de Falla»⁹⁴³, gracias a la irrupción del «*canto primitivo andaluso*» pero puesto al servicio de las exigencias idiomáticas occidentales para este género. A ello se unen paralelamente la libertad armónica, la significación de los centros tonales o la intertextualidad de técnicas entre la guitarra y la orquesta. El autor continúa así analizando muy pormenorizadamente cada obra en relación tanto al estilo compositivo de Falla como al contexto europeo concreto de cada una. De *El sombrero de tres picos* señala la creación de una España sobre el escenario, a través de la reelaboración de materiales de la historia de la música pero llevándolo todo más allá: la ambigüedad tonal juega con la disonancia y con la simultaneidad de funciones armónicas en el límite de la politonalidad, en una unión perfecta de aproximadamente tres siglos de música española.

La *Fantasia Bética* está hecha con una concepción guitarrística, tanto técnica como sonora, e incluso pensando en las posibilidades armónicas, pero escrita de forma magnífica en un lenguaje pianístico, siendo aquí donde se puede ver el ejemplo más claro de que Falla adopta, interioriza el sustrato popular pero nunca lo usa tal y como se le presenta. Sin embargo, el ideal en estos términos, «de sonoridad seca, clara y nerviosa»⁹⁴⁴ es *El retablo de maese Pedro*, que influenciado por Scarlatti y suprimida la amenaza de caer en el superado folclorismo, la obra «se traduce en la más espontánea fluidez de lenguaje»⁹⁴⁵.

En este punto, Mantelli saca a la luz el concepto de neoclasicismo, al que define como la actitud que adopta Falla tanto en *El retablo* como en el *Concerto*. Una actitud de reacción frente al «debussismo» y hacia la simplificación, una especie de mirada hacia dentro, hacia su propio mundo interior, abandonando complicados trasfondos psicológicos. Ambas obras suponen un nuevo camino hacia dos nuevos conceptos casi espirituales: la pureza y la luz. Mientras que *El retablo* implica una cierta «vuelta al pasado», el *Concerto* es la materialización de su ser moderno, en el que las fórmulas de la antigua música litúrgica forman parte de la expresión de su personalidad como compositor.

⁹⁴³ «il balletto *El amor brujo* costituisce la prima veramente notevole affermazione stilistica di De Falla». Ibid. p. 204.

⁹⁴⁴ «una sonorità asciutta, netta e nervosa». Ibid. p. 208.

⁹⁴⁵ «si traduce nella più spontanea fluidità di linguaggio». Ibid. p. 210.

Para terminar, Mantelli considera que tras el *Concerto*, y a excepción de *Psyché*, a partir de los años 30 comienzan los «años enigmáticos», en los que surge *Atlántida* pero en los que prácticamente no existen noticias acerca de otras obras. Por ello se hace dos preguntas: ¿podría ser el *Concerto* el máximo al que el compositor habría llegado en su búsqueda de la esencia de la música?; y, ¿con ese trabajo habría llegado por fin a la posición estable que andaba buscando, o, por el contrario, simplemente decidió no continuar por ese camino? Quedando en abierto ambas cuestiones, Alberto Mantelli concluye manifestando el verdadero interés que la obra de Falla tiene para la crítica aún en ese momento, más cuando todavía no se había podido conocer el alcance de su producción completa, incluyendo las obras menores y tan solo asomándose someramente al ingente trabajo que le había supuesto *Atlántida*.

Con este artículo acaban los escritos que, a lo largo de la vida de Manuel de Falla o inmediatamente después de su muerte, se publicaron en la prensa especializada italiana dedicados exclusivamente al compositor. Sin embargo, la misma prensa se hizo eco de publicaciones realizadas fuera de las fronteras de Italia, de modo que si bien estos artículos no eran publicados en el país, al menos ofrecían las referencias para su localización y, en buena parte de los casos, también daban una pequeñísima reseña del contenido mismo. De este modo, aunque de forma indirecta y parcial, los lectores estaban actualizados sobre la información concerniente al compositor que provenía de otras latitudes. En el caso de los artículos dedicados directamente al compositor se han llegado a identificar 35 referencias.

AUTORÍA	TÍTULO	SE CONTIENE	FECHA ORIG.	SE REFERENCIA	Nº	FECHA	PÁG.
[s. a.]	M. de Falla, Cl. Debussy e la Spagna	<i>The Chesterian</i>	1/1921	<i>Il Pianoforte</i>	2	Feb. 1921	64
L. Henry	Manuel de Falla, cont.	<i>Musical Opinion</i>	8/1921	<i>Il Pianoforte</i>	9	Sept. 1921	288
John B. Trend	Manuel de Falla	<i>Music and Letters</i>	4/1921	<i>Il Pianoforte</i>	4	Abr. 1921	136
E. Istel	Manuel de Falla	<i>Revista Musical Catalana</i>	10/1926	<i>Il Pianoforte</i>	12	Dic. 1926	356
Rogelio Villar	Manuel de Falla	<i>La Revista de Música</i>	10/1927	<i>Il Pianoforte</i>	12	Dic. 1927	416
Joaquín Turina	Manuel de Falla	<i>The Chesterian</i>	5/1920	<i>Musica d'Oggi</i>	6	Jun. 1920	174
E. Evans	The three-cornered hat	<i>The Chesterian</i>	5/1921	<i>Musica d'Oggi</i>	7	Jul. 1921	209
L. Henry	Manuel de Falla	<i>The Daily Telegraph</i>	28/5/1921	<i>Musica d'Oggi</i>	7	Jul. 1921	211

J. P. Altermann	Manuel de Falla	<i>La Revue Musicale</i>	6/1921	<i>Musica d'Oggi</i>	8/9	Ago./sep. 1921	254
L. Henry	Contemporaries: Manuel de Falla	<i>Musical Opinion</i>	7/1921	<i>Musica d'Oggi</i>	10	Oct. 1921	287
John B. Trend	Falla in "Arabia"	<i>Music and Letters</i>	6/1922	<i>Musica d'Oggi</i>	7	Jul. 1922	207
Mario Castelnuovo -Tedesco	Manuel de Falla	<i>Il Pianoforte</i>	1/1923	<i>Musica d'Oggi</i>	3	Mar. 1923	84
[s. a.]	G. Francesco Malipiero – Manuel de Falla	<i>Miniature Essays</i>	-	<i>Musica d'Oggi</i>	4	Abr. 1923	130
Eduardo Torres	El retablo de Maese Pedro	<i>Vida Musical</i>	4/1923	<i>Musica d'Oggi</i>	7	Jul. 1923	226
G. Jean- Aubry	"El retablo" by Manuel de Falla	<i>The Chesterian</i>	10/1923	<i>Musica d'Oggi</i>	1	Ene. 1924	18
Adolfo Salazar	Pulcinella and Maese Pedro	<i>The Chesterian</i>	1-2/1923	<i>Musica d'Oggi</i>	4	Abr. 1924	120
L. Henry	The New Music of Spain	<i>The League of Composers Review</i>	1/1925	<i>Musica d'Oggi</i>	4	Abr. 1925	125
G. Jean- Aubry	The Orquesta Bética de Cámara	<i>The Chesterian</i>	9-10-1925	<i>Musica d'Oggi</i>	11	Nov. 1925	326
F. Istel	Manuel de Falla	<i>The Musical Quaterly</i>	10/1926	<i>Musica d'Oggi</i>	12	Dic. 1926	353
J. M. Thomàs	Manuel de Falla's Concerto	<i>The Chesterian</i>	12/1926	<i>Musica d'Oggi</i>	3	Mar. 1927	77
M. Friedland	"Judith" von A. Honegger – "Meister Pedros Puppenspiel" von M. de Falla	<i>Allgemeine Musik-Zeitung</i>	21/1/1927	<i>Musica d'Oggi</i>	3	Mar. 1927	79
R. Villar	Manuel de Falla	<i>La Revista de Música</i>	10/1927	<i>Musica d'Oggi</i>	12	Dic. 1927	367
A. A. Fraser	Manuel de Falla	<i>The Chesterian</i>	12/1927	<i>Musica d'Oggi</i>	2	Feb. 1928	64
J. Algibez	Manuel de Falla	<i>Boletín Musical</i>	3/1928	<i>Musica d'Oggi</i>	5	May. 1928	190
R. Manuel	Manuel de Falla	<i>Musique</i>	4/1928	<i>Musica d'Oggi</i>	6	Jun. 1928	224
R. Manuel	Manuel de Falla	<i>Gaceta Musical</i>	5/1928	<i>Musica d'Oggi</i>	7	Jul. 1928	265

G. Jean-Aubry	The Glory of Manuel de Falla	<i>The Chesterian</i>	6/1928	<i>Musica d'Oggi</i>	8/9	Ago./sep. 1928	310
R. Manuel	Les débuts de Manuel de Falla (1)	<i>Musique</i>	9/1928	<i>Musica d'Oggi</i>	11	Nov. 1928	402
R. Manuel	Les débuts de Manuel de Falla (2)	<i>Musique</i>	10/1928	<i>Musica d'Oggi</i>	12	Dic. 1928	446
F. Lliurat	El Concerto per Clavicembalo (o Pianoforte), Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello de M. de Falla	<i>Revista Musical Catalana</i>	5/1929	<i>Musica d'Oggi</i>	7	Jul. 1929	319
R. Manuel	Manuel de Falla: ses derniers ouvrages	<i>Musique</i>	9/1929	<i>Musica d'Oggi</i>	11	Nov. 1929	453
R. Villar	Manuel de Falla	<i>Mundo Musical</i>	7/1929	<i>Musica d'Oggi</i>	11	Nov. 1929	458
P. Bertrand	Manuel de Falla	<i>Le Menestrel</i>	9/5/1930	<i>Musica d'Oggi</i>	7	Jul. 1930	320
G. Pannain	Manuel de Falla	<i>La Rassegna Musicale</i>	11/1930	<i>Musica d'Oggi</i>	12	Dic. 1930	507
M. Pomès	À Grenade avec M. de Falla	<i>La Revue Musicale</i>	4/1934	<i>Musica d'Oggi</i>	6	Jun. 1934	219

Tabla 16. Referencias a textos sobre Manuel de Falla de otras publicaciones italianas o extranjeras localizados en los títulos de prensa italiana analizada. Elaboración propia.

Si bien el estudio de cada uno de estos textos excede los límites de este trabajo de investigación, se puede apuntar que la mayoría de ellos se pueden agrupar en dos categorías bien diferenciadas: los que se aproximan al compositor presentando su perfil biográfico (23) y los que se centran en asuntos concretos de su producción compositiva o pensamiento musical (9). La procedencia de los mismos es bastante variada: España (Cataluña, Córdoba, Madrid), otras publicaciones de la misma Italia, Alemania, Francia, Estados Unidos o Reino Unido. En casi todos los casos, los textos no tienen una extensión mayor a un par de párrafos a modo de sinopsis. Como puede observarse, los que han sido identificados abarcan quince años, reduciéndose su número conforme va aumentando la presencia y difusión de la obra de Falla por Italia. Todo esto da cuenta también del interés por el músico en Italia que, más allá de dedicar espacio editorial a sus propias publicaciones, intentaban ofrecer al lector la información actualizada relativa a él de otros títulos, italianos o no.

4.2.2 Textos de Manuel de Falla

Son numerosos los escritos que Manuel de Falla preparó y publicó con diferente finalidad. Aunque la compilación total de los mismos no puede darse totalmente por concluida todavía, han sido diversos los intentos por agruparlos. Amén de las diversas

ediciones preparadas por Federico Sopeña⁹⁴⁶, es justo citar el trabajo de Paolo Pinamonti y Ramón Barce⁹⁴⁷ en la edición italiana y aumentada de los mismos, al igual que en la edición francesa de Jean-Dominique Krynen⁹⁴⁸.

En el caso italiano, los textos que se presentaron en la correspondiente edición supuso una traducción de los que fueron publicados originalmente en otras lenguas: español y francés fundamentalmente. Ahora, sin embargo, lo que se presentan son aquellos que fueron traducidos al italiano y publicados en vida de su autor en distintos títulos de la prensa musical del país. Con esa naturaleza han sido solo dos los hallados:

- «L'opera di Wagner nel giudizio di Manuel de Falla». *Musica d'Oggi*, 12 (diciembre 1933), pp. 435-436.
- «Il canto primitivo andaluso (cante jondo)». *La Rassegna Musicale*, 10 (octubre 1938), pp. 357-367.

Si bien la naturaleza de ambos es diametralmente distinta, también lo es su aparición en la prensa musical italiana. En el primer caso, apenas tres meses después de su publicación original en la revista *Cruz y Raya* —septiembre de 1933—, *Musica d'Oggi*, propiedad de Casa Ricordi y su canal oficial de expresión y opinión, se hace eco del escrito falliano. Es propiamente eso, un eco, ya que no se trata de una traducción completa del original. Dos párrafos introductorios sirven para ubicar al lector en la inagotable temática de la ópera wagneriana, en cuanto a su consideración y a su conceptualización. Hasta ese momento ya habían sido muchos los compositores que había manifestado una opinión sobre ello —como Ravel, Strauss o Stravinski—, aunque todavía no lo había hecho Manuel de Falla, cuyo juicio valora el medio «no solo porque proviene de uno de los más representativos [compositores] de nuestra época, sino, más aún quizás, por el equilibrio que lo informa»⁹⁴⁹. Justo por ese equilibrio se citan algunos fragmentos del mismo, que equivalen a las páginas 29 y 30, del texto original en español, junto a una frase más de la página 32 que sirve para concluir la publicación⁹⁵⁰:

su famoso invento de esa melodía infinita (sucesiones melódicas sin límites tonales) que [...] no es más que uno de tantos brillantes embustes con los que, desde el penúltimo siglo, se viene pretendiendo la sustitución de otras tantas verdades⁹⁵¹.

⁹⁴⁶ *Escritos*. Federico Sopeña Ibáñez (ed.). Madrid, Publicaciones de la Comisaría General de la Música, 1947; *Escritos sobre música y músicos: Debussy, Wagner, el «cante jondo»*. Federico Sopeña Ibáñez (ed.). Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950; *Escritos sobre música y músicos*. Federico Sopeña Ibáñez (ed.). Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

⁹⁴⁷ *Scritti sulla musica e musicisti*. Paolo Pinamonti (ed.) y Ramón Barce (trad.). Modena, Mucchi, 1993.

⁹⁴⁸ *Ecrits sur la musique et sur les musiciens*. Federico Sopeña Ibáñez (ed.) y Jean-Dominique Krynen (trad.). [Arles], Actes Sud, 1992.

⁹⁴⁹ «notevolissimo non solo perché proveniente da uno dei musicisti più rappresentativi dell'epoca nostra, ma, più ancora forse, per l'equilibrio che lo informa». FALLA, Manuel de. «L'opera di Wagner nel giudizio di Manuel de Falla». *Musica d'Oggi*, 12 (diciembre 1933), p. 435.

⁹⁵⁰ «La famosa invenzione della melodía continua (successione melódica senza limiti tonali) altro non è che... una delle sue numerose e brillanti menzogne con le quali si vogliono sostituire altre verità». Ibid. p. 436.

⁹⁵¹ FALLA, Manuel de. «Notas sobre Ricardo Wagner en el cincuentenario de su muerte». *Cruz y Raya*, septiembre 1933, p. 32.

Bajo el título de «Rivista delle Riviste» se conforma la sección que ampara la publicación parcial del escrito falliano. Sin embargo, no se trata de un apartado dedicado a las reseñas de otros textos, sino que, a modo de editorial periodístico, *Musica d'Oggi* se lo reserva como un espacio donde expresar una opinión institucional del medio. Este, que rara vez tiene más de una página, aparece con textos sin firmar, acentuando más aún el carácter corporativo del mismo y afrontando temas particulares de la música del momento —como música electrónica, Beethoven y la crítica, orquestas de aficionados, sensacionalismo musical, por ejemplo—. Cuando se pretende citar un texto de nueva aparición que se considera relevante se lo ubica en la sección «Recensioni», dando una brevísima descripción del mismo. Por todo esto, además de por las razones que la misma publicación señala, se está considerando a Falla no solo como un compositor de relevancia también en Italia, sino como un autor capaz de generar pensamiento crítico en torno a temas candentes del pensamiento musical. Esto se corrobora con el hecho de que la propia Ricordi, en el que es su altavoz editorial, decida tomar la opinión de Falla como propia, citando en su traducción italiana párrafos completos para definir su postura con respecto a Wagner y al drama musical en las conmemoraciones del cincuentenario de su muerte, excusándose no citarlo al completo «como sería necesario hacer»⁹⁵².

El segundo texto encontrado se trata del escrito publicado como folleto anónimo con motivo del Concurso de cante jondo de 1922 celebrado en Granada pero de indudable autoría falliana⁹⁵³. El escrito, que se presenta en toda su integridad traducido al italiano, destaca sobre todo por una razón: es publicado 16 años después de la celebración del Concurso. Se desconoce la autoría de la traducción aunque el texto, ahora sí, se presenta bajo la autoría directa de Manuel de Falla, cuyo nombre consta en caracteres tipográficos al final del escrito, a modo de simulada firma.

Las razones que llevaron a un título tan destacado como *La Rassegna Musicale* a publicar un texto tan desfasado no se aciertan a intuir en un primer intento. Más aún cuando la misma publicación, entonces denominada *Il Pianoforte* (Turín, 1920-1927), ya existía cuando se celebró el Concurso de Granada y no lo referenció directa ni indirectamente. Dirigidas y fundadas ambas por Guido Maggiorino Gatti, siendo una consecuencia de la anterior, no se encuentra en ninguna de las dos ni un solo precedente en que se relacione a Manuel de Falla ni con el Concurso, ni con el cante jondo, ni siquiera con el flamenco. Lo mismo que sucede en el resto de títulos estudiados: ni una sola referencia al cante jondo.

⁹⁵² «*Impossibilitati a citare tutto lo scritto —come bisognerebbe fare— del compositore spagnolo [...]»*. FALLA, Manuel de. «L'opera di Wagner nel giudizio di Manuel de Falla». *Musica d'Oggi*, 12 (diciembre 1933), pp. 435-436.

⁹⁵³ Además de los *Escritos* editados por Sopeña, véanse también: MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el «cante jondo»*. Granada, Universidad, 1962; GRANDE, Félix. «Manuel de Falla y el flamenco: (Notas sobre el concurso de Cante Jondo de Granada)». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11, 331, 1978, pp. 40-74; PERSIA, Jorge de. *Primer Concurso de Cante Jondo, 1922-1992: una reflexión crítica*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992; CHRISTOFORIDIS, Michael. «Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el “cante jondo” (canto primitivo andaluz)». *Concurso de «cante jondo», canto primitivo andaluz. Granada 1922*. Granada, Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Granada, Ayuntamiento de Granada, Archivo Manuel de Falla, Imprenta Urania, 1997, pp. 1-16.

En un intento de mayor profundidad ante este flagrante silencio documental y revisando una por una las referencias a Falla en *Il Pianoforte* durante los años 1922 y 1923 se localiza algo. En el primer caso tres referencias: al artículo de Trend «Falla in “Arabia”», a la publicación de la *Canción del amor dolido* por J. & W. Chester Ltd. y a un artículo de Alessandro Longo en el que el napolitano ataca las obras de diferentes compositores coetáneos. En 1923 se referencia el artículo que Falla hace sobre Pedrell con motivo de su muerte y se menciona el artículo que Eduardo Torres dedica a *El retablo de maese Pedro*. Pero también se relaciona a Falla con la SIMC como uno de los miembros de su dirección, además de publicarse el primer texto dedicado exclusivamente a él bajo la autoría de Mario Castelnuovo-Tedesco, del que ya se ha tratado en el apartado anterior, no constando en ninguno de los casos ni una sola información relacionada con el Concurso de cante jondo.

Sin embargo, la correspondencia entre Gatti, director del medio, y Falla sí que arroja algo de luz. La primera información al respecto data del 20 de mayo de 1938, cuando después de cinco años sin correspondencia mutua, Guido M. Gatti le escribe para informarle que tiene la intención de dedicar un número de su revista, *La Rassegna Musicale*, a la música española, lo que ha tratado ya con Roland-Manuel, considerando ambos que

Sería indispensable contar con su colaboración. Ella podría realizarse bien a través de un artículo sobre la música española de su tiempo, bien mediante la autorización para reproducir la disertación sobre el cante jondo⁹⁵⁴.

Falla responde unos meses más tarde, el 2 de agosto de 1938, aceptando la propuesta y enviando el folleto:

Con gran placer es que de seguido a su amable indicación yo le entrego para el número que usted prepara sobre la música española mis notas sobre el cante jondo aparecidas con ocasión del Concurso popular que tuvo lugar en Granada en 1922⁹⁵⁵.

Posteriormente, el 26 de agosto, Gatti agradece el envío el cual «haré traducir y aparecer pronto en mi revista, que se enorgullece de su colaboración»⁹⁵⁶. El traductor permanece en la sombra, sin embargo, la intencionalidad queda patente: es el propio Guido M. Gatti quien considera recuperar el escrito y publicarlo íntegramente traducido en *La Rassegna Musicale*. Pese a todo, el número en cuestión, octubre de 1938, no fue dedicado a la música española y, consecuentemente, el escrito se presenta como un *unicum* en el índice de contenidos.

⁹⁵⁴ «Qu’il serait indispensable d’avoir votre collaboration. Elle pourrait se réaliser soit par un article sur la musique espagnole de son temps, soit par l’autorisation à reproduire le mémoire sur le “cante jondo”». Carta de Guido M. Gatti a Falla del 20 de mayo de 1938 (AMF 7032-013).

⁹⁵⁵ «C’est avec grand plaisir que suivant votre si aimable indication je vous confie pour le numéro que vous préparez sur la musique espagnole mes notes sur le cante jondo parues à l’occasion du Concours populaire qui eu lieu à Granada en 1922». Borrador de carta de Falla a Guido M. Gatti del 2 de agosto de 1938 (AMF 7032-026).

⁹⁵⁶ «Je le ferai traduire et paraître bientôt dans ma revue, qui est très honorée de votre collaboration». Carta de Guido M. Gatti a Falla del 26 de agosto de 1938 (AMF 7032-014).

El documento publicado se presenta sin nada que ayude a contextualizarlo: sin fecha de aparición original, sin introducción ni conclusión y, por supuesto, sin relación alguna con el Concurso de cante jondo. La portada no fue impresa en *La Rassegna Musicale*, así como tampoco la breve presentación denominada «El canto como expresión del espíritu de los pueblos», que situaría temporal, contextual y estéticamente el documento. Esto responde exclusivamente a la indicación con la que Falla concluye la misiva junto a la que envía el folleto original: «solamente he suprimido las líneas de la introducción que no eran mías»⁹⁵⁷. Esta sería la razón por la que no aparece el original comienzo del texto además de indicar que podría haber al menos otra persona más involucrada en la preparación del texto publicado en 1922, aunque su identidad permanece oculta. Por lo demás, no hay más notas aclaratorias de las que ya aparecieron en el texto de 1922, sin ampliaciones o explicaciones que serían muy necesarias para el público, pero más particularmente para uno tan distante de la temática jondista que hacía más de una década había estado en boga en España.

Estos dos son los únicos textos realizados por Manuel de Falla que se han encontrado en la muestra analizada. Sin embargo, al igual que sucedió con el ítem anterior, también se han hallado algunas citas que referencian otros textos de Falla aparecidos en prensa italiana o extranjera. Dado que esto también supone una información sobre el compositor que pudo obtener el público italiano, se cree conveniente señalarlos.

AUTORÍA	TÍTULO	SE CONTIENE EN	FECHA ORIGINAL	SE REFERENCIA EN	Nº	FECHA	PÁG.
M. de Falla	Felipe Pedrell	<i>Revista Catalana de Música</i>	6/1923	<i>Il Pianoforte</i>	7	Jun. 1923	196
M. de Falla	Claude Debussy and Spain	<i>The Chesterian</i>	1/1921	<i>Musica d'Oggi</i>	3	Mar. 1921	79
M. de Falla	Felipe Pedrell	<i>La Revue Musicale</i>	2/1923	<i>Musica d'Oggi</i>	4	Abr. 1923	117-118
M. de Falla	Un apostolo della musica spagnola	<i>Muzyka</i>	3/1931	<i>Musica d'Oggi</i>	5	May. 1931	221
M. de Falla	Il canto primitivo andaluso	<i>La Rassegna Musicale</i>	10/1938	<i>Musica d'Oggi</i>	12	Dic. 1938	381

Tabla 17. Textos escritos por Manuel de Falla y referenciados por la prensa italiana en otras publicaciones tanto italianas. Elaboración propia.

En este caso, se trata tan solo de cinco escritos referenciados, aunque presentan una gran variedad de origen: España, Reino Unido, Francia, Polonia e Italia. La alusión es siempre mínima, reducida a algunas frases con vocación de síntesis del texto en cuestión pero lo que se interpreta el interés del público italiano por cuanto tenía que ver con Manuel de Falla más allá de su propia música.

⁹⁵⁷ «J'y ai seulement supprimé les lignes d'introduction qui n'étaient pas à moi». *Idem*.

4.2.3 Textos que citan a Falla.

El tercer conjunto es el más amplio de los tres por la variabilidad de textos que engloba y por la divergencia de tipología. El criterio para la creación de este ítem ha sido que en ellos se cite a Manuel de Falla, sea por el motivo que sea, quedando lógicamente excluidos los escritos del propio compositor y aquellos en los que se trate con exclusividad de él mismo como tema principal. Para evitar el acúmulo de referencias, todas ellas han sido indexadas en varias tablas que se encuentran en el Anexo II. La cantidad de información recuperada hace necesaria una subdivisión interna que permita una mejor aproximación analítica. Esos subconjuntos responden a las temáticas en ellos agrupadas: publicidad sobre ediciones, noticias interpretativas, referencias o menciones y otros.

a) Publicidad sobre ediciones.

Las principales composiciones de Falla fueron siendo publicadas progresivamente por sus editores. Su presencia en la prensa italiana es relativamente significativa, con 14 referencias que van desde mayo de 1921 hasta septiembre de 1926 y hacen referencia a las editoriales de J. & W. Chester Ltd. (el ballet *El sombrero de tres picos* en su conjunto y dividido por secciones o danzas, la *Canción del amor dolido*, *Homenaje*, diferentes versiones de *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro*) y Max Eschig (con solo 7 canciones populares). Como indica el nombre de este subconjunto, se trata en todos los casos de propaganda publicitaria que anuncia tanto las novedades editoriales como los grandes éxitos disponibles en los catálogos de las compañías.

b) Noticias interpretativas.

Es el apartado más amplio de la muestra, con 132 citas que van desde 1921 hasta 1942, y que supone casi el 70% del total de la muestra. En él hay de todo lo que pudiera publicarse sobre la ejecución de sus obras en Italia, lo que permite conocer cómo el repertorio falliano fue calando progresivamente en las programaciones con un generalizado y evidente retraso con respecto a los estrenos mundiales. También permite saber los polos de atracción sobre su figura, es decir, las ciudades y los auditorios que más demandaron sus composiciones (Roma, Turín, Milán, Florencia, Venecia, Palermo, Nápoles, Génova) o qué directores insertaron en sus repertorios a Falla. Algunos de estos nombres son los de Antonino Votto, Mario Rossi, Antonio Pedrotti, Alceo Galliera, Bernardino Molinari, Willy Ferrero, Antonio Sabino, Nino Rossi, Antonio Guarinieri, Ferruccio Calusio, Renato Fasano, Fernando Previtali o Franco Capuana. No obstante —como ha sucedido en los conjuntos anteriormente analizados— también se han obtenido informaciones de otros lugares de Europa por donde las obras de Falla iban expandiéndose. Estos son los casos de Rumanía, Checoslovaquia, Inglaterra, Suiza, Francia o Bélgica.

Más allá de las frecuentes retransmisiones radiofónicas en las que el EIAR incluía piezas de Falla, resulta sorprendente el calado de sus obras en algunos lugares por los que el compositor nunca hizo acto de presencia en calidad de intérprete. Hasta cierto

punto puede resultar normal que en Siena o en Venecia su obra se prodigase tras acudir de forma personal y dirigir los sendos estrenos del *Concerto* y *El retablo*. Sin embargo, en Roma, por ejemplo, donde solo estuvo en una ocasión y sin la posibilidad de presentar ninguna obra en concierto, desde 1935 se aprecia cómo se le asignaron dos escenarios de honor. En la Basílica de Majencio, ubicada en el Foro Romano, se celebraban cada verano una suerte de festivales en los que distintas de sus obras fueron interpretadas en 1935, 1937 y 1940 por Mario Rossi, Mario Cordone y Bernardino Molinari. El otro escenario fue el del Teatro Adriano, en Piazza Cavour, a escasos metros de Castel Sant'Angelo, donde además de albergar las funciones que por causas meteorológicas no podían celebrarse en la Basílica de Majencio, contaba con una temporada propia de la que se han rastreado hasta cinco conciertos entre 1937 y 1941, relacionados con las batutas de Molinari, Pedrotti, Galliera y Calusio. Señalar además, la presencia de *El sombrero de tres picos* en la III edición del Maggio Musicale Fiorentino en una de las cuatro funciones que dieron los Ballets Rusos de Montecarlo.

c) Referencias o menciones.

Este subconjunto, el segundo en importancia términos numéricos, comprende todos aquellos textos en los que Manuel de Falla es citado, aunque fuera de forma indirecta o secundaria. Se trata, por lo tanto, de un *corpus* multiforme ya que en él se agrupan desde meras enumeraciones de compositores españoles coetáneos, pasando por ejemplificar alguna cuestión concreta o reseñas de artículos con referencias al gaditano, hasta llegar a ser el objeto de atención de alguna parte concreta y parcial del propio texto. En este último caso, ha de señalarse que nunca se trata de publicaciones dedicadas en exclusiva a él, ya que este tipo de textos han sido clasificados en el primero de los ítems generales. A lo sumo, se trataría de un protagonismo compartido con otros autores, no ocupando la figura o la obra del gaditano un papel preponderante.

De entre la cuarentena que han sido recogidos, se pueden establecer algunas líneas temáticas particulares:

- La presencia de la obra de Falla en el Festival Internazionale di Musica de Venecia con la asistencia del compositor en la edición de 1932 es una de las cuestiones que más se significa. La programación de sus obras en los años de 1930, 1932, 1937 e incluso en 1939 —edición que finalmente tuvo que ser suspendida por el comienzo de la II Guerra Mundial— resulta frecuente, con un total de seis artículos. «El concierto se cerró con las luminosas danzas de *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla»⁹⁵⁸ en la primera edición. En la segunda, la prensa se volcó con bastante más intención, ya que la presencia del propio compositor dirigiendo el estreno de *El retablo* era un foco de mayor atracción. Tres son los artículos recuperados: un primero de carácter informativo⁹⁵⁹ en el que Falla es listado en el programa general, destacando en

⁹⁵⁸ «il concerto si chiuse con le luminose danze del Cappello a tricorno di Manuel De Falla». VERETTI, Antonio. «Il Festival di Venezia». *L'Italia Letteraria*, 40 (5 octubre 1930), p. 5.

⁹⁵⁹ [s. n.]. «II festival di musica a Venezia». *L'Italia Letteraria*, 33 (14 agosto 1932), p. 2.

realidad a Adriano Lualdi por la genial idea de haber creado una serie de funciones exclusivas para lo que se denominó *opera da camera*; el segundo se trata de un crítica amplísima de Mario Pilatti⁹⁶⁰ sobre toda la edición de 1932; el tercero y último, de Gianandrea Gavazzeni⁹⁶¹, dedicado en exclusiva a la función en la que Falla participó junto a Respighi y Lualdi, y considerando *El retablo* «la obra maestra», deshaciéndose en elogios hacia su autor: desde el buen tino en la elección del tema caballeresco con la figura de Don Quijote hasta cada elemento musical, donde destaca la utilización del canto popular español de una manera en que el compositor «lo ha hecho suyo»⁹⁶² con una perfecta unión entre cada número aunque, eso sí, reconoce una cierta fragmentariedad como consecuencia de esto mismo. Considera que el Don Quijote que Falla ha llevado a escena es un personaje que nunca antes se había presentado así en Italia, haciendo hincapié en el gran éxito con el público⁹⁶³. En cuanto a las ediciones de 1937 y a la fallida de 1939, sendas noticias anónimas citan a Falla: la primera con el estreno de *Fantasia Bætica*, señalada como «novedad extranjera»⁹⁶⁴, puesto que se trató de la única obra no italiana que se programó como consecuencia de la deriva política cultural fascista; la segunda⁹⁶⁵, solo «promesas» que como tal quedaron, conociendo al menos que estuvo en proyecto la programación de *La vida breve*, que ya había sido estrenada en Italia⁹⁶⁶.

- La proyección estética y el cambio de paradigma son dos asuntos tratados con cierta asiduidad en los que también se suele involucrar la prensa italiana. Hacia finales de la década de los veinte surge la necesidad de explicar analíticamente lo que estaba ocurriendo en la composición musical que, mirando al pasado, proyectaba un nuevo estilo, más o menos acertado en distintos autores, pero con ciertos elementos comunes. Es lo que se denominaría neoclasicismo y al cual se adscriben algunas obras de Falla como modelo de buena praxis que estudia en profundidad los autores y sus técnicas no para imitarlas sino para hacerlas suyas, proponiendo algo *ex novo* pero con un indudable sustrato histórico. Estos son los casos de los artículos de Mario Castelnuovo-Tedesco, «Neoclassicismo musicale»⁹⁶⁷, y Alfredo Casella, «Il “renacimiento” musicale iberico»⁹⁶⁸, para la

⁹⁶⁰ PILATTI, Mario. «Il festival musicale internazionale di Venezia». *Musica d'Oggi* (8/9, agosto/septiembre 1932), pp. 333-343.

⁹⁶¹ GAVAZZENI, Gianandrea. «Lualdi, Respighi e De Falla al Festival Musicale di Venezia». *L'Italia Letteraria*, 39 (25 septiembre 1932), p. 5.

⁹⁶² «l'ha fatto suo». *Idem*.

⁹⁶³ «El éxito del Retablo ha sido grandísimo; el público no abandonaba la sala cuando terminó, y hacía gran alboroto. Falla (un tipo bajito y calvo calvo) iba y venía al escenario, con la batuta metida en un bolsillo de la chaqueta, casi como si fuera la espada de Don Quijote». «*Il successo del Retablo è stato grandissimo; il pubblico non lasciava la sala alla fine, e faceva gran chiasso. De Falla (un omino piccolo e calvo calvo) andava e veniva dalla ribalta, con la bacchetta direttoriale infilata in una tasca della giacca, quasi fosse lo spadone di Don Chisciotte*». *Idem*.

⁹⁶⁴ [s. n.]. «Notizie». *Musica d'Oggi*, 6 (junio 1937), p. 237.

⁹⁶⁵ [s. n.]. «Notizie». *Musica d'Oggi*, 6 (junio 1939), p. 226.

⁹⁶⁶ Aunque, por lo que se ve en la publicación, parece que este criterio ya no primaba en 1939, con autores como Mozart, Wagner, Músorgski, o Rimski-Kórsakov entre los autores extranjeros.

⁹⁶⁷ CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. «Neoclassicismo musicale». *Pègaso*, 2 (febrero 1929), pp. 196-204.

revista *Pègaso*, pero también de la especie de manifiesto de inspiración pedrelliano «Per la nostra musica antica»⁹⁶⁹ en el que *Musica d'Oggi* considera a Falla junto a Poulenc como principales exponentes en la resurrección compositiva del clave.

- La comparación, como método explicativo, es una práctica, aunque frecuente en la crítica, no demasiado utilizada en el caso particular de Falla. El andaluz, si bien parece competir en una liga de internacionales, se suele batir tanto con ellos como con los italianos coetáneos. Un caso particular se puede leer en «Leggendo “Les Noces” di Strawinski», artículo de Mario Castelnuovo-Tedesco para *Il Pianoforte*⁹⁷⁰ en el que ve relaciones tanto con Falla como con Casella a través de la propuesta de «ballets de carácter estrechamente étnico»⁹⁷¹ en tanto que ambos compositores —con *El sombrero de tres picos*, *El amor brujo* y *La Giara*⁹⁷²— participan de una «expresión mímico-musical de las costumbres»⁹⁷³, es decir «de los usos de las costumbres de un pueblo, de sus juegos, de sus ritos, de esas formas de arte elemental e instintivas que han sido transmitidas a través de tradiciones antiquísimas y que constituyen el fundamental patrimonio artístico de una raza»⁹⁷⁴.

d) Otros

Este último conjunto se congregan aquellas publicaciones que, bien por su escasez, por su naturaleza o por su contenido no pueden ser incluidas en alguno de los anteriores. Se trataría tan solo del 2,5% del total con cinco publicaciones. Contiene dos reseñas breves de obras de reciente publicación (*Canción del amor dolido* y *Soneto a Córdoba*), dos críticas de obras que fueron interpretadas fuera de Italia (*La vida breve* y *El retablo de maese Pedro*), y una noticia de carácter personal, que además es incorrecta o, más precisamente, falsa. Dice así:

⁹⁶⁸ CASELLA, Alfredo. «Il “renacimiento” musicale iberico». *Pègaso*, 7 (julio 1929), pp. 57-66.

⁹⁶⁹ [s. n.] «Per la nostra musica antica». *Musica d'Oggi*, 8/9 (agosto/septiembre 1928), pp. 305-306.

⁹⁷⁰ CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. «Leggendo “Les Noces” di Strawinski». *Il Pianoforte*, 1 (enero 1927), pp. 15-25.

⁹⁷¹ *Ibid.* p. 18.

⁹⁷² Conviene tener presente que el ballet *La Giara*, desde su creación por Casella en 1924, fue puesta rápidamente puesta en relación con *El sombrero de tres picos* y abundaron las comparativas entre ambas obras, considerándose en Italia un claro influjo falliano en quien tanto tiempo y amistad compartió en los años de París. Véanse: VINAY, Gianfranco. «“Est-ce intelligence de depeindre des visions latines avec moyens slaves, de confondre le ciel d'Italie avec le ciel de Russie...?” *La Giara* al crocevia delle culture europee». *Alfredo Casella e l'Europa. Atti del Convegno internazionale di studi. Siena, 7-9 giugno 2001*. Mila De Santis (ed.). Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 181-182; TARGA, Marco. «*La Giara* e la nozione di “musica moderna italiana”». *Alfredo Casella interprete del suo tempo*. Carla Di Lena, Luisa Prayer (eds.). Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2021, pp. 67-69.

⁹⁷³ CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. «Leggendo “Les Noces” di Strawinski... p. 18.

⁹⁷⁴ *Idem.*

Manuel de Falla, el gran compositor español todavía residente en Argentina, ha informado que pretende volver a su país de origen para tomar los votos monásticos y retirarse a un convento de Córdoba⁹⁷⁵.

El origen de la publicación de una noticia con esta, incorrecta, no argumentada y tampoco contrastada, es un ejemplo paradigmático de paparrucha, noticia falsa o, más extendido últimamente, *fake news*. Si bien el régimen de Mussolini llevó a cabo importantes campañas de desinformación⁹⁷⁶ desde la Segunda Guerra Italo-Etíope (1935-1936) pero, sobre todo, con la II Guerra Mundial (1939-1945), en un caso como el referido a Manuel de Falla poco o ningún rédito geopolítico podría rentar. La razón que se considera más probable para publicar una información así es la de la voracidad informativa. Los lectores, ávidos por tener información sobre el músico, eran una razón de suficiente peso para que las redacciones se animasen a publicar cualquier información que llegara a sus manos sobre él sin importarles saber si de lo que estaban anunciando era más o menos cierto: buena parte de sus potenciales lectores adquirirían el ejemplar a sabiendas que daba noticias sobre Falla.

Por último, se listan las publicaciones que conforman este último subconjunto:

- [s. n.]. «[Recensioni di *Allgemeine Musikzeitung*. M. Friedland “Judith von A. Honegger - Meister Pedros Puppenspiel von M. de Falla”]. *Musica d’Oggi*, 3, marzo 1927, p. 79.
- [s. n.]. «Recensioni. De Falla (M.). Sonetto a Cordoba per Aanto e Arpa (o Pianoforte)». *Musica d’Oggi*, 10, octubre 1932, p. 411.
- BAS, Giulio. «Recensioni. De Falla (M.). Canción del amor dolido». *Musica d’Oggi*, 4, abril 1922, p. 127.
- SYSTEMMANS, Georges. «Vita Musicale. Lettera dal Belgio». *Musica d’Oggi*, 7, julio 1923, p. 184.
- [s. n.]. «Notizie». *Musica d’Oggi*, 7, julio 1941, p. 222.

4.3 INTERPRETACIÓN ANALÍTICA.

A lo largo de este capítulo se ha pretendido mostrar la relativamente amplia cobertura que tuvo la prensa cultural —no solo musical— en relación con Manuel de Falla y con su obra en Italia. Gracias a esta se ha podido recomponer la imagen que los lectores de pudieron crearse del compositor, aun cuando no hubiesen podido escuchar ni un solo compás de sus obras. El interés por el gaditano es más que patente, demostrable a través de medios que, con una amplia adscripción ideológica, no reducen su atención a un grupo escogido de obras. El atractivo se manifiesta en la vigilancia patente que los medios destilan, vista la gran actualización que presentan sobre los estrenos como también al hacerse eco de las publicaciones editoriales, a lo que se unen estudios sobre

⁹⁷⁵ «Manuel De Falla, il grande compositore spagnolo tuttora residente in Argentina, ha informato che intende rimpatriare per prendere i voti monastici e ritirarsi in un convento di Cordova». [s. n.]. «Notizie». *Musica d’Oggi*, 7 (julio 1941), p. 222.

⁹⁷⁶ Sirva de referencia este reciente trabajo comparativo de actualidad: HOSTERT, Anna Camaiti, CICCHINO, Enzo Antonio. *Trump and Mussolini: Images, fake news, and mass media as weapons in the hands of two populists*. Lanham, Fairleigh Dickinson University Press, 2022.

las obras y críticas de concierto de dentro y fuera de las fronteras italianas. Pero, ¿cuál sería la causa de todo esto?

Tras la Marcha sobre Roma y el posterior ascenso al poder de Benito Mussolini, la prensa, más que nunca, se convierte en un arma de poder con implicaciones de todo tipo pero con un elemento en común: el intervencionismo del Estado Fascista. En 1925 se aprobaron dos leyes clave en relación a la prensa: la primera obligaba a los periodistas que quisieran continuar ejerciendo su profesión a inscribirse a una de las once agrupaciones profesionales que reconocía el régimen y que eran controladas por el Sindicato Fascista de Periodistas⁹⁷⁷; la segunda⁹⁷⁸ fue que el nombramiento de los directores de todos los periódicos debía recibir la aprobación de la Prefettura⁹⁷⁹ independientemente de la naturaleza o la propiedad del medio⁹⁸⁰. De este modo, aunque nunca cesaron movimientos contra Mussolini, en términos de acción política pública no existía un verdadero discurso contestatario que se expresase a través de la prensa y, los más mínimos conatos eran rápida y enérgicamente extinguidos.

En la rama musical, el asunto es algo más delicado. Davide Ceriani⁹⁸¹ en su artículo sobre la crítica en dos de los festivales de la SIMC celebrados en Italia durante el periodo fascista —Venecia 1925 y Siena 1928— recoge unas declaraciones de Roman Vlad en relación a las tendencias compositivas de las primeras décadas del siglo XX en la península italiana:

Mientras que las dos primeras décadas del siglo XX habían sido caracterizadas por un entusiasmo de descubrimientos de una novedad revolucionaria sin precedentes en la historia musical, los dos decenios posteriores vieron un general proceso de asiento, de ordenación y de organización de las conquistas precedentes⁹⁸².

Compositivamente, los primeros años del siglo fueron muy ricos en todo tipo de experimentaciones. Propuestas atonales, dodecafónicas, vanguardias, nacionalismos de raigambre popular y folclorista e incluso una propuesta como el futurismo, de tan marcado carácter italiano, encontraron su lugar entonces. Sin embargo durante los años 20 y 30 este florecimiento exponencial conoció una clara desaceleración⁹⁸³ que Vlad

⁹⁷⁷ Regio Decreto-Legge 15 luglio 1923, n. 3288, publicado el 8 de julio de 1924. Véase: <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1924/07/08/159/sg/pdf>

⁹⁷⁸ Legge 31 dicembre 1925, n. 2307. Véase: <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1926/01/05/3/sg/pdf>

⁹⁷⁹ Representación del Gobierno en cada provincia. Una especie de Subdelegación del Gobierno de España.

⁹⁸⁰ Véanse: FORNO, Mauro. *Informazione e potere. Storia del giornalismo italiano*. Bari, Laterza & Figli, 2012; FARINELLI, Giuseppe. *Storia del giornalismo italiano: dalle origini a oggi*. Torino, UTET Libreria, 2004; MURIALDI, Paolo. *Storia del giornalismo italiano*. Bologna, Il Mulino, 2006.

⁹⁸¹ CERIANI, Davide. «Mussolini, la critica musicale italiana e i festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea in Italia negli anni Venti». *Journal of Music Criticism*, 1 (2017), pp. 17-71.

⁹⁸² «mentre i primi due decenni del Novecento erano stati caratterizzati da un fervore di scoperte di una novità rivoluzionaria senza precedenti nella storia musicale, i due decenni successivi videro un generale processo di assestamento, di ordinamento e di organizzazione delle precedenti conquiste». *Ibid.* p. 26. *Vid. Op.* VLAD, Roman. «Le avanguardie musicali e la S.I.M.C.». *Chigiana*, XXXV, 15 (1978), pp. 9-23.

⁹⁸³ Incluso se podría hablar de un pretendido retroceso estético, compositivo y técnico. O al menos eso es lo que puede extraerse del conocido *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800*, publicado en diferentes medios generalistas el 17 de enero de 1932. Firmado por Ottorino Respighi, Giuseppe Mulè, Ildebrando Pizzetti, Riccardo Zandonà, Alberto Gasc, Alceo Toni, Riccardo

relaciona con lo anterior como un tiempo de asiento y reflexión sobre todo lo que hasta entonces se había propuesto. Sin embargo, la prensa no deja dudas de que, más allá de esta introspección, la crítica demandaba una reconciliación con el pasado musical. Una respuesta genuina y auténtica frente a la actitud contestataria de los años precedentes. Ello transitaba por el redescubrimiento de autores del pasado con la reedición de sus obras, lo que tuvo como consecuencia las propuestas de algunos autores como Tommasini con *Le donne di buon umore* (1916), Malipiero con *Cimariosiana* (1921), Respighi con *Rossiniana* (1925) o Casella con *Scarlattiana* (1928) entre otros. Esa revisita del pasado se extendía a su vez por el resto del continente a través de muchos nombres, entre los que suenan con más fuerza los de Stravinski, Poulenc o Falla.

Volviendo a la crítica, esta no solo adoptó una preferencia reflexiva en torno a la reinterpretación del pasado musical, sino que, de forma activa, decidió atacar todo aquello que estuviese relacionado con las técnicas experimentales anteriores de forma que no quedase un solo atisbo de posibilidad de defensa de las mismas. Así lo expresa Ceriani:

Buena parte de este repertorio, especialmente aquel basado en técnicas atonales, sobre cuartos de tono o sobre el jazz, fue considerado como indigno de ser presentado en los festivales que albergó Italia. Ninguno de esos trabajos fue objeto de verdaderos intentos de análisis y algunos de ellos fueron ridiculizados con inquina⁹⁸⁴.

La abierta hostilidad de estas intervenciones fue de la mano de una voluntad deliberada de ignorar los métodos y criterios que regían los repertorios mayormente desaprobados por los comentaristas; es razonable suponer que cualquier intento de estudio en profundidad habría sido percibido como una forma de legitimación hacia esos mismos repertorios⁹⁸⁵.

En vista de esto y centrando el foco sobre Falla, como se ha podido observar, a excepción de contados ejemplos, fue bastante bien tratado por la crítica italiana, que comienza a referenciarlo precisamente en la década de 1920. El repertorio falliano no solo cumplía a la perfección con las premisas señaladas tanto por Vlad como por Ceriani, sino que más allá de los casos en que visitó el país para participar en la dirección de sus propias obras —precisamente las más fáciles de tipificar según los parámetros mencionados: *Concerto per clavicémbalo* y *El retablo de maese Pedro*—, el compositor fue señalado como un caso ejemplar por algunos de los músicos-críticos

Pick-Mangiagalli, Guido Guerrini, Gennaro Napoli y Guido Zuffellato, que manifestaban una posición frontalmente en contra de la experimentación musical parapetándose en el público y en la dignidad de la producción de generaciones de compositores italianos de todas las épocas, abogando por un «romanticismo del mañana» en medio de una «revolución en marcha que vuelve a revelar la inmortalidad del genio italiano, y preside y valida todas nuestras virtudes».

⁹⁸⁴ «Molto di questo repertorio, specialmente quello basato su tecniche atonali, sui quarti di tono e sul genere jazzistico, fu dismesso come immeritevole d'essere presentato a dei festival ospitati in Italia. Nessuno di tali lavori divenne oggetto di seri tentativi d'analisi e alcuni di essi furono dileggiati, talvolta con animosità». CERIANI, Davide. «Mussolini, la critica musicale italiana...» p. 19.

⁹⁸⁵ «L'aperta ostilità di questi interventi andò di pari passo alla deliberata volontà d'ignorare i metodi e i criteri che regolavano i repertori maggiormente disapprovati dai commentatori; è ragionevole ipotizzare che ogni tentativo d'approfondimento sarebbe stato percepito come una forma di legittimazione verso quegli stessi repertori». *Ibid.* p. 57.

más activos. Manuel de Falla es entonces erigido como representante musical de su país porque logra sumergirse en su tradición musical, demostrando un verdadero conocimiento del canto popular y sabiendo conjugar ambos elementos con una creación novedosa e ingeniosa, clásica, neoclásica o renacida, como llegan a señalar algunas plumas italianas. Falla, pues, llega a tratar esos elementos no como imitación sino como suerte de evocación, quedando su música impregnada de ellos y presentándose como una verdadera renovación justa con el pasado a la vez que decididamente contemporánea, un *aurea mediocritas* que, en un contexto tan polarizado cultural y políticamente, se lo sitúa en el verdadero punto medio entre extremos, por lo que deviene en un modelo a imitar. Esto justificaría el entusiasmo que la prensa le tributa durante casi dos décadas.

CAPÍTULO 5. UNA RELACIÓN A DISTANCIA: CORRESPONDENCIA Y CORRESPONSALES

*Respuesta me llegó a una carta que envié,
que ha sosegado mi desazón y desazonado mi sosiego.*

Ibn Hazm
El collar de la paloma

5.1 INTRODUCCIÓN A LA CORRESPONDENCIA FALLIANA

Cualquier aproximación que se pretenda realizar en relación con Manuel de Falla ha de considerar la correspondencia como una privilegiada fuente primaria. La razón se encuentra en la enorme colección epistolar que el compositor fue recabando a lo largo de su vida gracias a la gran cantidad de correspondencia que mantuvo pero también a su particular obsesión por conservar cualquier documento. De tal modo que, en la actualidad, el AMF posee un conjunto de algo más de 23.000 documentos postales. Si esta colección por sí sola no fuera aún representativa, en 2016 la Universidad de Granada acogió *La carta: I Congreso Internacional de la Facultad de Filosofía y Letras*, en cuyo marco tuvieron lugar una serie de cuatro intervenciones sobre las relaciones epistolares del compositor con distintos coetáneos. Destacó entonces la ponencia del catedrático de musicología Antonio Martín Moreno⁹⁸⁶ en la que se expuso la intrahistoria de la creación de esta inmensa colección, su estado, su composición, las principales líneas temáticas y los corresponsales implicados, a la par que se reflexionaba sobre los proyectos de edición que hasta entonces se habían llevado a cabo⁹⁸⁷. Poco tiempo después y gracias a los esfuerzos tanto de él mismo como del profesor Joaquín López González salió adelante el proyecto de I+D+i *Epistolario de Manuel de Falla: digitalización, transcripción, edición y difusión internacional*, que ya cuenta entre sus logros la publicación de los epistolarios de Leopoldo Matos Massieu (2019), Gregorio Martínez Sierra-María Lejárraga (2019), Adolfo Salazar (2021) y Wanda Landowska (2022). De alguna manera, se empezaba así a situar en un mismo *status* a Manuel de Falla con sus coetáneos, de los que progresivamente se han ido conociendo las ediciones de sus epistolarios⁹⁸⁸.

En el caso particular de esta tesis doctoral, vinculada estrechamente al citado proyecto de I+D+i, la correspondencia está siendo una de sus principales fuentes primarias. A lo largo del texto han sido constantes las referencias a la correspondencia entre el músico y los distintos personajes aludidos. Sin embargo, en este capítulo la correspondencia será el foco de atención, el objeto de estudio y la única fuente analizada ya que tanto su cantidad como su contenido aportan información novedosa, significando de una forma

⁹⁸⁶ MARTÍN MORENO, Antonio. «Epistolario de Manuel de Falla: estado de la cuestión y proyecto de edición». *La carta: reflexiones interdisciplinarias sobre la epistolografía*. Ana Gallego Cuiñas, Aurora López, Andrés Pociña (eds.), Granada, Editorial Universidad de Granada, 2017, pp. 105-113.

⁹⁸⁷ Si bien no forman parte de un proyecto unitario con mismos criterios editoriales, de transcripción o finalidad, epistolarios como los de Segismundo Romero (1976), Joaquín Rodrigo (1981), Joaquín Turina (1982), Gian Francesco Malipiero (1983), Igor Stravinski (1984), Ravel (1987), Gerardo Diego (1988), José María Pemán (1988 y 1991), Federico García Lorca (1989), Alfredo Casella (1989), Rafael Alberti (1991), Ernesto Halffter (1992-93), José Bergamín (1995), Paul Collaer (1996), Azorín (1996), Antonio Torrandell (1998), Debussy (2000), Diáguilev (2000), Vicente Salas Viu (2003), Olallo Morales (2003), Manuel Altolaguirre (2005), John B. Trend (2007), Norberto Almandoz (2015), Nemesio Otaño (2015), Wanda Landowska (2016), Andrés Segovia (2016), Joan Lamote de Grignon-Ricardo Villa-Emilio Vega (2017) o Ángel Barrios (2018) ya habían sido editados con anterioridad. Por no mencionar los abundantísimos estudios parciales que en relación a este mismo *corpus* epistolar han sido publicados desde 1938.

⁹⁸⁸ Sirvan de ejemplo las obras de: CORNEJO, Manuel (ed.). *Maurice Ravel. L'intégrale: Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*. [Paris], Le Passeur éditeur, 2018; HERLIN, Denis, LESURE, François (eds.). *Claude Debussy. Correspondance (1872-1918)*. Paris, Gallimard, 2005.

más específica los acontecimientos acaecidos en relación con Italia. No se puede perder de vista que este tipo de documentación se fue generando con muy diferente finalidad no solo en cuanto a receptor-remitente sino también en cuanto las temáticas dispares hacia las que a lo largo del tiempo podían virar las comunicaciones entre unos mismos corresponsales. Además, como indica la investigadora Miriam Dobson, hay ciertas cuestiones a tener en cuenta en el caso de este tipo de documentos en su tratamiento como fuentes:

[las cartas] tienen un lector (o lectores) en mente. Esto nos anima a pensar en los textos en términos de diálogo, y que el acto de escribir nunca puede ser un acto totalmente solitario, ya que el escritor siempre está respondiendo a interacciones previas e intercambios anteriores [...] No ofrecen una ventana transparente a la mentalidad del autor, pero sí permiten al historiador cuidadoso examinar la compleja red de relaciones entre el individuo la familia y la sociedad que da forma al sentido de sí mismo de una persona y a su comprensión del mundo que habita⁹⁸⁹.

Así pues, el autor de cualquier documento postal pretende proyectar una imagen de sí mismo que es la que voluntaria y decididamente desea dar a conocer al receptor. Esto se ha de tener en cuenta a la hora de remarcar ciertas informaciones que podrían pasar desapercibidas por la poca importancia que el autor pudiera haberles dado en su redacción e incluso cuando son omitidas. Ejemplo de esto último serían las constantes disculpas por el retraso en las contestaciones o la siempre frágil salud del compositor, que le impide escribir una sola carta durante meses pero no le imposibilitaba otras actividades más fatigantes. El conocimiento de buena parte de este conocimiento, que en gran medida no tiene relación directa con este trabajo, tiene su origen en la intensa labor desarrollada en torno a la correspondencia de Falla —con casi 3.000 documentos transcritos por distinta finalidad— junto a la revisión de cada documento que publicado en los recientes epistolarios mencionados, procesos ambos en los que el autor de este estudio ha participado directa y activamente desde 2017.

Particularizando en el repertorio vinculado únicamente con Italia, el total de corresponsales asciende a 67 con 449 documentos, de los cuales solo 15 acumulan el 70% del conjunto con algo más de 300. El criterio que se ha establecido para la selección de los corresponsales ha sido el nacional —ciudadanos/as italianos/as— con quienes se conserva correspondencia en el AMF, descartando tan solo un caso⁹⁹⁰ por no residir en Italia durante buena parte de su vida y porque los temas expuestos tienen que

⁹⁸⁹ «[letters] they all have a reader (or readers) in mind. This encourages us to think about texts in terms of dialogue, and to remember that the act of writing can never be a fully solitary act, for the writer is always responding to previous interactions and earlier exchanges. [...] As such, they do not offer a transparent window into the mindset of the author, but they do allow the careful historian to examine the complex web of relationships between individual, family, and society that shapes a person's sense of self and their understanding of the world they inhabit». DOBSON, Miriam. «Letters». *Reading Primary Sources. The Interpretation of Texts from Nineteenth and Twentieth Century History*. Miriam Dobson, Benjamin Ziemann (eds.). London, Routledge, 2008, p. 69.

⁹⁹⁰ Se trata de Guido Valcarengi (1893-1967), fundador y director de la editorial Ricordi Americana radicada en Buenos Aires. Era hijo de Renzo Valcarengi, que junto a Carlo Clausetti, llevó las riendas de Casa Ricordi (Milán) tras abandonar la familia Ricordi su participación en la compañía, y cuyo cargo sería tomado por Guido en la década de los 1950.

ver rara vez con el país transalpino. También quedan fuera de este capítulo dos de los grandes apoyos de Falla: Alfredo Casella y Gian Francesco Malipiero: la razón está en la gran amistad que comparten entre ellos tres, lo que hace que intervengan en prácticamente todos los asuntos que vinculan a Falla con Italia y los cuales, por otra parte, ya han ido tratándose en este trabajo con citas constantes a sus respectivas correspondencias. Además, los epistolarios con ambos ya fueron publicados por Fiamma Nicolodi hace más de tres décadas y, con excepción de algunos documentos de nueva localización y la posible datación de varios de ellos, no se consideran oportuno dada la gran cantidad de corresponsales que aún quedan por exponer.

5.2 EN TORNO A LA CORRESPONDENCIA ITALIANA

Por sus excepcionales dimensiones, no ha sido fácil establecer una clasificación genérica para el estudio de la correspondencia de Manuel de Falla. Alicia Rodríguez Machado propuso en su Trabajo de Investigación Tutelada para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) una clasificación en 23 ítems muy variados, ubicando a los corresponsales por su profesión, por el cargo institucional que ocuparon o por la relación personal o familiar que guardaron con respecto al compositor. Una clasificación tan amplia presenta en sí misma una contradicción: no es concreta y es demasiado excluyente. Los 23 campos clasificatorios, si bien parecen muchos, son excluyentes entre sí, ya que la inclusión de un corresponsal en uno de ellos supone la exclusión del resto. Pero si se tiene en cuenta la poliédrica biografía de muchos de estos personajes, habría que poder considerarlo en unos y otros apartados alternativamente, dependiendo de los asuntos tratados.

Centrando el tema exclusivamente en los italianos, el profesor Paolo Pinamonti, en los trabajos desarrollados en el marco del proyecto de I+D+i anteriormente mencionado, ha considerado una clasificación en solo tres secciones:

- Compositores.
- Críticos musicales, músicos y organizadores artísticos.
- Críticos de arte y literarios.

Reducido el objeto de estudio y recortadas sus dimensiones, disminuye también el número de apartados. Es por ello que esta escueta clasificación parece más útil por la selección de una muestra de estudio mucho más concisa. Sin embargo, se sigue sosteniendo la necesidad de excluir a ciertos corresponsales del resto de clasificaciones. Valga de ejemplo el de Alfredo Casella, considerado en este capítulo aunque no con un peso específico. Casella fue compositor —y como tal es considerado en ese ítem—, sin embargo desarrolló una amplia carrera como pianista y como director de orquesta. También ostentó cargos de responsabilidad como la dirección artística de la Accademia Filarmonica Romana, participando directamente en la organización del Festival di Musica di Venezia desde la primera edición. Pero es que también se dedicó a la crítica musical y publicó diversos ensayos sobre muy distintas cuestiones, lo que le llevó a ser codirector de la revista *L'Italia Letteraria*. Por todo ello, ¿dónde incluir a Casella? Si esta misma pregunta hubiera de hacerse en función de los *curricula vitae* de hombres y

mujeres que eran lo mismo críticos que compositores, gestores que poetas, directores, instrumentistas o ensayistas, la clasificación podría contar con tantos apartados como la de Rodríguez Machado y su presencia debería repartirse entre varios de estos. Esto sin tener en cuenta que muchos de los corresponsales, independientemente de sus cargos y ocupaciones, se relacionaban con el compositor exclusivamente por una razón de amistad, sin otro interés por ninguna de las partes.

Por estas razones, se ha preferido individualizar a cada corresponsal, ofreciendo una identificación genérica de cada uno en función de la signature del AMF y de la cantidad de documentos disponibles. Se ofrece la siguiente tabla con todos los corresponsales italianos:

SIGNATURA	CORRESPONSAL	Nº DOCS.	IDENTIFICACIÓN
6675	Agosti, Guido	6	Pianista, compositor y docente
6689	Aldrovandi, Wando	18	Gestor musical
14028	Ambruzzi, Lucio	1	Lexicógrafo e hispanista
14040	Arbuffi, Enzo	1	Desconocido
13602	Belli, Carlo	2	Intelectual, pintor, firmante del <i>Manifesto dell'astrattismo</i>
6807	Cafagna, Maria Pia	17	Compositora
6812	Calzini, Raffaele	25	Periodista y crítico musical
14984	Canudo, Ricciotto	1	Crítico de cine
6822	Carreras, Guido	14	Pianista y representante de bailarina Russell Meriwether Hughes "La Meri"
6830	Casella, Alfredo	57	Compositor, ensayista, gestor del Festival de Venecia
6832	Castelnuovo-Tedesco, Mario	13	Compositor, crítico, musicólogo
15012	Cesari, Gaetano	1	Musicólogo y archivista
14513	Chianegato, E. Gino	1	Desconocido
6887	Chigi, Conde	8	Noble, alto diplomático
15030	Colla, Carlo	1	Compañía de marionetas

15037	Cordone, Mario	1	Director de orquesta
14242	Comitato per le Onoranze ad Arturo Farinelli	1	Comité del homenaje a Arturo Farinelli
14716	De Paoli, Domenico	3	Compositor y crítico
6818	Edizioni Carisch	11	Editorial
13435	Ente Italiano per la Audizioni Radiofoniche	2	EIAR: organismo público de radiodifusión
6961	Farinelli, Arturo	13	Hispanista
14845	Ferrieri, Enzo	1	Desconocido
15278	Garelli, Nina	2	Soprano
7031	Gatti, Carlo	14	Director artístico Teatro del Popolo de Milán.
7032	Gatti, Guido Maggiorino	28	Crítico musical y fundador de <i>Il pianoforte</i> y <i>La Rassegna Musicale</i>
15294	Gatti-Casazza, Giulio	3	Director del Metropolitan Opera House de Nueva York
7051	Giuranna, Elena Barbara	3	Compositora y pianista
15317	Giuranna, Mario	1	Desconocido
7159	Labroca, Mario	7	Compositor, secretario del VI Festival SIMC de Siena, del Festival de Venecia y del Maggio Musicale Fiorentino
7214	Lualdi, Adriano	11	Compositor, director de orquesta y presidente del comité ejecutivo del Festival de Venecia
7232	Malipiero, Gian Francesco	43	Compositor, miembro del comité ejecutivo del Festival de Venecia
15100	Mauroner, Fabio	1	Grabador y pintor veneciano
15200	Micheli, G. A.	1	Desconocido
13656	Mola, Corradina	3	Clavecinista
15229	Mortari, Virgilio	2	Compositor
15233	Mozzani, Luigi	1	¿Luthier?

7340	Ojetti, Ugo	5	Escritor, ensayista, crítico
7343	Olschki Finzi, Adele	4	Tía abuela del editor Daniele Olschki
14533	Padovani, Alfredo	2	Director de orquesta
14539	Paradisi, Renato	1	Compositor
7381/1	Passigli, Alberto	16	Fundador de los Amici della Musica de Florencia
7381/2	Passigli, Vanda	3	Pianista e instructora de yoga
13403	Pennacchio, Massimo	2	Gestor musical encargado del Teatro Massimo Bellini de Catania
7412	Petrassi, Goffredo	14	Compositor y gestor musical en el Festival de Venecia
7431	Podrecca, Vittorio	11	Empresario y director de su propia compañía de marionetas: los Piccoli di Podrecca
14569	Polacco, Giorgio	1	Director orquesta
14581	Principe, Remy	2	Violinista
7593	Regia Accademia di Santa Cecilia (Roma)	9	Institución Musical
7489	Rieti, Vittorio	2	Compositor
7518	Rognoni, Luigi	2	Crítico y musicólogo
14701	Rossi, Rina	2	Pianista
7537	Rota, Nino	7	Compositor
6879	Sacchi, Filippo	1	Periodista de <i>Il corriere della sera</i>
7557	Sadero, Geni	7	Compositora y cantante
7593	San Martino, Enrico, Conde	9	Presidente de la Regia Accademia Santa Cecilia de Roma
13621	Scaglia, Gino	2	Presidente de la Associazione Palermitana Concerti Sinfonici
6937	Società Anonima Editrice "La Voce" (Florencia)	1	Editorial

15115	Stobbia, Rita	1	Cantante
7671	Teatro alla Scala (Milán)	16	Institución musical
14450	Tibaldi Chiesa, Mary	1	Crítica y periodista
7683	Tiby, Ottavio	2	Secretario de la Associazione Palermitana Concerti Sinfonici
7693	Toscanini, Arturo	2	Director de orquesta
13437	Ufficio Concerto Moltrasio & Luzzatto (Milán)	2	Agencia de conciertos
7720	Valentini-Vista, Domenico	4	Hermano compositor Franco Valentini
13622	Vivante, Ginevra	2	Soprano
7768	Votto, Antonino	3	Director de orquesta

Tabla 18. Corresponsales italianos de Manuel de Falla cuya correspondencia se conserva en el AMF. Elaboración propia.

5.3 HILOS TEMÁTICOS

Una lectura de esta correspondencia permite ir delineando una serie de hilos temáticos en función de los acontecimientos que tuvieron lugar. Estos hechos se irán individualizando para referenciarlos en función de la correspondencia que a ellos haga mención. Si bien se ha pretendido un estudio lo más detallista y pormenorizado posible, la identificación de cada uno de los onomásticos mencionados así como todas las interrelaciones existentes no han sido el objeto principal de estudio de este trabajo. Lo que en adelante se expone es una primera aproximación a los intereses de Manuel de Falla en Italia y viceversa.

5.3.1 Los viajes personales

Como ya se ha expuesto en los capítulos 2 y 3, Manuel de Falla realizó un total de cuatro viajes a Italia. La correspondencia permite completar algo más la información entonces presentada:

- Roma 1923. Tras el encuentro de compositores con sus viajes turísticos, Falla permaneció durante unos días en Frascati, donde según Pahissa «dedicóse a hacer la reducción para canto y piano de *El retablo*»⁹⁹¹. Lo confirma la única carta enviada por un jovencísimo Vittorio Rieti. Lo mismo sucede cuando pocos días después conocería a Mario Castelnuovo-Tedesco en Florencia, quien supo

⁹⁹¹ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 130.

- del paso de Falla por la ciudad gracias a su padre. El mismo compositor confirma haber conocido personalmente a Raffaele Calzini durante este viaje⁹⁹².
- Siena 1928. Por una parte está Mario Labroca, que como secretario del VI Festival de la SIMC y miembro a su vez de la *Corporazione delle Nuove Musiche* le hace llegar a Falla la invitación oficial, la cual agradece informando a su vez que ya había sido invitado por parte del presidente de la SIMC, Edward Dent. No obstante, comunica el deseo de que se interprete el *Concerto* y se arreglan de forma genérica algunas cuestiones relativas a ello. Es de especial relevancia que en el reverso de la carta que Labroca envía el 28 de agosto de 1928 Falla anota una serie de posibles gastos derivados del viaje, en lo que parece un presupuesto aproximado tanto en liras como en pesetas⁹⁹³. Por otra parte está el compositor Virgilio Mortari, quien compartió algún tiempo con Falla gracias a una carta del 1 de agosto de 1935 en la que recuerda los «maravillosos momentos vividos en París, Venecia y Siena»⁹⁹⁴.
 - Venecia 1932. Además de certificarse haberse encontrado con personajes obvios para el buen desarrollo de la representación de *El retablo de maese Pedro*, como lo son Adriano Lualdi, presidente del Festival y compañero de cartel de la misma función, o Ginebra Vivante, que hizo de Trujamán; además de sus queridos Casella y Malipiero, con quienes existen fotografías dedicadas, también queda constancia de haber compartido tiempo con Carlo Belli⁹⁹⁵, Gaetano Cesari⁹⁹⁶, Mario Cordone⁹⁹⁷, Domenico De' Paoli⁹⁹⁸, Fabio Mauroner⁹⁹⁹ y su esposa Cecilia Madrazo Mauroner¹⁰⁰⁰, Corradina Mola¹⁰⁰¹, Virgilio Mortari¹⁰⁰² y Alberto Passigli¹⁰⁰³.

5.3.2 Maggio Musicale Fiorentino

En 1933 comenzó la vida de un nuevo festival musical de gran calado en Italia, el Maggio Musicale Fiorentino, instituido por uno de los fieles colaboradores y simpatizantes que Falla tuvo en Italia: Guido Maggiorino Gatti, que contaba con el soporte del político Luigi Ridolfi Vay da Verrazzano, el apoyo del director de orquesta Vittorio Gui y el escritor Carlo Delcroix. Pretendía erigirse, junto con el de Venecia, como uno de los dos grandes encuentros musicales del país. Surgidos ambos con un carácter bienal —de forma en que aunque no coincidían en el tiempo, no compitiesen

⁹⁹² Copia de carta de Falla a Guido M. Gatti del 3 de abril de 1924 (AMF 7032-019).

⁹⁹³ Carta de Mario Labroca a Falla del 28 de agosto de 1928 (AMF 7159-002).

⁹⁹⁴ Carta de Virgilio Mortari a Falla del 1 de agosto de 1935 (AMF 15229-001).

⁹⁹⁵ Carta de Carlo Belli a Falla del 7 de enero de 1933 (AMF 13602-001).

⁹⁹⁶ Carta de Gaetano Cesari a Falla del 15 de septiembre de 1932 (AMF 15012-001).

⁹⁹⁷ Tarjetón de Mario Cordone a Falla del 14 de septiembre de 1932 (AMF 15037-001).

⁹⁹⁸ Carta de Domenico De' Paoli a Falla del [25 de diciembre] de 1932 (AMF 14716-001) y borrador de Falla a Domenico De' Paoli del 3 de enero de 1933 (AMF 14716-002).

⁹⁹⁹ Tarjeta de visita de Fabio Mauroner (AMF 15100-001).

¹⁰⁰⁰ Borrador de carta de Falla a Cecilia del 19 de enero de 1933 (AMF 15142-002). Era hermana de Mariano Fortuny y Madrazo.

¹⁰⁰¹ Carta de Corradina Mola a Falla del 25 de febrero de 1938 (AMF 13656-002).

¹⁰⁰² Carta de Virgilio Mortari a Falla del 1 de agosto de 1935 (AMF 15229-001).

¹⁰⁰³ Carta de Alberto Passigli a Falla del 5 de octubre de 1932 (AMF 7386/1-001).

entre sí por los estrenos, artistas, directores o conjuntos musicales—, el de Florencia se convirtió en anual tras la II Guerra Mundial.

Como sucediese con la primera edición del festival veneciano, también en el primer encuentro de este se intentó contar con la participación de Manuel de Falla, aunque en este caso como asistente al Congresso Internazionale di Musica que tenía lugar paralelamente. Ugo Ojetti¹⁰⁰⁴ —secretario de la nueva institución y presidente del congreso— le envió una primera invitación en mayo de 1932¹⁰⁰⁵. Falla la acepta en junio¹⁰⁰⁶ puntualizando que esta le había llegado también por el Ministerio de Estado. Aunque la colección con Ojetti es muy breve dando signos de haberse perdido buena parte del total de la correspondencia que pudieran intercambiarse, la triangulación de información permite recomponer su contenido. Esa segunda invitación que menciona Falla le llega a través del vizconde de Mamblas, Mariano Ruiz de Arana y Osorio de Moscoso, amigo desde los años de París que trabajaba en la Sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, al que la Embajada de Italia en España habría cursado la invitación oficial. Esta información se extrae de la respuesta dada por M^a del Carmen de Falla¹⁰⁰⁷ a Guido M. Gatti cuando en enero de 1933 el crítico intenta avanzar con los preparativos del festival¹⁰⁰⁸. En aquel momento el compositor pasaba un periodo de debilidad física que le hacía retrasar su respuesta de cara a la adopción de una decisión. Finalmente renunció, lo que fue comunicado por sendas cartas a ambos interlocutores¹⁰⁰⁹ desde Palma de Mallorca.

Casi un año más tarde, Mario Castelnuovo-Tedesco —cuyo conjunto epistolar también da señas de importantes pérdidas— le envió sus *Dos romances viejos* dedicados, preguntándole si recibió el programa de mano del festival de Florencia que hace tiempo le había remitido¹⁰¹⁰. Falla confirmó el envío aunque el programa de mano no se conserva actualmente en su archivo.

Para la II edición del Maggio Musicale (1935) parece que volvió a intentarse contar con él, aunque ahora a título de compositor. El 18 de enero de 1935 Alberto Passigli escribió para preguntarle por obras inéditas suyas que pudieran estrenarse en el festival¹⁰¹¹. No se conserva la respuesta, pero puede ser que ni siquiera se diese. El compositor solía anotar en las cartas recibidas la indicación C/ o R/, abreviaturas de «contestada» o «recibida» junto con la fecha de la misma, lo que no consta en este caso. Bien es cierto que la relación entre ellos prácticamente había finalizado tras un desencuentro que se analizará a continuación.

¹⁰⁰⁴ Ugo Ojetti (1871-1946) fue un periodista y escritor de gran prodigamento en la Italia fascista. Fue uno de los firmantes del *Manifesto degli intellettuali fascisti* y dirigió revistas como *Dedalo*, *Pègaso* o *Pan*, llegando a ser nombrado como Accademico d'Italia en 1930.

¹⁰⁰⁵ Carta de Ugo Ojetti a Falla de mayo de 1932 (AMF 7340-001).

¹⁰⁰⁶ Borrador de carta de Falla a Ugo Ojetti del 4 de junio de 1932 (AMF 7340-003).

¹⁰⁰⁷ Borrador de M^a del Carmen de Falla a Guido M. Gatti del 13 de enero de 1933 (AMF 7032-022).

¹⁰⁰⁸ Carta de Guido M. Gatti a Falla del 9 de enero de 1933 (AMF 7032-010).

¹⁰⁰⁹ Carta de Falla a Ugo Ojetti del 4 de abril de 1933 (AMF 7340-004) y carta a Guido M. Gatti del 5 de abril de 1933 (AMF 7032-024).

¹⁰¹⁰ Carta de Mario Castelnuovo-Tedesco a Falla del 15 de marzo de 1934 (AMF 6832-004).

¹⁰¹¹ Carta de Alberto Passigli a Falla del 18 de enero de 1935 (AMF 7386/1-008).

El último intento para contar con Falla lo protagoniza Mario Labroca, quien le propuso¹⁰¹² el estreno de *Atlántida* garantizando todos los requerimientos que desease en la edición del Maggio de 1940. Falla le agradece el ofrecimiento y la invitación pero lamenta no poder complacerlo¹⁰¹³: la obra aún no está acabada, le gustaría terminarla para poder ofrecerla en 1941, momento para el que espera haber llegado a un acuerdo con el Teatro Alla Scala, con quienes desde 1937 tenía comprometido el estreno mundial.

5.3.3 Los proyectos de 1934

A comienzos de 1934 se sucedieron una serie de propuestas que Falla no quería dejar pasar. Intentó por todos los medios agruparlas entre enero y febrero para garantizar su presencia física en un total de tres eventos musicales que, tras el espaldarazo de Venecia, hacían del compositor una referencia absoluta en el panorama italiano. Se trataba de tres instituciones, dos milanesas y una florentina: el Teatro Alla Scala y el Teatro del Popolo por una parte, y los Amici della Musica por otra. Si bien tan solo salió adelante la propuesta de la Scala, es interesante recomponer las negociaciones a tres partes que el compositor llevó a cabo.

Son tres los corresponsales con los que Falla negocia: Carlo Gatti, director del Teatro del Popolo de Milán; Jenner Mataloni, superintendente del Teatro Alla Scala; y Alberto Passigli, presidente de los Amici della Musica de Florencia. El primer paso lo da Passigli¹⁰¹⁴ que, en francés, dice no olvidar la representación de Venecia, donde parece que ya hablaron de organizar una función en Florencia para 1933, proponiendo incluso un escenario: la Sala Bianca del Palazzo Pitti. Una carta sin fecha de su hija, Vanda Passigli¹⁰¹⁵, anuncia al músico la misma ubicación. Falla¹⁰¹⁶ comienza su respuesta así: «Le escribo en español continuando nuestro “pacto veneciano” de intercambio de idiomas», lo que explica el bilingüismo que se presenta entre muchos de los corresponsales italianos, con los que en vez de utilizar el habitual francés como lengua vehicular internacional de la época se escriben en italiano, respondiendo Falla siempre en español. Volviendo al tema principal, el compositor agradece el interés por representar *El retablo* y le pide una fecha aproximada entre abril y mayo, teniendo la vista puesta en su posible participación en congreso del Maggio Musicale Fiorentino, lo que le permitiría asistir a ambos acontecimientos. Un silencio epistolar de meses podría indicar una nueva pérdida de documentación, retomándose el contacto en julio del año siguiente¹⁰¹⁷, cuando Passigli anuncia que con toda probabilidad *El retablo* pueda ser interpretado en la próxima temporada, aprovechando el viaje que haría a Italia.

¹⁰¹² Carta de Mario Labroca a Falla del 6 de abril de 1939 (AMF 7159-003).

¹⁰¹³ Copia mecanografiada de carta de Falla a Mario Labroca del 16 de mayo de 1939 (AMF 7159-006).

¹⁰¹⁴ Carta de Alberto Passigli a Falla del 5 de octubre de 1932 (AMF 7386/1-001).

¹⁰¹⁵ Carta de Vanda Passigli a Falla [s.f.] (AMF 7381/2-001).

¹⁰¹⁶ Copia de carta de Falla a Alberto Passigli del 20 de octubre de 1932 (AMF 7386/1-009).

¹⁰¹⁷ Carta de Alberto Passigli a Falla del 17 de julio de 1933 (AMF 7386/1-002).

La segunda proposición fue la del Teatro del Popolo de Milán, dependiente de la Società Umanitaria y dirigido por Carlo Gatti, quien el 17 de julio de 1933¹⁰¹⁸ le ofrece a Falla la posibilidad de dar un concierto si fuese a la ciudad, señalando el interés que por él existe en la ciudad, habida cuenta de las obras suyas que fueron interpretadas el año anterior: el *Concerto*, las *Cuatro piezas españolas* y las *Siete canciones populares*. La misiva se completa con otra diez días más tarde¹⁰¹⁹ en la que Gatti expone los instrumentistas con los que cuenta, destacando a Alberto Poltronieri. El compositor responde el 8 de agosto¹⁰²⁰, ofreciendo disponibilidad entre el 15 de enero y el 15 de febrero de 1934 para realizar un programa que integre conjuntamente *El retablo*, *El amor brujo* y el *Concerto*. El repertorio responde a la insistencia de Gatti por la música de cámara y su reducido personal, lo que parece ser considerado en la elección de Falla. Comenta además que la idea de su asistencia pasaría por la realización de otro concierto en Florencia junto a los Amici della Musica, lo que se daría gracias a la colaboración con Passigli. El 23 de agosto, Gatti contesta que ha escrito a Passigli y que «haré lo posible por ponerme de acuerdo con él»¹⁰²¹. Se tiene certeza de que ambos gestores estuvieron en contacto directo ya que el propio Falla pide a Passigli que escriba a Gatti al respecto de todo esto¹⁰²² y a pesar de que no menciona *El amor brujo* como una posible opción¹⁰²³. Y es que esta propuesta podría estar vinculada con otra que se anuncia desde la agencia de conciertos Moltrasio & Luzzatto¹⁰²⁴, quienes le ofrecen la dirección de un concierto sinfónico entre diciembre de 1933 o enero de 1934. Sin embargo es el propio músico el que parece no relacionar esto con la proposición de Carlo Gatti por lo que de su respuesta se puede entender¹⁰²⁵.

Es en ese momento cuando se presenta el tercer proyecto paralelo. Desde el Teatro Alla Scala comunican a Falla que han decidido programar *La vibra breve* y *El sombrero de tres picos* para la temporada en curso: 1933/34¹⁰²⁶. No habiendo podido lograr un acuerdo con Léonide Massine le piden el nombre de algún coreógrafo que pueda encargarse de la dirección de escena. La respuesta de Falla no disimula la alegría por la elección de sus obras en el coliseo milanés «cuya ilustrísima significación tiene en la historia de la música europea entre las más altas»¹⁰²⁷. Su recomendación pasa por Vicente Escudero como maestro de danzas españolas y coreógrafo, y aunque no se trate propiamente de un «metteur-en-scène» considera que su colaboración sería preciosa.

¹⁰¹⁸ Carta de Carlo Gatti a Falla del 17 de julio de 1933 (AMF 7031-001).

¹⁰¹⁹ Carta de Carlo Gatti a Falla del 27 de julio de 1933 (AMF 7031-002).

¹⁰²⁰ Carta de Falla a Carlo Gatti del 8 de agosto de 1933 (AMF 7031-008).

¹⁰²¹ «*et je tacherai de m'accorder avec lui*». Carta de Carlo Gatti a Falla del 23 de agosto de 1933 (AMF 7031-003).

¹⁰²² Carta de Falla a Alberto Passigli del 8 de agosto de 1933 (AMF 7386/1-010).

¹⁰²³ Carta de Alberto Passigli a Falla del 18 de septiembre de 1933 (AMF 7386/1-003).

¹⁰²⁴ Carta del Ufficio Concerti Moltrasio e Luzzatto a Falla del 3 de julio de 1933 (AMF 13437-001). Esta agencia ha estado muy presente en esta investigación en lo referente a las gestiones que se realizaron por parte del Festival de Venecia para la realización de *El retablo de maese Pedro* en la edición de 1932. Véase capítulo sobre Venecia.

¹⁰²⁵ Carta de Falla al Ufficio Concerti Moltrasio e Luzzatto a Falla del 8 de agosto de 1933 (AMF 13437-002).

¹⁰²⁶ Carta de Jenner Mataloni a Falla del 26 de septiembre de 1933 (AMF 7671-001).

¹⁰²⁷ Carta de Falla a Jenner Mataloni del 4 de octubre de 1933 (AMF 7671-011).

Agradecen a Falla la indicación señalando que las representaciones están fijadas para el 30 de enero y el 14 de febrero¹⁰²⁸. Con esto quedaba asegurado un proyecto con el que compositor no contaba inicialmente, en el que no había tenido que tramitar nada y que sin embargo le garantizaba las tablas del mejor de los teatros de ópera de Italia. Y esto además era coincidente con las fechas con las que estaba barajando un acuerdo entre Passigli y Gatti. Acuerdos que, sin embargo, fueron complicándose cada vez más.

Aunque Carlo Gatti aceptó todo lo propuesto por Falla¹⁰²⁹ —fechas, repertorio y caché por 500 dólares—, parece que comenzaron a presentarse dificultades por parte de Passigli. En la respuesta a la última que este le envió, Falla cree no haber comprendido bien la propuesta¹⁰³⁰: Passigli le aclara que de la sugerencia originalmente planteada, le ofrece o la dirección del *Concerto* o la asistencia a la representación de *El retablo* en calidad de mero invitado, siendo Vittorio Gui el director¹⁰³¹. A partir de aquí comienzan una serie de cartas en las que las desavenencias son cada vez más patentes. El compositor manifiesta insistentemente la imposibilidad de viajar desde Granada solamente para asistir como invitado o para dirigir exclusivamente una obra, por los gastos derivados del viaje y en función del caché que pedía¹⁰³². Passigli intenta disculparse reconociendo que probablemente le hubiese gustado dirigir personalmente su obra, lo que vería con buenos ojos el propio Gui¹⁰³³, aunque en el fondo subyace una razón que expone en el siguiente envío: los Amici della Musica no se encuentran en una buena situación económica, volviendo a ofrecerle una u otra opción¹⁰³⁴. Pero unos días antes Falla ya le había escrito muy comprensivo con la coyuntura de la sociedad aceptando ir a la representación de *El retablo*, con la única condición de encontrar una solución con Gatti en Milán¹⁰³⁵.

Sin embargo las cosas con Carlo Gatti no iban mucho mejor. Falla le hizo saber que había renunciado a lo que Passigli le ofrecía, con lo que su viaje a Italia dependía exclusivamente de él¹⁰³⁶. Las nuevas condiciones exigían que, además del concierto que estaban acordando, le tendría que conseguir otro más para que saliera rentable el viaje, ya que, de lo contrario, todo se anularía. No se ha conservado la posible respuesta de Gatti en el caso de que la hubiera, pero Falla vuelve a escribir señalando que se ha de tener en cuenta que no puede viajar solo, por lo que los gastos de viaje y alojamiento son mayores aún¹⁰³⁷. Ese mismo día escribe también a Passigli¹⁰³⁸ comunicándole esencialmente lo mismo: deben tenerse en cuenta los gastos del viaje acompañado, lo que supondría entre unas 9.000 y 10.000 liras en total. En ambos casos recibe el silencio como respuesta: frente a dos propuestas bastante humildes económicamente sus

¹⁰²⁸ Carta de Jenner Mataloni a Falla del 9 de octubre de 1933 (AMF 7671-002).

¹⁰²⁹ Carta de Carlo Gatti a Falla del 5 de septiembre de 1933 (AMF 7031-004).

¹⁰³⁰ Carta de Falla a Alberto Passigli del 23 de septiembre de 1933 (AMF 7386/1-011).

¹⁰³¹ Carta de Alberto Passigli del 3 de octubre de 1933 (AMF 7386/1-014).

¹⁰³² Carta de Falla a Alberto Passigli del 10 de octubre de 1933 (AMF 7386/1-012).

¹⁰³³ Carta de Alberto Passigli a Falla del 24 de octubre de 1933 (AMF 7386/1-005).

¹⁰³⁴ Carta de Alberto Passigli a Falla del 9 de noviembre de 1933 (AMF 7386/1-006).

¹⁰³⁵ Carta de Falla a Alberto Passigli del 1 de noviembre de 1933 (AMF 7386/1-013).

¹⁰³⁶ Carta de Falla a Carlo Gatti del 12 de octubre de 1933 (AMF 7031-011).

¹⁰³⁷ Carta de Falla a Carlo Gatti del 18 de noviembre de 1933 (AMF 7031-012).

¹⁰³⁸ Carta de Falla a Alberto Passigli del 18 de noviembre de 1933 (AMF 7386/1-015).

requerimientos había adoptado el tono de exigencia y requerimiento que en el marco de estas negociaciones parecían imposibles de satisfacer. No obstante, desde que Passigli aclara que se trataba solo de una invitación a presenciar la representación de *El retablo*, se aprecia una cierta desilusión en el compositor que parece querer enfatizar en las dificultades. Sin respuestas por parte de nadie, en la Nochevieja de 1933 vuelve a escribir a ambos corresponsales pidiendo una respuesta final que le permita poder confirmar fechas para Milán¹⁰³⁹ y Florencia¹⁰⁴⁰. Passigli por fin responde el 26 de enero de 1934¹⁰⁴¹ renunciando a contar con él puesto que no han podido acordar nada en otras ciudades y reconociendo que no pueden afrontar una cifra tan alta, aunque lo mantendrán informado sobre la representación¹⁰⁴². Carlo Gatti, por su parte, no contesta hasta junio¹⁰⁴³ en una larga carta en la que observa tres problemas: Falla nunca se ha comprometido solo para el concierto del Teatro del Popolo; no fue capaz de solventar con Passigli un posible concierto en Florencia, vinculando la posibilidad de viajar a Italia si se organizaban al menos dos conciertos; y, por último, no pueden aceptar su caché habitual con unos gastos de viaje duplicados. Asimismo, Gatti termina aduciendo su desilusión por el proyecto en función del avance de las negociaciones. Ante esto, Falla responde furibundo¹⁰⁴⁴ exponiendo toda una serie de razones personales y quedando sofocada cualquier posibilidad de retomar el proyecto en el futuro.

Toda posibilidad de volver a realizar un viaje a Italia quedaba vedada, aunque ello no significaba que sus obras seguían abriéndose camino en la vida musical italiana. En este sentido, el evento que más interés le suscitaba era el del Teatro Alla Scala, razón por la que el 5 de enero de 1934¹⁰⁴⁵, en vista de la próxima representación conjunta de *La vida breve* y *El sombrero de tres picos* y sin la posibilidad de personarse para tal ocasión, envía unas notas con las que pretendía ayudar a una correcta interpretación de sus obras. Un despiste hizo que olvidara incluirlas en el sobre que mandó, lo que subsanó a través de la editorial Carisch¹⁰⁴⁶, quienes las remitirían. Desde Milán¹⁰⁴⁷ confirman la recepción de las notas y aclaran que la dirección de escena recaerá sobre Ernst Lert, aunque la

¹⁰³⁹ Carta de Falla a Alberto Passigli del 31 de diciembre de 1933 (AMF 7386/1-016).

¹⁰⁴⁰ Carta de Falla a Carlo Gatti del 31 de diciembre de 1933 (AMF 7031-013).

¹⁰⁴¹ Carta de Alberto Passigli a Falla del 26 de enero de 1934 (AMF 7386/1-007).

¹⁰⁴² Efectivamente *El retablo* se dio en Florencia, en la Sala Bianca del Palazzo Pitti el 20 de febrero de 1934 a las 21:45h, en un programa conjunto con una primera parte conformada por la *Sinfonía n.º 34* en do mayor de Mozart y el *Idilio de Sigfrido* de Wagner, y la segunda dedicada exclusivamente a la obra de Falla. Se conservan dos programas de mano del evento (AMF FE 1934-007 y 008) aunque por la correspondencia no se sabe cuándo le fueron enviados.

¹⁰⁴³ Carta de Carlo Gatti a Falla del 13 de junio de 1934 (AMF 7031-005).

¹⁰⁴⁴ Carta de Falla a Carlo Gatti del 6 de junio [*sic*] de 1934 (AMF 7031-014).

¹⁰⁴⁵ Carta de Falla a Jenner Mataloni del 5 de enero de 1934 (AMF 7671-009).

¹⁰⁴⁶ Carta de Falla a Jenner Mataloni del 11 de enero de 1934 (AMF 7671-010). Desde la primera noticia sobre la programación en el Teatro Alla La Scala, Edizioni Carisch Falla mantienen una correspondencia paralela muy fluida: anuncio de la programación (29 de septiembre de 1933, AMF 6818-003), agradecimiento de Falla (7 de octubre, AMF 6818-010), comunicación de la fecha definitiva (16 de octubre, AMF 6818-004), envío de las notas interpretativas ([11 de enero de 1934] AMF 6818-009), agradecimiento por las notas (22 de enero de 1934, AMF 6818-006), petición de dirección postal del director (23 de enero, AMF 6818-011), sienten que Falla no pueda asistir y envío dirección de Antonino Votto (27 de enero, AMF 6818-007) y último envío de recortes de prensa sobre la función (2 de febrero, AMF 6818-008).

¹⁰⁴⁷ Carta de Jenner Mataloni a Falla del 12 de enero de 1934 (AMF 7671-003).

respuesta se cruza en el camino con otra carta de Falla, quien mostrando su frecuente preocupación por los estrenos, ha vuelto a escribir remarcando la importancia de sus notas para una buena interpretación así como pide que no se realicen cortes, señalando incluso la posibilidad de subir el telón más tarde para *La vida breve*, a fin de evitar «fatigar al público» por la falta de acción del comienzo¹⁰⁴⁸. El Teatro Alla Scala responde para tranquilizar al angustiado compositor: los ensayos van muy bien y puede estar seguro de que sus dos obras serán interpretadas íntegramente¹⁰⁴⁹. El 31 de enero, al término de la primera función, Mataloni pone un telegrama a Falla: «Contento comunicarle fabuloso éxito función»¹⁰⁵⁰, que el compositor responde contentísimo tanto por telegrama¹⁰⁵¹ como por carta¹⁰⁵², transmitiendo un efusivo agradecimiento y solicitando que le envíen un programa de mano. Concluidas las dos representaciones, con buen éxito de público y de crítica —como puede verse en el capítulo de prensa—, Mataloni vuelve a escribir a Falla expresándole la simpática acogida que han tenido sus obras y anunciándole el envío de unas fotografías¹⁰⁵³ junto a unos ejemplares de los programas de mano previamente solicitados.

La correspondencia sobre las representaciones en la Scala de Milán concluye con un par de cartas a Antonino Votto, a quien Falla escribe el 2 de febrero¹⁰⁵⁴ felicitándolo por su labor como director, respondiendo muy agradecido¹⁰⁵⁵. No se puede afirmar con rotundidad que Falla y Votto se conocieran personalmente aunque no cabe duda que el director italiano conocía bien las obras del gaditano a tenor de los repertorios que anunciaba la prensa italiana del momento. Aunque existe una desenfadada misiva conjunta firmada por Votto, Toti Dal Monte y Enzo De Muro de 1931¹⁰⁵⁶ nada parece indicar si quiera que tuviesen una relación profesional, más allá de una profesa y manifiesta admiración artística.

Así finaliza este importante empujón para la obra de Manuel de Falla: el interés suscitado a raíz del Festival Internazionale di Musica de Venecia de 1932 se manifestó de manera en que distintas instituciones y sociedades querían contar no solo con la obra del compositor sino con su misma presencia. Las estrecheces económicas ligadas a las exigencias del autor en materia de viajes hacían bastante difícil poder llevar a cabo estos proyectos. No obstante, la obra seguía permeando por el territorio italiano y, tras su paso por el Teatro Alla Scala, con dos obras tan diferentes como *La vida breve* y *El sombrero de tres picos*, la expansión de su conocimiento era imparable. En cualquier caso, como bien se puede suponer, llegaba con un cierto retraso cronológico con respecto a cuando esas mismas habían conocido el éxito en Francia o en España, por

¹⁰⁴⁸ Carta de Falla a Jenner Mataloni del 19 de enero de 1934 (AMF 7671-012).

¹⁰⁴⁹ Carta de Jenner Mataloni a Falla del 25 de enero de 1934 (AMF 7671-004).

¹⁰⁵⁰ «*Lieto comunicarle ottimo successo serata*». Telegrama de Jenner Mataloni a Falla del 31 de enero de 1934 (AMF 7671-005).

¹⁰⁵¹ Borrador de telegrama de Falla a Jenner Mataloni [s.f.] (AMF 7671-013).

¹⁰⁵² Copia de carta de Falla a Jenner Mataloni del 12 de febrero de 1934 (AMF 7671-014).

¹⁰⁵³ Conservadas en el AMF como 10/146, 10/147 y 10/148.

¹⁰⁵⁴ Copia de carta de Falla a Antonino Votto del 2 de febrero de 1934 (AMF 7768-003).

¹⁰⁵⁵ Carta de Antonino Votto a Falla del 10 de febrero de 1934 (AMF 7768-002).

¹⁰⁵⁶ Carta conjunta de Antonino Votto a Falla del 31 de enero de 1931 (AMF 7768-001).

ejemplo, lo que no se vincula con el estreno. Ambas obras ya habían sido estrenadas en Italia —en 1932 y en 1920 respectivamente¹⁰⁵⁷— y, si bien cada caso es único, parece que fueron necesarios los casi veinte años que pasaron entre el estreno mundial y la puesta de largo italiana de *La vida breve* para que la ópera pudiese obtener además de una buena representación escenográfica una acogida aceptable. Hay que recordar el rechazo inicial que Ricordi le tributó en 1912 a razón de su temática española regionalista amén de, quizás con mayor peso, sus importantes ramalazos veristas, desfasados entonces pero hacia los que miraban buena parte de los compositores de ese momento en un deseo por reavivar la estética dramática decimonónica.

Pese a todo, el Teatro Alla Scala hubo de considerar un verdadero éxito la doble sesión falliana de 1934, puesto que de ello y sin solicitud previa por parte de nadie nace la propuesta inicial del estreno de *Atlántida*. Sin correspondencia desde febrero de 1934, Jenner Mataloni vuelve a escribir a Falla el 21 de agosto de 1937¹⁰⁵⁸: ha sabido a través de José M^a Sert que está trabajando en una nueva obra, de la cual le piden encargarse de su estreno mundial, ofreciéndole todas las garantías que demande y pudiendo ser ya en la próxima temporada 1938/39. La respuesta del compositor no se hace esperar¹⁰⁵⁹: asegura el estreno de *Atlántida* al Teatro Alla Scala aunque asegura que no será posible para tan pronto debido a la convalecencia que sufre desde hace tiempo. No deja de ser gracioso que pese a la gran noticia que recibe y al compromiso tan importante que acepta a Falla le preocupa no haber recibido aún —tres años después— el programa de mano que se comprometieron enviarle de las funciones de 1934. Sin que se pueda asegurar que en algún momento lo mandaran —en caso afirmativo no se conserva en el AMF—, Mataloni acusa el recibo¹⁰⁶⁰ del acuerdo y se pone a su disposición para cuales y cantas sean sus condiciones cuando se presente la obra.

A excepción de un borrador de Falla en el que expresa la imposibilidad de dirigir un concierto en la Scala¹⁰⁶¹, termina aquí la correspondencia con uno de los más importantes teatros de ópera del mundo, siendo a su vez un paradigma de éxito con un relativo poco esfuerzo gestor por parte del compositor por llevar adelante las representaciones de sus obras. La propuesta vino del propio teatro, la puesta en escena corrió completamente de su cuenta en todos los aspectos con excepción del director de escena, cargo para el cual quisieron saber la opción del autor. Por lo demás, todo fue en la buena dirección obteniéndose un éxito real y abriéndose la posibilidad, unos años después, de ofrecer el estreno de *Atlántida*, aunque para ello hubiera que esperar hasta el 18 de junio de 1962. A todo ello colaboró la buena fama que adquirió Falla a raíz del estreno de Venecia, lo que, para alguien como Mataloni, no podía dejarse pasar.

5.3.4 Una nueva propuesta veneciana.

¹⁰⁵⁷ NICOLODI, Fiamma. «Falla e Italia». *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa : atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 15-17 maggio 1987)*. Paolo Pinamonti (ed.). Firenze, Leo S. Olschki, 1989, pp. 234-235.

¹⁰⁵⁸ Carta de Jenner Mataloni a Falla del 21 de agosto de 1937 (AMF 7671-007).

¹⁰⁵⁹ Copia de carta de Falla a Jenner Mataloni del 10 de septiembre de 1937 (AMF 7671-015).

¹⁰⁶⁰ Carta de Jenner Mataloni a Falla del 27 de septiembre de 1937 (AMF 7671-008)

¹⁰⁶¹ Copia de carta de Falla a Jenner Mataloni del 21 de julio de 1939 (AMF 7671-016).

El 15 de octubre de 1938, apenas un año después del V Festival Internazionale di Musica de Venecia —en el que Pietro Scarpini tocó *Fantasia Bætica*— dos de los responsables máximos de la organización, Mario Corti por la Biennale y Goffredo Petrassi por el Teatro La Fenice, escriben a Manuel de Falla pidiéndole una «*prima esecuzione assoluta*» para el próximo Festival, es decir, el que habría de celebrarse en 1939¹⁰⁶². La contestación es la habitual durante los años de la Guerra Civil Española: agradece el interés y en cierto modo acepta la invitación a participar pero aún se encuentra enfermo y recuperándose de algunas intervenciones quirúrgicas, lo que le hace imposible ofrecer nada¹⁰⁶³. Desde Venecia cuentan con su adhesión¹⁰⁶⁴ sin preocuparse por una respuesta definitiva, la cual esperan llegue cuando se recupere. Concluyen citando el estreno de *El retablo* de 1932, un recuerdo que el público asistente tiene todavía muy fresco. Llama la atención que, aunque fuese solo de forma diplomática, no se haga mención alguna a *Fantasia Bætica*, mucho más próxima temporalmente.

En la espera de la mejoría de su salud vuelven a escribirle un año después¹⁰⁶⁵, recordándole que si le fuese posible les indique una composición de nueva factura para estrenar en la ciudad a siete meses de la inauguración del nuevo festival. Falla dice que ha recibido paralelamente una invitación para dirigir unos conciertos en Buenos Aires, a los que asistirá de tener salud para ello¹⁰⁶⁶. Como puede verse, frente a las solicitudes de propuestas de Venecia el compositor parece querer poner el foco sobre su asistencia aunque no tanto sobre las obras. Es más, hasta tal punto parece obviar esto en favor de crear la necesidad de contar con su presencia que olvida responder a ello en cuantas copias y borradores se conservan. No obstante, el 13 de mayo¹⁰⁶⁷ agradecen desde el Festival las propuestas que ha enviado en espera de que se den las condiciones que permitan su participación. Con esto se da a entender que falta al menos una carta que Falla envió en la que haría una propuesta concreta. Por la respuesta de Venecia —en la que piden el título y subtítulo completo de «la Suite» advirtiéndole que como máximo deben disponer de los materiales de orquesta el 31 de julio—, se sobreentiende que debería tratarse de *Homenajes*, preparada por Manuel de Falla entre 1938-1939 y que aún no había sido estrenada, ya que el resto de suites (*El sombrero de tres picos* y *El amor brujo*) no presentaban ni el interés —ya habían sido estrenados— ni las características —«*prima esecuzione assoluta*»— que el Festival demandaba. La respuesta llega el 24 de junio¹⁰⁶⁸, excusándose el gaditano en que debía confirmar lo de Buenos Aires para poder dar una respuesta definitiva. Habiéndose asegurado el viaje a Argentina no puede hacer otra cosa que aplazar el posible viaje a Venecia para 1940. No obstante, ofrece a Ernesto Halffter como sustituto suyo, ya que ha sabido que además

¹⁰⁶² Carta de Mario Corti y Goffredo Petrassi a Falla del 15 de octubre de 1938 (AMF 7412-001).

¹⁰⁶³ Copia de carta de Falla a Mario Corti y Goffredo Petrassi del 8 de noviembre de 1938 (AMF 7412-009).

¹⁰⁶⁴ Carta de Goffredo Petrassi a Falla del 1 de diciembre de 1938 (AMF 7412-002).

¹⁰⁶⁵ Carta de Goffredo Petrassi a Falla del 14 de febrero de 1939 (AMF 7412-003).

¹⁰⁶⁶ Copia de carta de Falla a Mario Corti y Goffredo Petrassi del 8 de abril de 1939 (AMF 7412-010).

¹⁰⁶⁷ Carta de Goffredo Petrassi a Falla del 13 de mayo de 1939 (AMF 7412-004).

¹⁰⁶⁸ Carta de Falla a Goffredo Petrassi del 24 de junio de 1939 (AMF 7412-012).

dirigirá una obra propia en el mismo Festival. Petrassi¹⁰⁶⁹, como no puede ser de otro modo después de estar esperando durante más de un año, se muestra dolido por la respuesta y por la imposibilidad de poder contar con Falla. Pese a todo, pide que por favor haga enviar la partitura de la suite, de cuya dirección se va a encargar Dimitri Mitrópulos. Sin embargo, Falla no puede enviar los materiales de orquesta porque, como bien señala, aún no están hechos. Intentando buscar un arreglo dice:

En cuanto a otras obras mías, ignoro cuales sean las no ejecutadas todavía en Italia, pero Vds. mismos podrían fácilmente informarse por medio de las casas Eschig, de París y Chester, de Londres, que son las que poseen sus materiales¹⁰⁷⁰.

El contexto internacional durante el verano de 1939 y la definitiva declaración de la II Guerra Mundial el 1 de septiembre, hizo que el Festival se suspendiera *sine die*, quedando también suspendidas las conversaciones al respecto. No obstante, en junio de ese mismo año la prensa publicaba que Falla estaría presente en el programa de la edición de 1939 pero con otra obra: *La vida breve*¹⁰⁷¹. La veracidad que se puede dar a esta información está en cuestión. Parece poco probable la sustitución de una obra para orquesta como sería *Homenajes* por la ópera *La vida breve*, aunque se tratase de una versión en concierto. Además, todavía el 1 de julio Petrassi informa a Falla de que la suite se interpretará bajo la batuta de Mitrópulos, con lo que el posible cambio en el programa no podía ser aún efectivo. La última opción era que se barajase una doble presencia de Falla: por una parte el estreno absoluto de *Homenajes* —todavía no filtrada a la prensa— y por otra parte la representación de *La vida breve*. Esta es la menos probable de las opciones, ya que en el abundante *corpus* de correspondencia no existe ni una sola referencia que permita dar mayor fuerza a esta hipótesis.

Pese a la inicial suspensión por el conflicto bélico, en primavera de 1940 Petrassi vuelve a intentar retomar el proyecto para el nuevo festival que se intentaba preparar para septiembre de ese año. Por ello vuelve a escribir a Falla en dos ocasiones¹⁰⁷², con la esperanza de poder lograr su ida a Venecia para dirigir la composición. No obtiene respuesta alguna, pero es que Manuel de Falla estaba en Argentina desde el 18 de octubre de 1939.

Hay un corresponsal más implicado en la propuesta de 1939: Luigi Rognoni. Musicólogo, crítico musical, ensayista y director de escena, pese a su declarada ideología antifascista, fue elegido por el comité ejecutivo del VII Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia como crítico musical residente¹⁰⁷³. En calidad de ello escribió a Falla el 20 de junio de 1939 ya que, como explica, se encargaría de escribir una recopilación de opúsculos que aparecerían en los programas

¹⁰⁶⁹ Carta de Goffredo Petrassi a Falla del 1 de julio de 1939 (AMF 7412-005).

¹⁰⁷⁰ Carta de Falla a Goffredo Petrassi del 13 de julio de 1939 (AMF 7412-013).

¹⁰⁷¹ [Redazione]. «Notizie». *Musica d'Oggi*, 6, junio 1939, p. 226.

¹⁰⁷² Cartas de Goffredo Petrassi a Falla del 13 de marzo y del 26 de abril de 1940 (AMF 7412-006 y 008).

¹⁰⁷³ Biografía consultada en su autoridad correspondiente en PARES. Véase:
<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/160951?nm>

de mano¹⁰⁷⁴. Para ello, solicita información sobre dos obras: «la Suite» —cuyo nombre completo parece pertenecer al arcano de los secretos— y el *Soneto a Córdoba*, cuya aparición sorprende sin encontrarse una justificación posible más allá de un interés personal. El crítico dice que no encuentra bibliografía de calidad sobre él más allá de los trabajos de Trend y Roland-Manuel, además de alguna cosa en *La Revue musicale*, donde precisamente pretendería publicar un artículo para ahondar sobre su música desde su propia perspectiva. Falla le respondió que el Festival de Venecia le coincidía con los conciertos de Buenos Aires, razón por la que renunciaba a ir, sin aportar más información acerca de sí mismo¹⁰⁷⁵. Después de todo ni los susodichos opúsculos ni el prometido artículo fueron editados ya que la guerra impuso su criterio: el festival no se celebró y *La Revue musicale* dejó de existir en 1940.

De entre los años en los que el Festival de Venecia quiso contar con Falla de una u otra forma, el de 1937 sorprende por varios motivos. Como ya se ha señalado, en ese año se programó *Fantasia Bætica*, obra cuyo rastro entre Falla y el Festival se pierde en la colección del AMF. Es decir, no existe ni un solo indicio de que quienes se encargaran de la programación de ese año contactasen por alguna vía con el compositor, lo que además parece quererse ocultar en la correspondencia sobre los preparativos de la edición de 1939. Esto se explica aún menos cuando el criterio establecido por la organización era el de que se llevasen a concierto estrenos absolutos o primeras interpretaciones en Italia. Además, hay precedentes y consecuentes en el caso de Falla: algunos de los miembros del comité ejecutivo contactaban al compositor para hacerlo partícipe de tal evento, produciéndose en su caso la invitación para asistir (casos de 1930, 1932, 1939 y 1940). Pese a todo, el caso de 1937 sigue siendo enigmático. Fiamma Nicolodi, en el apéndice de su histórico artículo «Falla e l'Italia», considera que *Fantasia Bætica* fue, efectivamente, estrenada en Venecia en el marco del Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia habiendo sido tocada por Pietro Scarpini¹⁰⁷⁶. Sin embargo, existe una carta que cambiaría totalmente esta perspectiva y que, en cierta medida explicaría este nuevo silencio. Dicha carta fue enviada por Rina Rossi el 29 de septiembre de 1930. Pianista, pedagoga y profesora en la Accademia Nazionale Santa Cecilia de Roma, Rossi contacta con Falla¹⁰⁷⁷ para comunicarle que ha tocado *Fantasia Bætica* en un concierto organizado por «Les amis de la Musique» en Roma al que asistió Giuliano Balbino, ministro de educación nacional entre el 12 de septiembre de 1929 y el 20 de julio de 1932. La inocente misiva termina hablándole ligeramente de su *curriculum* entre lo que destaca haber estudiado junto a Casella. Falla incluso le responde agradeciéndole su colaboración en la interpretación de su obra¹⁰⁷⁸.

La ingenuidad podría ser el calificativo con el que tanto la pianista como el compositor se expresan para una información de tal calado. Si bien Falla se había mantenido

¹⁰⁷⁴ Carta de Luigi Rognoni a Falla del 20 de junio de 1939 (AMF 7518-001).

¹⁰⁷⁵ Carta de Falla a Luigi Rognoni del 1 de julio de 1939 (AMF 7518-002).

¹⁰⁷⁶ NICOLODI, Fiamma. «Falla e Italia». *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa...* p. 235.

¹⁰⁷⁷ Carta de Rina Rossi a Falla del 29 de septiembre de 1930 (AMF 14701-001).

¹⁰⁷⁸ Carta de Falla a Rina Rossi del 29 de marzo de 1930 (AMF 14701-002).

durante mucho tiempo distante con respecto a Italia, también es cierto que para 1930 ya había hecho un viaje donde se lo requirió para presentar una obra, dirigiendo e interpretando el *Concerto* (Siena 1928). Aunque el verdadero reconocimiento llegaría en 1932, no es menos cierto que la ejecución de su música con un público como el que pudiera acompañar al ministro de educación nacional no era cosa menor, por más que no conociese la identidad de esta pianista. También es cierto que por esas fechas, Falla se encontraba nuevamente enfermo, razón por la que no pudo asistir al I Festival de Venecia, pero tampoco da muestras de haber contactado con Casella para conocer quién era esa exalumna o en qué condiciones se había producido el concierto, más aun sabiendo lo exigente que era en las interpretaciones de sus obras. Además, cuando con esta pieza en particular, que había tenido una difusión bastante más limitada, podía tratarse del estreno italiano. Pero, ¿cómo pensar eso de una composición hecha hacía once años? Sin embargo la historia muestra como en el caso particular Falla-Italia esta distancia temporal es bastante más normal de lo que parece —nueve años tardó en estrenarse *El retablo*, por ejemplo—.

En cuanto a Rina Rossi, es muy poco o casi nada lo que se ha conseguido saber. Más allá de lo ya indicado anteriormente, Rina Rossi o Caterina Rossi¹⁰⁷⁹ —según se indica en el catálogo de autoridades de la Library of Congress— desarrolló buena parte de su vida profesional como profesora en Roma, donde coincidiría en la docencia con Goffredo Petrassi, pasando por ella buena parte de la actual generación de maestros de Italia, siendo citada en los *curricula* de Elisa Maria Tozzi, Fausto Razzi, Alessandro Zupardo, entre otros. En el archivo digital de la Accademia Santa Cecilia se localizan apariciones en concierto desde 1928 hasta la década de 1950, entre las que se lista una aparición tocando la «Andaluza» de las *Cuatro piezas españolas* de Manuel de Falla, el 30 de enero de 1932, en un amplio programa en el que se presentaron tres composiciones más¹⁰⁸⁰, lo que probaría que ciertamente conocía la producción del compositor. Sin embargo, al igual que sucede con ella, el resto de informaciones que se dan en la carta tienen un halo de misterio. Rossi indica que el concierto fue organizado por «Les amis de la Musique», sin embargo, devuelto el nombre a su forma original italiana, *Amici della musica*, son muchos los grupos y asociaciones que tanto en Roma como en el resto de Italia han adoptado un nombre tan genérico. Se desconoce la sala en la que se celebró, pero al menos se puede identificar a un asistente, quizás el de más alto rango social de todo el público: el ministro de educación nacional Giuliano Balbino. Aunque su cargo, en principio, no pueda ser ligado al campo musical, lo cierto es que hasta la extinción del Reino de Italia (1943), el ministerio era también responsable de los bienes culturales del país, entre los que se encontraban las antigüedades y las artes, con lo que nombramientos de directores de organizaciones musicales o incluso jurados de concursos de patrocinio nacional quedaban ligados a las decisiones del propio

¹⁰⁷⁹ No consta tampoco en el *Dizionario della Musica e dei Musicisti* ni en el *Oxford Music Online*, con lo que toda la información ha sido extraída de biografías de alumnos suyos, de listas de autoridades o de la poca información editorial de la única obra suya que ha sido encontrada.

¹⁰⁸⁰ Véase:

http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?munu_str=0_2_0&numDoc=29&pflag=personalizationFindCronologia&physDoc=10566&dataNormal=19320130-19320130

ministro. Balbino es recordado por haber impuesto mediante el Real Decreto 1227 del 28 de agosto de 1931 el Juramento de fidelidad al fascismo, que hubo de ser emitido por todos los docentes de Italia para poder continuar en el ejercicio de su profesión. Sin embargo, a finales del verano de 1930 asistió a este concierto que, por las características que de él se han descrito y por la poca información recuperada al respecto podría haber sido de carácter privado, sin que pueda especificarse mucho más.

Sea como fuere, la información que aporta Rina Rossi en la única carta que parece envió a Falla es de gran valor en esta revisión de correspondencia, ya que pese a todo, el estreno de *Fantasia Bætica* habría producido en Italia a finales del mes de septiembre de 1930 en Roma y no en Venecia, donde tanto el Festival como la prensa musical lo ubicaron en 1937 y, consecuentemente, los estudios posteriores recogen. De lo que no hay duda es que la presentación de esta composición en Roma no consiguió el alcance que se perseguía en Venecia, lo que pasaron por alto desde los asistentes hasta la misma intérprete, quienes no fueron conscientes de la trascendencia que su decisión supuso para la recepción de Falla en Italia.

5.3.5 Visitas a Granada

Esta selección de correspondencia permite conocer también algunas de las visitas que Falla recibió de compañeros, amigos y conocidos italianos en Granada. En el capítulo inicial¹⁰⁸¹ ya se habló de una de ellas, la realizada por el Trío Italiano con Alfredo Casella, Arturo Bonucci y Arrigo Serato en 1930. Sin embargo, tres personajes más vienen a sumarse a estos.

En el primer caso se trata del crítico musical Raffaele Calzini. Sin que exista contacto previo ni prueba documental alguna de que se conocieran, el crítico escribe a Falla una carta el 30 de mayo de 1929¹⁰⁸² explicándole que se encuentra de viaje por España, donde está realizando una serie de artículos para el medio en el que trabaja y que le gustaría mucho poder contar con una entrevista suya. Pese a que no se conserva la respuesta de Falla, en el nuevo envío de Calzini, el 8 de julio¹⁰⁸³, agradece la acogida por el encuentro en Granada. El compositor responde el mismo día¹⁰⁸⁴ y, con el tratamiento de «mi excelente amigo», le devuelve el agradecimiento por su visita.

La fecha exacta en que ambos se citaron en la ciudad no se puede conocer con la información documental de que se dispone. No obstante, se estima que sería entre los últimos días de junio o la primera semana de julio de 1929.

Si bien la publicación de Calzini no llegaría todavía, durante el resto del verano ambos mantienen una relación epistolar bastante fluida. El 16 de julio¹⁰⁸⁵ Calzini le envía una edición de *L'Amfiparnaso* de Orazio Vecchi distinta a la que Falla andaba buscando

¹⁰⁸¹ Véase Granada en el capítulo 1.

¹⁰⁸² Carta de Raffaele Calzini a Falla del 30 de mayo de 1929 (AMF 6812-001).

¹⁰⁸³ Carta de Raffaele Calzini a Falla del 8 de julio de 1929 (AMF 6812-002).

¹⁰⁸⁴ Borrador de carta de Falla a Raffaele Calzini del 8 de julio de 1929 (AMF 6812-017).

¹⁰⁸⁵ Carta de Raffaele Calzini a Falla del 16 de julio de 1929 (AMF 6812-003).

pero completa con más piezas de música antigua. El 7 de agosto¹⁰⁸⁶ Falla le agradece el envío remitiéndole saludos para Toscanini y prometiendo mandarle un ejemplar de *El retablo* en cuanto haya sido editado, de lo que le da noticias en una carta sin fechar de ese mismo agosto¹⁰⁸⁷.

El 17 de septiembre, el diario *La Stampa* publica finalmente el artículo de Calzini. Se trata de una larga entrevista a seis columnas en la que se habla de temas muy variados: desde la nueva corriente musical española pasando por los fundamentos del canto popular, las preferencias musicales del músico o sus novedades compositivas, además de arte, el flamenco o la danza española. No obstante, todavía son necesarios algunos días para que la correspondencia le dé a Falla alguna información al respecto de esto.

Del 26 de septiembre¹⁰⁸⁸ se conserva una dedicatoria preparada para Calzini que, se supone, iría en el ejemplar prometido de *El retablo*. El 5 de octubre¹⁰⁸⁹, el crítico da a entender que ha enviado su artículo al músico y que espera conocer su opinión. Sin embargo, termina la misiva con el taxativo «*addio*» con el que parecería que, tras haber cumplido su objetivo, se estaría despidiendo para siempre del compositor. La respuesta de Falla se produce el 20 de octubre¹⁰⁹⁰, en la que después de agradecerle la publicación de la entrevista le expresa su contrariedad por haber elegido ese formato a la hora de elaborar el texto publicado. Además, le muestra su desacuerdo en dos aspectos: no considera a Scarlatti y a Chopin como «*ídolos*» ya que para él es imposible estar plenamente compenetrado con ideales ajenos, pero sí que considera que en sus músicas «hay una fuerza de substancia musical muy superior, a veces, a la de otros grandes músicos que, sin embargo, gozan de más elevado prestigio»¹⁰⁹¹. El otro aspecto es la ausencia de los nombres de otros compañeros italianos a los que estima, concretamente el de Mario Labroca. Termina señalando que le envía junto a la carta una fotografía y un autógrafo, que bien puede ser el de *El retablo*, que aunque escrito en el mes de septiembre, es en realidad ahora cuando lo manda.

En una carta posterior sin fechar¹⁰⁹², Calzini agradece los envíos y responde, entre otras cosas, a las quejas por la entrevista pidiéndole disculpas por las inexactitudes cometidas. Le indica que realizará las rectificaciones oportunas en un volumen que va a realizar dedicado exclusivamente a España¹⁰⁹³. Por este libro, *Spagna*, se puede intuir una fecha más exacta. La «*Conversazione di musica con Manuel de Falla*»¹⁰⁹⁴ aparece dentro de un capítulo denominado «*Andalusìa terra di Maria Santissima*», del que los tres primeros apartados contemplan Granada, donde se celebran las fiestas del *Corpus Christi*. En el año 1929, dicha celebración fue el 30 de mayo, que engloba en la ciudad a

¹⁰⁸⁶ Carta de Falla a Raffaele Calzini del 7 de agosto de 1929 (AMF 6812-018).

¹⁰⁸⁷ Carta de Raffaele Calzini a Falla [s. f.] (AMF 6812-004).

¹⁰⁸⁸ Borrador de dedicatoria de Falla para Raffaele Calzini del 26 de septiembre de 1929 (AMF 6812-019)

¹⁰⁸⁹ Carta de Raffaele Calzini a Falla del 5 de octubre de 1929 (AMF 6812-005).

¹⁰⁹⁰ Carta de Falla a Raffaele Calzini del 20 de octubre de 1929 (AMF 6812-020).

¹⁰⁹¹ *Idem*.

¹⁰⁹² Carta de Raffaele Calzini a Falla [s.f.] (AMF 6812-006).

¹⁰⁹³ CALZINI, Raffaele. *Spagna*. Milano, Fratelli Treves, 1930.

¹⁰⁹⁴ CALZINI, Raffaele. «*Conversazione di musica con Manuel de Falla*». *La Stampa* (17 septiembre 1929), p. 3.

los días anteriores y posteriores. Dado que es sabida la intolerancia del compositor a las molestias acústicas que acarrearían estos festejos, asunto que lo imposibilitaba para la más mínima concentración, es probable que en el encuentro se produjese unos días más tarde, durante la primera semana de junio.

Con posterioridad a esto existen algunas cartas de carácter informal en las que lo único a destacar sería el interés de Falla por obtener más bibliografía sobre cantos populares de Italia, tema que ya se trató en la correspondencia anterior.

Tras el encuentro con Casella y sus compañeros del Trío Italiano, la siguiente visita fue la de Vittorio Podrecca (1883-1959), propietario de la compañía de marionetas Teatro dei Piccoli que él mismo dirigía, con la que obtuvo un enorme éxito durante las décadas, estuvo girando por todo el mundo. Se desconoce cuándo pudieron haberse conocido por primera vez. El primer documento postal conservado entre ellos¹⁰⁹⁵ es el ofrecimiento de un palco en el antiguo Teatro Isabel la Católica de Granada, donde la compañía actuaba durante los primeros días de enero de 1936. El compositor tuvo que declinar la invitación¹⁰⁹⁶ por la iritis que sufría pero en contrapartida invitó a él y a su esposa a tomar el té en su casa el martes 7 de enero a las 18:30h. Existe una tarjeta de visita de Podrecca sin fechar en que este es quien propone tomar el té también a las 18:30h pero en el Hotel Alameda. Con este, podrían haber sido dos las veces que ambos se habrían visto en Granada, recordando con posterioridad el encuentro en la casa¹⁰⁹⁷ y la visita a la Alhambra¹⁰⁹⁸, un clásico para quienes peregrinaban hasta el hogar del compositor. Tras esto no vuelve a existir contacto postal entre ellos hasta 1942¹⁰⁹⁹, cuando Podrecca realiza el estreno de *El retablo de maese Pedro* en el Teatro Colón de Buenos Aires y también en el auditorio del casino del Mar del Plata¹¹⁰⁰, a los que Falla no puede asistir¹¹⁰¹.

El último personaje de la *troupe* italiana que fue pasando por la Antequeruela Alta fue Guido Agosti (1901-1989), compositor, pianista y pedagogo musical. Por una razón desconocida, escribe a Falla avisándole que va de paso por Granada y que no querría perder la oportunidad de saludarlo personalmente. En la misiva¹¹⁰² da a entender que no se conocen personalmente pero que son muchos los amigos y conocidos que comparten en común y de quienes querría poder transmitirles sus recuerdos. Cita a Malipiero, Petrassi, Castelnuovo-Tedesco, Mortari y el matrimonio Rota Rinaldi. Nuevamente se desconoce la fecha exacta de la reunión, ya que en su siguiente carta, firmada el 26 de mayo¹¹⁰³, agradece haber podido conocerlo y entrevistarse con él, conservándose de Falla solo pequeñas respuestas formales y nada esclarecedoras. No obstante, el andaluz

¹⁰⁹⁵ Carta de Vittorio Podrecca a Falla del 3 de enero de 1936 (AMF 7431-001).

¹⁰⁹⁶ Copia de carta de Falla a Vittorio Podrecca del 5 de enero de 1936 (AMF 7431-007).

¹⁰⁹⁷ Carta de Falla a Vittorio Podrecca del 15 de marzo de 1936 (AMF 7431-009).

¹⁰⁹⁸ Carta de Vittorio Podrecca a Falla del 14 de febrero de 1936 (AMF 7431-004).

¹⁰⁹⁹ Telegrama de Vittorio Podrecca a Falla del 19 de octubre de 1942 (AMF 7431-005).

¹¹⁰⁰ Carta de Vittorio Podrecca a Falla del 16 de diciembre de 1945 (AMF 7431-006).

¹¹⁰¹ Copia de carta de Falla a Vittorio Podrecca del 5 de noviembre de 1942 (AMF 7431-010) y del 2 de enero de 1946 (AMF 7431-011).

¹¹⁰² Carta de Guido Agosti a Falla del 22 de marzo de 1939 (AMF 6675-001).

¹¹⁰³ Carta de Guido Agosti a Falla del 26 de mayo de 1939 (AMF 6675-002).

hace una referencia a él en una carta escrita a Goffredo Petrassi el 8 de abril, en la que precisa que la última carta enviada por él —el 14 de febrero— llegó «pocos días antes de tener el mucho gusto de recibir la visita del señor Guido Agosti»¹¹⁰⁴. Suponiendo, que el tiempo de entrega entre Venecia-Granada era de aproximadamente una semana —corroborable en el caso de otros corresponsales—, esta habría llegado a Falla en la última semana de febrero, con lo que Guido Agosti habría pasado por Granada durante los primeros días del mes de marzo de 1939.

5.3.6 Envíos de obras

Numerosos corresponsales, independientemente de la relación que mantuvieron con el gaditano, decidieron enviarle en algún momento obras propias dedicadas, lo que obedece a una variada casuística. En algunos casos desean conocer la opinión que el maestro tiene sobre las piezas o sobre alguna particularidad de las mismas. A este conjunto se adscriben los envíos realizados por Barbara Giuranna¹¹⁰⁵, Geni Sadero¹¹⁰⁶ y Domenico Valentini-Vista¹¹⁰⁷, que lo hace en nombre de su hermano ya fallecido, Franco Valentini-Vista¹¹⁰⁸. También hubo quienes le dedicaron una obra o sección *ex profeso* y se deciden a enviarle uno o varios ejemplares editados: Malipiero con «La bottega da caffè»¹¹⁰⁹ de las *Tre commedie goldoniane* o Remy Principe con *El campiello*¹¹¹⁰. A ellos se suman quienes simplemente se deciden a mandarles sus últimas obras con una dedicatoria autógrafa como signo de respeto y admiración. Estos son los casos de Renato Paradisi¹¹¹¹, Mario Castelnuovo-Tedesco con *Dos romances viejos*¹¹¹², Gian Francesco Malipiero y sus *Impressioni dal vero*¹¹¹³ y *San Francesco d'Assisi*¹¹¹⁴, además de la *opera omnia* de Claudio Monteverdi¹¹¹⁵ que preparó durante años. En el caso de los envíos que buscaban saber la opinión de Falla sobre cuestiones concretas se analizarán en el siguiente capítulo por desprenderse de ello un cierto magisterio ejercido directo y voluntariamente.

El envío de obras era recíproco y Manuel de Falla también mandó muchas de sus obras a algunos corresponsales como agradecimiento, como muestra de cariño o sencillamente como respuesta a un envío anterior. Han podido ser localizados los siguientes:

¹¹⁰⁴ Copia de carta de Falla a Goffredo Petrassi del 8 de abril de 1939 (AMF 7412-010).

¹¹⁰⁵ *Canto storico* (AMF 862), *La guerriera* (AMF 863) y *Stornello* (AMF 864) en carta del 13 de septiembre de 1928 (AMF 7051-001).

¹¹⁰⁶ Se conservan 34 composiciones suyas en el AMF, algunas de las cuales están duplicadas, 14 de las cuales presentan indicaciones autógrafas del propio Manuel de Falla.

¹¹⁰⁷ Carta de Domenico Valentini-Vista a Falla del 21 de septiembre de 1929 (AMF 7720-001).

¹¹⁰⁸ *Raccolta postuma di tre piccoli pezzi* (1929).

¹¹⁰⁹ Carta de Gian Francesco Malipiero a Falla del 7 de agosto de 1924 (AMF 7232-002).

¹¹¹⁰ Carta de Remy Principe a Falla del 6 de junio de 1934 (AMF 14581-001).

¹¹¹¹ Carta de Renato Paradisi a Falla del 12 de abril de 1936 (AMF 14539-001). No se conservan actualmente en el AMF.

¹¹¹² Carta de Mario Castelnuovo-Tedesco a Falla del 15 de marzo de 1934 (AMF 6832-004).

¹¹¹³ Carta de Gian Francesco Malipiero a Falla del 27 de febrero de 1925 (AMF 7232-003).

¹¹¹⁴ Borrador de carta de Falla a Gian Francesco Malipiero del 11 de agosto de 1923 (AMF 7232-015).

¹¹¹⁵ Cartas de Gian Francesco Malipiero a Falla del 10 de abril y 3 de agosto de 1930 (AMF 7232-007 y 008).

- Gian Francesco Malipiero: *Noches en los jardines de España*¹¹¹⁶, *Siete canciones populares*¹¹¹⁷, *Psyché*¹¹¹⁸ y *Soneto a Córdoba*¹¹¹⁹.
- Guido Agosti¹¹²⁰: *Concerto per clavicembalo*.
- Arturo Farinelli¹¹²¹: *El retablo de maese Pedro*.
- Luigi Mozzani¹¹²²: *Homenajes*.
- Raffaele Calzini¹¹²³: *El retablo de maese Pedro*.
- Guido Chigi-Saracini¹¹²⁴: *Concerto per clavicembalo*.
- Ginevra Vivante¹¹²⁵: *Soneto a Córdoba*.

No obstante, también constan envíos a Filippo Sacchi¹¹²⁶ y Barbara Giuranna¹¹²⁷, aunque por el momento no se pueden vincular con ninguna pieza, habiéndose preservado los borradores de las dedicatorias pero sin el título.

5.3.7 Gestión e instituciones musicales.

El ámbito de la gestión, estrechamente vinculado al de las instituciones musicales, es un tema bastante frecuente en este *corpus* de correspondencia, con múltiples imbricaciones y variabilidad de implicados. Siguiendo un orden cronológico, la primera institución que se relaciona a través de la correspondencia con Manuel de Falla es la Regia Accademia Santa Cecilia de Roma, donde desde 1916¹¹²⁸ el conde Enrico San Martino (1863-1947), como presidente, invita a Falla para tocar *Noches en los jardines de España*, en lo que habría sido su estreno en Italia. El compositor se muestra muy agradecido y con buena disposición¹¹²⁹ por las negociaciones que van llevándose tanto con el conde como con el director de orquesta Bernardino Molinari¹¹³⁰. Sin embargo, el 12 de febrero de 1917, cuando San Martino solicita el envío de partitura y sus partes de orquesta¹¹³¹ las conversaciones terminan súbitamente. Son varias las cuestiones que faltaban por resolver: no queda claro si Falla se encontraba en disposición de llevar a cabo la ejecución de su propia obra ni tampoco si en la Accademia se la interpretó. Por el momento, la obra consta como estrenada en Italia en 1924 con Arthur Rubinstein como pianista bajo la dirección de Bernardino Molinari¹¹³². No obstante, se tienen

¹¹¹⁶ Borrador de carta de Falla a Gian Francesco Malipiero del 11 de agosto de 1923 (AMF 7232-015).

¹¹¹⁷ *Idem*.

¹¹¹⁸ Borrador de carta de Falla a Gian Francesco Malipiero del 5 de abril de 1932 (AMF 7232-023).

¹¹¹⁹ Carta de Gian Francesco Malipiero a Falla del 9 de septiembre de 1932 (AMF 7232-012).

¹¹²⁰ Borrador de dedicatoria a Guido Agosti del 9 de mayo de 1939 (AMF 6675-006).

¹¹²¹ Borrador de dedicatoria a Arturo Farinelli [5 de enero de 1926] (AMF 6961-009 y 010).

¹¹²² Borrador de dedicatoria a Luigi Mozzani [s.f.] (AMF 15233-001).

¹¹²³ Carta de Falla a Raffaele Calzini del 20 de octubre de 1929 (AMF 6812-020).

¹¹²⁴ Dedicatoria de Falla al conde Chigi [s.f.] (AMF 6887-005).

¹¹²⁵ Tarjeta de visita de Ginevra Vivante (AMF 13622-002).

¹¹²⁶ Borrador de dedicatoria a Filippo Sacchi [s.f.] (AMF 6879-001).

¹¹²⁷ Borrador de dedicatoria a Barbara Giuranna del 11 de septiembre de 1928 (AMF 7051-003).

¹¹²⁸ Carta de Enrico San Martino a Falla del 4 de noviembre de 1916 (AMF 7593-001).

¹¹²⁹ Copia de carta de Falla a Enrico San Martino y a Bernardino Molinari del 2 de febrero de 1917 (AMF 7593-006 y 007).

¹¹³⁰ Carta de Bernardino Molinari a Falla del 19 de enero de 1917 (AMF 7593-002).

¹¹³¹ Carta de Enrico San Martino a Falla del 12 de febrero de 1917 (AMF 7593-003).

¹¹³² NICOLODI, Fiamma. «Falla e Italia». *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa...* p. 233-234.

noticias previas de la interpretación de una obra de Falla, las *Cuatro piezas españolas*, por parte de Ricardo Viñes en 1918¹¹³³ y en la misma Accademia.

Años después se reanudaron las comunicaciones para comunicar al compositor la concesión del título de Académico Honorario en 1925¹¹³⁴, lo que fue muy agradecido por él¹¹³⁵. En 1929 termina el contacto postal con el envío del *Annuario Accademico* del último curso¹¹³⁶, lo que podría dar pistas sobre un nuevo extravío de documentación hasta la conformación del AMF, ya que resulta raro que siendo Académico Honorario desde 1925 no recibiera ni un anuario hasta 1929 y estos tampoco se continuasen en el tiempo, más aún cuando Falla agradece profundamente cada uno de los gestos que la institución tiene con él¹¹³⁷.

En 1926 hay un brevísimo contacto con Giulio Gatti-Casazza¹¹³⁸ (1869-1940), quien desde abril de 1908 dirigía el Metropolitan Opera House de Nueva York. Una vez más la documentación conservada da clarísimas muestras de merma, ya que es de Falla el primero de los dos documentos preservados. El compositor envía unas notas para ayudar en la interpretación de *La vida breve* —como era habitual en el caso de esta ópera—¹¹³⁹. Gracias a su meticulosidad se citan los nombres de los cantantes participantes a quienes agradece su implicación —Lucrecia Bori, Armand Tokatyan, Joseph Urban y Wilhelm von Wymetal, con la dirección de Tullio Serafin—, lo que el autor celebra particularmente. El empresario teatral, por su parte, manda un telegrama el 7 de marzo de 1926¹¹⁴⁰ para comunicar al músico el gran éxito y la buena acogida que su ópera ha tenido en Nueva York.

Otro de los gestores relevantes de este periodo en contacto con el protagonista de este trabajo fue Wando Aldrovandi (1885-1952), como director de la compañía Aldrovandi & Carlotti, compartiendo correspondencia mutua entre 1926 y 1932. En junio de 1926¹¹⁴¹, Aldrovandi le propone una gira de conciertos por diferentes sociedades musicales italianas, lo que Falla parece considerar, remitiéndolo a José M^a Ledesma, quien lo informará sobre sus condiciones¹¹⁴². La lentitud en las respuestas y la ocupación en otros asuntos por parte de Aldrovandi hace que los tratos se ralenticen demasiado y, tras meses de no avance, en enero de 1927 vuelva a plantearse desde cero la posibilidad de una gira por Italia con tres o cuatro conciertos¹¹⁴³. Falla gusta de la idea

¹¹³³ Programa de mano del 3 de marzo de 1918 (AMF FE 1918-004).

¹¹³⁴ Carta de Enrico San Martino a Falla del 15 de diciembre de 1925 (AMF 7593-004).

¹¹³⁵ Copia de carta de Falla a Enrico San Martino del 4 de enero de 1926 (AMF 7593-008).

¹¹³⁶ Carta de Enrico San Martino del 26 de septiembre de 1929 (AMF 7593-005).

¹¹³⁷ Copia de carta de Falla a Enrico San Martino del 27 de noviembre de 1929 (AMF 7593-009).

¹¹³⁸ Hasta el momento ha sido el director de mayor duración del Metropolitan Opera House, desde 1908 hasta de 1935, llegando incluso a ser portada de la revista *Time* en noviembre de 1923 por su incontestable labor al frente de la institución a la que llegó gracias a las gestiones del Conte San Martino cuando se encontraba en una situación económica precaria y en plena crisis de prestigio frente a otros coliseos como el Manhattan Opera House.

¹¹³⁹ Copia de carta de Falla Giulio Gatti-Casazza del 19 de febrero de 1926 (AMF 15294-002).

¹¹⁴⁰ Telegrama de Giulio Gatti-Casazza del 7 de marzo de 1926 (AMF 15294-001).

¹¹⁴¹ Carta de Wando Aldrovandi a Falla del 23 de junio de 1926 (AMF 6689-001).

¹¹⁴² Carta de Falla a Wando Aldrovandi del 6 de agosto de 1926 (AMF 6689-011).

¹¹⁴³ Carta de Wando Aldrovandi a Falla del 29 de enero de 1927 (AMF 6689-006).

pero propone que sea para abril de 1928 —en un intento por coordinarlo con el Festival SIMC de Siena— con el programa de *El amor brujo, Siete canciones populares españolas, Concerto y El retablo*¹¹⁴⁴. En el mes de marzo las negociaciones parece que van hacia delante gracias a la mediación de Ledesma¹¹⁴⁵. Sin embargo, en mayo Aldrovandi habla ya solo de *El retablo* para una representación en La Fenice de Venecia a la que se sumarían dos conciertos de la misma obra en Milán y Roma¹¹⁴⁶. Los envíos vuelven a interrumpirse bruscamente no retomándose hasta mayo de 1931 —cuatro años después— cuando Falla parece responder a una misiva anterior desaparecida en la que dice que sus condiciones siguen siendo las mismas que en la última ocasión¹¹⁴⁷. El gestor, meses más tarde, acusa el recibo de la anterior pero afirma que la temporada lírica que planteaba ya no se realizará¹¹⁴⁸. No consta respuesta del compositor, pero la realidad es que las negociaciones estaban estancadas y enquistadas sin una razón aparente que pueda situarse más allá de la procrastinación.

En el año 1929 se produce un brevísimo contacto epistolar con la Associazione Palermitana Concerti Sinfonici a través de dos de sus máximos responsables, lo que no significa que los asuntos tratados estuviesen al mismo nivel. Por una parte se encuentra su secretario, Ottavio Tiby¹¹⁴⁹, quien tras leer la «Conversazione di musca con Manuel De Falla» publicada por Calzini, le envía unos cantos sicilianos recopilados por Alberto Favara¹¹⁵⁰. En la especie de entrevista, el compositor muestra su interés por los cantos populares de la tradición siciliana y decide a enviarle la colección *motu proprio*. Además le informa de que conoce bien su música y que en Palermo ha conseguido dar en dos ocasiones la suite de *El amor brujo*. Falla, reconociendo algunas imprecisiones en la publicación de Calzini, se muestra agradecidísimo por el inesperado volumen:

Precisamente tenía la intención de hacerme con esa selección tras haber tenido últimamente conocimiento de su publicación por la casa Ricordi, así que suponga cuál ha sido mi alegría recibéndolo y leyéndolo con todo el interés que usted se pueda imaginar¹¹⁵¹.

Por otra parte se encuentra Gino Scaglia, presidente de la Associazione Palermitana, a quien Falla parece conocer previamente dada la felicitación de año nuevo que le envía en enero de 1929¹¹⁵², agradecido por el envío de un recorte de prensa no identificado. Scaglia responde unos días más tarde renovando la felicitación en espera de verlo personalmente en Palermo, donde la violinista Nathan Milstein ha tocado «dos de sus

¹¹⁴⁴ Carta de Falla a Wando Aldrovandi del 19 de febrero de 1927 (AMF 6689-015).

¹¹⁴⁵ Carta de Wando Aldrovandi a Falla del 2 de marzo de 1927 (AMF 6689-007).

¹¹⁴⁶ Carta de Wando Aldrovandi a Falla del 6 de mayo de 1927 (AMF 6689-008).

¹¹⁴⁷ Carta de Falla a Wando Aldrovandi del 27 de mayo de 1931 (AMF 6689-018).

¹¹⁴⁸ Carta de Wando Aldrovandi del 18 de septiembre de 1931 (AMF 6689-009).

¹¹⁴⁹ Carta de Ottavio Tiby a Falla del 29 de septiembre de 1929 (AMF 7683-001).

¹¹⁵⁰ Se trata de los dos volúmenes de *Canti della terra e del mare di Sicilia*. Milano, Ricordi, 1921 (AMF 01002 y 01003).

¹¹⁵¹ «Ce recueil [sic] j'avais précisément l'intention de me le procurer depuis que j'ai eu dernièrement connaissance de sa publication par la Maison Ricordi, or vous supposez quelle a été ma joie en le recevant et en le lisant avec tout l'intérêt que vous pensez». Copia de carta de Falla a Ottavio Tiby del 3 de octubre de 1929 (AMF 7683-002).

¹¹⁵² Copia de carta de Falla a Gino Scaglia de enero de 1929 (AMF 13621-002).

piezas para violín». Gracias al envío del programa de mano¹¹⁵³, se puede ver cómo el repertorio —con obras de Handel, Bach, Corelli, Mendelssohn, Debussy, Tartini y Desplanes— concluye con «Asturiana» de *Siete canciones populares españolas* y «Danza» de *La vida breve*.

Entre las décadas de 1920 y 1930 Manuel de Falla recibe cartas de Guido Carreras, pianista y representante de la bailarina Russel Meriwether Hughes, conocida artísticamente como «La Meri». El conjunto de catorce cartas no reviste relevancia alguna ya que, en términos generales, tan solo escribe para informar de las ocasiones en que su representada —y posteriormente esposa— ha interpretado obras de Falla por el mundo. Establecido el matrimonio en Florencia, Carreras le escribe de nuevo en febrero 1932 proponiéndole una posible interpretación de *El amor brujo* antes del 15 de abril¹¹⁵⁴. El compositor responde por mano de su hermana M^a del Carmen¹¹⁵⁵ comunicando la imposibilidad de poder comprometerse con esos márgenes tan ajustados, ofreciendo como contrapropuesta encontrar una fecha en el mes de octubre —pensando sin duda en el Festival de Venecia—. Carreras responde prometiendo hacer posible lo que le pide con la dirección del Teatro Alla Scala, aunque le confiesa que la temporada no comienza hasta noviembre. En cualquier caso, da una serie de datos muy esclarecedores: serían unas cinco representaciones, la escenografía la prepararía Alexandre Benois quien trabaja ya trabaja en la escena «con un bosquejo que yo hice del Sacro monte»¹¹⁵⁶. La respuesta de Falla, nuevamente de mano de su hermana, confirma que la opción de octubre fue dada «con el deseo y buena voluntad de hacerlo teniendo en cuenta otros contratos para ese mes. Mas el mes de noviembre es ya demasiado tarde [...] y le resulta imposible el permanecer fuera de Granada tanto tiempo»¹¹⁵⁷, quedando así cercenada toda posible colaboración. En cualquier caso, este intento por parte del Teatro Alla Scala con mediación de Carreras podría ser el germen que dio lugar en 1934 a la gran representación conjunta de *La vida breve* y *El sombrero de tres picos*, dada la expectación creada en la directiva y por el verdadero interés que ya desde 1932 depositaron en el compositor.

Entre 1932 y 1933, se pretendió una nueva representación de *El retablo de maese Pedro* en el Teatro Massimo Bellini de Catania. Sin embargo, apenas se tiene información al respecto. Según parece intuirse, la Commissione Comunale es la que seleccionó la obra, lo que agradece el compositor con una carta dirigida a Giovanni Pennacchio¹¹⁵⁸ (1878-1978), entonces director de la institución. Esta primera carta da a entender que deberían de existir comunicaciones previas desaparecidas. En cualquier caso, un tiempo después, el propio Pennacchio informa a Falla de que no ha sido posible ponerse de acuerdo en cuestiones de fechas y de autores, razón por la que se plantea aplazar la representación a

¹¹⁵³ La violinista fue acompañada por el pianista Tasso Janopoulo (AMF FE 1929-002).

¹¹⁵⁴ Carta de Guido Carreras a Falla del 5 de febrero de 1932 (AMF 6822-004).

¹¹⁵⁵ Borrador de carta de Falla a Guido Carreras del 16 de febrero de 1932 (AMF 6822-012).

¹¹⁵⁶ Carta de Guido Carreras a Falla del 21 de febrero de 1932 (AMF 6822-005).

¹¹⁵⁷ Copia de carta de Falla a Guido Carreras del 3 de marzo de 1932 (AMF 6822-014).

¹¹⁵⁸ Copia de carta de Falla a Giovanni Pennacchio del 21 de septiembre de 1932 (AMF 13403-002).

la temporada siguiente¹¹⁵⁹. No se ha localizado en prensa que Catania protagonizase durante la década de 1930 ninguna representación falliana —no así el Teatro Massimo de Palermo—, pero la falta de acuerdo entre los «autores» hablaría de una función múltiple de varios compositores, al estilo de lo que se acababa de hacer en septiembre de 1932 en Venecia.

La última institución gestora musical que contacta a Falla es el EIAR, es decir, el Ente Italiano per le Audizioni Radifoniche, que se dedicaba a producir conciertos que eran grabados y radiados nacional e internacionalmente. Aunque con sede social en Roma, tenía los estudios en Turín, desde donde se producían sus emisiones. Estuvo activo entre 1927 y 1944 y fue uno de los principales medios del radiodifusión del momento, ostentando el monopolio como editor y operador radiofónico en toda Italia. El primer y único contacto directo con el compositor tiene lugar el 1935¹¹⁶⁰, cuando le piden poder conocer una «*novità assoluta*» que puedan llevar a concierto en el Teatro di Torino y, en consecuencia, emitirla radiofónicamente. Sin indicar qué, Falla responde que aún no ha concluido su última obra¹¹⁶¹, sin especificar si se trataba de *Atlántida* o, más probablemente, de *Homenajes*. Desde hacía años, el músico no tenía inconveniente de mencionar a su cantata escénica por su nombre. Sin embargo, en lo que a *Homenajes* se refiere, se mostraba más celoso, a lo que se unía la particular configuración de una particular composición en honor a cuatro músicos que marcaron su vida: Arbós, Debussy, Dukas y Pedrell. Aunque no existe más correspondencia previa ni posterior, a través de prensa se ha podido rastrear la presencia de obras del autor entre la programación del EIAR desde 1933 hasta 1940, de lo que estaba al corriente, diciendo así: «aprovechar esta ocasión para expresar a ustedes mi satisfacción y agradecimiento por las audiciones de mi música (algunas excelentes) que debo a E.I.A.R.». Si bien Falla no parece ser un modelo de oyente radiofónico, por esta afirmación se deduce que escuchaba la radio con más frecuencia de la que pudiera suponerse y, más en concreto, las retransmisiones de sus propias obras. Es por esto, quizás, por lo que se encuentran en ocasiones recomendaciones de diferentes corresponsales que lo avisan con la fecha y hora en la que alguna emisora de radio emitía sus músicas.

5.3.8 Crítica

Por lo general, la relación de Manuel de Falla con la crítica es buena, gracias al trato que recibió de parte de esta a lo largo de su vida y, con mayor definición, tras el doble estreno de *La vida breve* en Francia. Si bien también hubo algún encontronazo —es sonada la absoluta incomprensión manifestada con motivo del estreno de *El amor brujo*—, en términos generales sus obras obtenían una excelente acogida. Más allá de la evidente calidad de sus obras o de la conexión con el público, los músicos y quienes formaban parte de la producción de sus composiciones, contó también con un buen puñado de fieles colaboradores que lo defendieron a ultranza contra cualquier posible ataque. Algunos de esos críticos, entre quienes se encuentran Adolfo Salazar, Henry

¹¹⁵⁹ Carta de Giovanni Pennacchio del 8 de enero de 1933 (AMF 13403-001).

¹¹⁶⁰ Carta del EIAR a Falla del 21 de agosto de 1935 (AMF 13435-001).

¹¹⁶¹ Copia de carta de Falla al EIAR del 6 de septiembre de 1935 (AMF 13435-002).

Prunières, Henri Collet, Alexis Roland-Manuel, Georges Jean-Aubry, entre otros, tuvieron una relación que podría definirse como de simbiosis mutualista ya que ambas partes se beneficiaban mutua y recíprocamente. En el caso de Italia y como se puede observar en el capítulo 4, son numerosos los autores que dedican textos analíticos sobre su obra y críticos sobre sus puestas de largo, pero destacan tres particularmente en la colección de correspondencia. Se trata de Carlo Belli, Raffaele Calzini y Guido Maggiorino Gatti.

El primero de ellos, Carlo Belli (1903-1991) fue un relevante dinamizador cultural del régimen, siendo considerado uno de los fundadores del *astrattismo* en Italia. Conoció a Falla en Venecia y escribió una única carta en 1933 como director del periódico *Il Popolo di Brescia*. Sin embargo, también tenía una obvia capacidad de influencia en el Teatro Grande de Brescia, donde querría haber conformado un espectáculo matutino con las obras de *Orfeo*, *El retablo de maese Pedro* y *Petrushka*. A pesar de todo, solo logró obtener para su empresa la realización de la primera y última obra. Por la carta se entrevé que se trata de *La favola d'Orfeo* de Alfredo Casella, quien la dirigirá, al igual que Stravinski su ballet. Termina hablando de un artículo que ha escrito sobre el pasado Festival de Venecia, enviando un ejemplar al compositor¹¹⁶². Falla le responde agradeciendo las noticias que le da de las gestiones con *El retablo* y el envío, ya que además del artículo mandó «la tan esperada y tan gratísima fotografía veneciana. Hoy mismo escribo a Casella y Malipiero»¹¹⁶³. Por el contexto y por citar a estos dos grandes amigos, la fotografía probablemente fue la que aparecen los tres en el lateral de la Scala dei Giganti en el patio del Palazzo Ducale de Venecia¹¹⁶⁴.

De Raffaele Calzini (1885-1953) ya se ha dicho prácticamente todo en relación con Manuel de Falla. La mutua correspondencia —veinticinco cartas— es de gran importancia para entender su relación que parte de la visita que el italiano realizó al Carmen del Ave María en 1929. A raíz de aquello surgió la publicación de una entrevista-conversada y una serie de agradecimientos no sin crítica por parte del compositor hacia ciertas inexactitudes percibidas a sus ojos. A pesar de ello, nace una cierta amistad que les lleva a realizarse envíos. Falla manda *Psyche*¹¹⁶⁵ y *El retablo*¹¹⁶⁶ con sendas dedicatorias, mientras recibe *L'Amfiparnaso* de Vecchi¹¹⁶⁷ y *L'arte musicale in Italia* de Luigi Torchi¹¹⁶⁸, además de algunas de sus propias obras como *Spagna*¹¹⁶⁹ — en la que aparece un subapartado en que se reproduce la «Conversazione di musica»— o *Sulle orme di Afrodite*¹¹⁷⁰.

¹¹⁶² BELLI, Carlo. «Discorso sul Festival». *Brescia* (11/1932), pp. 31-38, (AMF 6390-044).

¹¹⁶³ Carta de Falla a Carlo Belli del 18 de septiembre de 1935 (AMF 13435-002).

¹¹⁶⁴ Fotografía AMF 7/27.

¹¹⁶⁵ Carta de Raffaele Calzini a Falla del 14 de enero de 1932 (AMF 6812-011).

¹¹⁶⁶ Borrador de carta de Falla a Raffaele Calzini del 9 de agosto de 1929 (AMF 6812-018).

¹¹⁶⁷ Carta de Raffaele Calzini a Falla del 16 de julio de 1929 (AMF 6812-003).

¹¹⁶⁸ Dedicatoria de Falla a Raffaele Calzini del 26 de septiembre de 1929 (AMF 6812-019).

¹¹⁶⁹ Con la dedicatoria: «*Al caro e illustre maestro Manuel de Falla omaggio e ricordo di Raffaele Calzini. Luglio 1930*» (AMF 2085), el cual fue enviado a través de la carta de Raffaele Calzini a Falla del 14 de enero de 1932 (AMF 6812-010).

¹¹⁷⁰ No identificada a través de la correspondencia pero se conserva un ejemplar (AMF 2471).

Guido Maggiorino Gatti (1892-1973) ha aparecido también con cierta frecuencia en este trabajo. Su relación hasta el momento ha sido analizada en dos aspectos: su participación en la fundación y gestión de los primeros años del *Maggio Musicale Fiorentino* pero, sobre todo, en su papel como crítico musical creador y director de dos significativas publicaciones: *Il Pianoforte* (1920-1927) y *La Rassegna Musicale* (1928-1943 y 1947-1962). Pero su vinculación epistolar con Falla es aún mayor, siendo una de las más extensas de este repertorio, ocupando 19 años: desde 1919 hasta 1938. Según señala el mismo implicado en la primera carta que envió a Falla en 1919¹¹⁷¹, obtuvo su dirección gracias a Alfredo Casella, y se decidió a escribirle porque quería publicar algunos estudios en sobre sus obras en distintos títulos como *Ars Nova* o *La Critica Musicale*, para lo cual solicitaba alguna información. El compositor, que se retrasaba muchísimo en responder, continuaba recibiendo cartas del italiano¹¹⁷². Respondiendo al fin¹¹⁷³, hizo por enviarle además de un ejemplar de *La vida breve*, la información que le solicitaba, poniéndolo al día de su entonces proyecto en marcha: el *Concerto per clavicémbalo*¹¹⁷⁴. En 1924, sin estar completamente resuelto el envío de las ediciones prometidas, Gatti coordinaba un homenaje a Arturo Toscanini¹¹⁷⁵ en *Il Pianoforte*, para lo que quiso implicar a Falla, quien aceptó enviando un brevísimo comunicado: «Reciba la revista *Il Pianoforte* mi ferviente adhesión al homenaje que ofrece a Arturo Toscanini, gloria de nuestra raza. M. F.»¹¹⁷⁶. Durante ese verano, Gatti por fin recibió las sendas ediciones que esperaba: *La vida breve* y *El retablo*¹¹⁷⁷.

Unos años más tarde Guido M. Gatti volvió a proyectar un gran artículo, en este caso para otra revista, *L'Illustrazione Italiana*, la cual proyectaba un número especial dedicado a la ópera del siglo XX¹¹⁷⁸. La aportación que él deseaba hacer versaría sobre *La vida breve* y *El retablo*, obras que conocía bien desde hace casi una década. Por las características del medio, le solicitaba a Falla tantas fotografías como le fuera posible enviar. Según se puede reconstruir, el músico le envió en total nueve fotografías¹¹⁷⁹ de las representaciones dadas en Barcelona (2), Nueva York, Venecia y Zúrich (2) junto con unos retratos de Picasso y Zuloaga y una vista de Granada, señalando que, de serle necesarias más, las solicitara a la Opéra-Comique de París, donde sabía que existían otras de las interpretaciones allí celebradas, lo que parece cumplió diligentemente¹¹⁸⁰. El resto de cartas entre ambos —media docena— responden a los preparativos del *Maggio Musicale Fiorentino* de 1933 o bien a la edición italiana del folleto sobre el cante jondo que ya han sido expuestos.

5.3.9 Simple amistad

¹¹⁷¹ Carta de Guido M. Gatti a Falla del 16 de abril de 1919 (AMF 7032-001).

¹¹⁷² Cartas de Guido M. Gatti a Falla del 12 de marzo y 2 de abril de 1920, y 13 de junio de 1921 (AMF 7032-002, 003 y 004).

¹¹⁷³ Carta de Falla a Guido M. Gatti [s.f.] (AMF 7032-017).

¹¹⁷⁴ Carta de Falla a Guido M. Gatti del 9 de julio de 1924 (AMF 7032-018).

¹¹⁷⁵ Carta de Guido M. Gatti a Falla del 17 de marzo de 1924 (AMF 7032-005).

¹¹⁷⁶ Borrador de carta de Falla a Guido M. Gatti del 3 de abril de 1924 (AMF 7032-019).

¹¹⁷⁷ Carta de Guido M. Gatti a Falla del 16 de julio de 1924 (AMF 7032-007).

¹¹⁷⁸ Carta de Guido M. Gatti a Falla del 26 de noviembre de 1932 (AMF 7032-008).

¹¹⁷⁹ Copia de carta de Falla a Guido M. Gatti del 6 de diciembre de 1932 (AMF 7032-021).

¹¹⁸⁰ Carta de Guido M. Gatti a Falla del 16 de diciembre de 1932 (AMF 7032-009).

Manuel de Falla tiene un estilo muy particular de expresión en su correspondencia: predominio de la corrección formal, un bilingüismo español-francés y el tratamiento de usted, sobre el que pasa de soslayo en rarísimas excepciones. Sin embargo, con la lectura y comprensión de este tipo de fuentes, se llega a identificar aquellos correspondientes con los que los asuntos hasta ahora expuestos son tratados con un particular cariño. A veces se trata de un sutil y mínimo cambio de estilo mientras que en otras se identifica por el tipo de temas o la profundidad con que se abordan. En el caso de Italia, además de Casella y Malipiero con sus respectivas esposas, hay también un escogido puñado de cartas que, por sus particulares características fueron enviadas con la única finalidad de alimentar una relación de amistad aunque los protagonistas, ligados al mundo de la cultura, proviniesen de estratos sociales muy dispares.

Este tipo de repertorios epistolares por lo general bastante breves, lo que hace suponer o una ausencia de correspondencia por destrucción, pérdida o extravío de la documentación. Este puede ser el caso del hispanista Arturo Farinelli (1867-1948), con quien se conserva algo más de una docena de cartas. Manuel de Falla tenía amistad con otros ilustres hispanistas del momento, aunque en el caso de Farinelli parece que la amistad surgió de una admiración profesional mutua. Así lo refleja el propio músico, cuando tras recibir unos estudios sobre Giacomo Leopardi y Miguel de Cervantes¹¹⁸¹ le dice: «hace [usted] amar y comprender mejor el genio de la raza hispánica incluso a nosotros mismos los españoles»¹¹⁸². Desde entonces, convencido Farinelli de que el «músico insigne sé que puede escribir en esta lengua»¹¹⁸³ —refiriéndose a la italiana, que es el idioma en el que realiza todas sus cartas—, siguen intercambiándose trabajos: Falla le manda un ejemplar de *El retablo*¹¹⁸⁴ dedicado a lo que Farinelli responde con *Ensayos y discursos de crítica literaria hispano-europea*¹¹⁸⁵ con trabajos sobre Calderón de la Barca, así como invitaciones a actos académicos en Italia¹¹⁸⁶ o sus opiniones sobre las partituras que va pudiendo escuchar en diferentes conciertos¹¹⁸⁷. Pero hay un elemento que impregna todas las cartas de Farinelli: la melancolía. No conoce a Falla ni lo hará nunca personalmente y sin embargo el cariño por él y el respeto por su obra es infinito, lamentándose siempre por no haber podido nunca encontrarse personalmente, lo que se agrava cuando recibe un encargo diplomático en Colonia que lo aleja más aún

¹¹⁸¹ *Leopardi* (AMF 2520) y *El último sueño romántico de Cervantes* (AMF 2984). Carta de Arturo Farinelli a Falla del 22 de junio de 1924 (AMF 6961-001).

¹¹⁸² Borrador de carta de Falla a Arturo Farinelli del 17 de julio de 1924 (AMF 6961-008).

¹¹⁸³ «musicista insigne so di poter scrivere in questa lingua». *Idem*.

¹¹⁸⁴ Borrador de carta de Falla a Arturo Farinelli del 5 de enero de 1926 (AMF 6961-009).

¹¹⁸⁵ Con dedicatoria autógrafa del autor (AMF 2338). Carta de Arturo Farinelli a Falla del 12 de febrero de 1926 (AMF 6961-003). Aunque la correspondencia no aclara el momento, en el AMF existen más obras de Farinelli con dedicatorias autógrafas, tales como *I tedeschi nel giudizio degli spagnuoli sino all'alba del romanticismo* (AMF 2344), *Consideraciones sobre los caracteres fundamentales de la literatura española* (AMF 2343), *Goethe: discorsi prounciati a Weimar e a Roma, 24 marzo e 2 aprile 1932-X* (AMF 2435), *Beethoven e Schubert* (AMF 1529) y *Il mondo spirituale di Beethoven* (AMF 1533), además de dos separatas de artículos: «Dante e le stelle» (AMF 2528) y «Leopardi» (AMF 2520), ambos de *Nuova Antologia*.

¹¹⁸⁶ Carta de Arturo Farinelli a Falla del 1 de junio de 1929 (AMF 6961-004).

¹¹⁸⁷ Cartas de Arturo Farinelli a Falla del 11 de febrero de 1930 y del 14 de septiembre de 1932 (AMF 6961-005 y 007).

de las zonas de tránsito internacional habituales para el compositor¹¹⁸⁸. El entusiasmo de Falla por Farinelli debía ser conocido entre quienes se relacionaron con ambos, ya que incluso se contó con él para unos homenajes académicos que a partir de 1928 se le tributaron en Turín¹¹⁸⁹.

Otro caso de este mismo tipo lo ocupan Nino Rota y Ernestina Rota Rinaldi con quienes existe un puñado de cartas de la década de 1930. La primera de ellas es la más extensa¹¹⁹⁰, siendo la consecuencia de una felicitación de año nuevo enviada por Falla¹¹⁹¹. En ella, Ernestina comenta a Falla toda una serie de actualidades sobre sus vidas, haciéndole saber que Nino lleva su retrato como un buen presagio para la próxima gira que debe emprender y que lo llevará a Barcelona, desde donde pretendía ir a visitar a Falla. Aunque el encuentro en Granada parecería un disparate, lo cierto es que se suma a otras cosas por el estilo: cada párrafo está escrito en un idioma, alternando italiano con francés, además de anunciar que «¡Nino se está preparando para la Universidad!». Lo cierto es que Nino Rota contaba entonces con 19 años y Ernestina, también pianista, era su madre. La gran diferencia de edad —35 años— no era dificultad para que hubiese una genuina amistad entre ellos, lo que se confirma con el resto de misivas, con frecuentes felicitaciones navideñas¹¹⁹², la comunicación de haber conocido a Turina¹¹⁹³ o el recuerdo siempre vivo que ambos guardaban de él¹¹⁹⁴. Se desconoce dónde pudieron conocerse, aunque la única opción sería en Siena en 1928, donde Nino Rota aparece en el programa como uno de los percusionistas que participaron en *Le Nozze* de Stravinski el 14 de septiembre.

Es justo mencionar también a un noble, el conde Guido Chigi-Saracini (1880-1965), quien participó en la organización del Festival que la SIMC celebró en Siena en 1928 además de ofrecer generosamente dos de sus propiedades: una para el propio encuentro y otra para el alojamiento de los participantes. Una vez concluido el evento, Manuel de Falla envió al conde un ejemplar firmado del *Concerto*¹¹⁹⁵. En el agradecimiento, el noble expresó a Falla todo su reconocimiento y admiración por su arte, con una simpatía inusitada¹¹⁹⁶. La correspondencia entre ambos se extiende por un tiempo, aunque reducida a un puñado de tarjetas.

Por el contrario, se han identificado tres casos en los que la falta de documentación se relacionaría con la inexistencia de esta, ya que el propio trato personal por residir en proximidad hacía poco útil la redacción de correspondencia. Entre estos casos está la cantante Adele Olschki de Finzi (1889-1972), tía abuela del actual director de la editorial Leo S. Olschki de Florencia —Daniele Olschki— y por lo tanto antecedente

¹¹⁸⁸ Carta de Arturo Farinelli a Falla del 16 de enero de 1932 (AMF 6961-006).

¹¹⁸⁹ Carta del Comitato per le Onoranze ad Arturo Farinelli a Falla de mayo de 1928 (AMF 14242-001).

¹¹⁹⁰ Carta de Ernestina Rota Rinaldi a Falla del 8 de marzo de 1930 (AMF 7537-001).

¹¹⁹¹ Borrador de carta de Falla a Nino y Ernestina Rota Rinaldi [1930] (AMF 7537-006).

¹¹⁹² Tarjetas postales de Nino Rota a Falla del 20 de diciembre de 1934 y del 30 de diciembre de 1939 (AMF 7537-002 y 004).

¹¹⁹³ Carta de Nino Rota y Ernestina Rota Rinaldi a Falla del 28 de diciembre de 1937 (AMF 7537-003).

¹¹⁹⁴ *Idem*.

¹¹⁹⁵ Dedicatoria de Falla al conde Chigi [s.f.] (AMF 6887-005).

¹¹⁹⁶ Carta del conde Chigi a Falla del 12 de noviembre de 1928 (AMF 6887-001).

directo de la familia fundadora y propietaria. Residió durante varias décadas en Córdoba (Argentina) donde recibió visitas de los hermanos Falla¹¹⁹⁷, siendo ella también huésped de ellos al menos en una ocasión¹¹⁹⁸. Aunque también parece que podría haber mediado en algún asunto laboral del compositor, habiendo sido la interlocutora con la Metro-Goldwyn-Mayer para un proyecto compositivo¹¹⁹⁹.

Otro es Ricciotto Canudo (1877-1923), crítico cinematográfico y escritor con quien se relacionaba en los años de París, donde ambos residían. Canudo —adscrito al futurismo italiano y redactor del *Manifiesto de las siete artes*, considerado texto fundacional del cine entendido como arte—, en la única carta que se conserva con Falla, le agradece «sus amigables palabras» y lo invita a tomar café junto a Florent Schmitt antes se asistirá a casa de Emmanuel Chabrier donde «había alguna cosa a las 4h»¹²⁰⁰. Hipotetizando, podría ser que Falla lo felicitase por el *Manifiesto* publicado en 1911 aunque, independientemente de esto, no cabe duda de que la relación es más que estrecha entre ambos, implicando también a los otros dos músicos mencionados. Para más concreción, se citan en el Café Napolitain que se encontraba en el boulevard Saint Michel 204.

Una mención particular merece Arturo Toscanini. Como se ha podido ver, Falla se unió inmediatamente al homenaje que la revista *Il Pianoforte* le tributó. El director de orquesta es mencionado desde 1916 en cincuenta y siete cartas con otras personas, pero la única que se conserva directamente de Falla es particularmente esclarecedora en lo que pudo ser su relación. Se trata de un sentido agradecimiento por su participación junto a la de la mezzosoprano María Gay en uno de los complicados asuntos en relación a los derechos de autor en los EEUU. En ella recuerda su último encuentro en Venecia, la «última y feliz ocasión en que nos vimos» —con lo que hubo anteriormente y en más ocasiones—, lamentándose por no haber podido asistir a los conciertos que ha dirigido en Argentina (Buenos Aires 1940 y 1941) al encontrarse enfermo¹²⁰¹. Es de notar también que, más allá de la amistad se trasluce una gran admiración por él, puesto que además de ser una figura de reconocido prestigio musical y de calado internacional, es un hombre comprometido que, aun estando autoexiliado a causa de la dictadura fascista italiana, es capaz de velar por los intereses económicos y profesionales de Manuel de Falla. Es lógico que el también expatriado compositor le diga: «No sé cómo agradecerle a Vd. todo cuanto viene haciendo a favor mío para conseguirlo, y esta gratitud se une a la que ya le debía por las veces que ha presentado Vd. mi música bajo su eminente dirección»¹²⁰². Esto mismo, es decir, la dirección de obras de Falla se traduce de la fotocopia de un original enviada por Toscanini el 1 de febrero de 1939 en la que señala que hará *El amor brujo* con la NBC Symphony Orchestra en EEUU¹²⁰³.

5.3.10 Una lectura epistolar en perspectiva de género

¹¹⁹⁷ Tarjeta de visita de Adele Olschki de Finzi a Falla [s.f.] (AMF 7343-001).

¹¹⁹⁸ *Ibid.* (AMF 7343-002).

¹¹⁹⁹ Carta del Adele Olschki de Finzi a Falla del 5 de noviembre de 1945 (AMF 7343-003).

¹²⁰⁰ Carta de Ricciotto Canudo a Falla [s.f.] (AMF 14984-001).

¹²⁰¹ Borrador de carta de Falla a Arturo Toscanini de agosto de 1942 (AMF 7693-002).

¹²⁰² *Idem.*

¹²⁰³ Fotocopia de carta de Arturo Toscanini a Falla del 1 de febrero de 1939 (AMF 7693-001).

De los 67 corresponsales de quienes consta documentación sobre la relación que mantuvieron con Manuel de Falla existen 12 mujeres. Aunque en dos de ellas no consta respuesta y una solo está representada por una tarjeta de visita, parece oportuno realizar una revisión en perspectiva de género a este grupo tanto por las razones por las que se comunicaron con Falla como por el tratamiento que de él recibieron. La justificación viene dada por la propia denominación de la determinación de las teorías del género como un

conjunto de disposiciones que la sociedad asigna a cada uno de los sexos, con la distinción de que se plantea una crítica específica a cómo han sido asignadas tales disposiciones, a cómo se ha llegado a reafirmar y legitimar ciertos imaginarios y representaciones sobre lo que significa ser mujer o lo que significa ser hombre, ubicando, de manera naturalizada, un sexo sobre el otro¹²⁰⁴.

En un contexto histórico internacional en el que se entrelazan la Italia de Mussolini con los años del reinado de Alfonso XIII, la consentida dictadura de Miguel Primo de Rivera, la II República Española y la Guerra Civil Española seguida de la II Guerra Mundial, parece imprescindible esbozar unas líneas maestras que permitan establecer el enfoque con el que el compositor se relacionó socialmente con este grupo de mujeres de su época.

Manuel de Falla en tanto que músico desarrolló su carrera en varias facetas: fue pianista, director, redactó distintos textos que fue publicando a lo largo del tiempo en una amplia faceta de musicógrafo y, quizás lo que más, un compositor de reconocida fama. En el caso particular de Italia, su proyección directa fue también en varias direcciones: a Milán acudió con la finalidad de editar su ópera *La vida breve*; a Roma fue invitado a un encuentro de compositores; pero en Siena o en Venecia estuvo tanto por ser el autor de las obras programadas como también en calidad de intérprete: al clave en el primer caso, y como director de orquesta en el segundo. Además, también fueron algunos los textos de cuya autoría fueron publicados allí, aunque no específicamente encargados con esta finalidad, sí retomados de publicaciones anteriores. De todos estos roles que jugó a lo largo de su vida, tan solo unos pocos eran reservados por la sociedad para la expresión musical de las mujeres: intérpretes en ciertas tipologías (canto o instrumentos de tecla) o la danza. En el caso de la creación musical, si bien no era un papel exclusivo de los hombres —como tampoco sucede con el resto— sí que era un campo en el que los estrenos públicos, la difusión social o el triunfo artístico era privilegiado para ellos. Valga de ejemplo el mismo Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale, en el cual la primera mujer compositora no fue programada hasta 1936, Elena Barbara Giuranna —el 13 de septiembre, con *Allegro di concerto*— sin la presencia de ninguna otra hasta 1961, — Elisabeth Lutyens, el 19 de abril, con *6 tempi per 10 strumenti*—. Tan solo se ha localizado una excepción, la de Bettina Lupo, que dirigió el grupo vocal Piccolo Cenacolo Canoro el 17 de septiembre de 1955. Sin embargo sí que hubo mujeres en las

¹²⁰⁴ BUENO, Ana Marcela. *Perspectiva de género y mujer*. Bogotá, Universidad de La Salle, 2020, p. 26.

compañías de ballet, en los repartos de las óperas, cantatas y obras escénicas, aunque el rol de la composición estaba totalmente sesgado en cuestión de género.

AMF	NOMBRE	PROFESIÓN	Nº DOCUMENTOS
6807	Maria Pia Cafagna	Compositora	17
15278	Nina Garelli	Cantante	2
7051	Elena Barbara Giuranna	Compositora y pianista	3
13656	Corradina Mola	Clavecinista	3
7343	Adele Olschki Finzi	Cantante	4
7386/2	Vanda Passigli	Pianista e instructora de yoga	3
14701	Rina Rossi	Pianista	2
7537	Ernestina Rota Rinaldi	Pianista	1
7557	Geni Sadero	Compositora, cantante y cineasta	7
15115	Rita Stobbia	Cantante	1
14450	Mary Tibaldi Chiesa	Periodista, divulgadora musical y política	1
13622	Ginebra Vivante	Cantante	2

Tabla 19. Correspondencia de Manuel de Falla con mujeres italianas. Elaboración propia.

Como puede observarse en la tabla, los roles de género están muy marcados en la mayoría de ellas. Con excepción de Maria Pia Cafagna, Barbara Giuranna, Vanda Passigli, Geni Sadero o Mary Tibaldi Chiesa, el resto son o cantantes o teclistas. Las cuatro primeras, además de presentar un perfil típico, se distinguen por haber desarrollado además una carrera en otros ámbitos, como la composición o el yoga. El caso de Mary Tibaldi Chiesa es el único ligeramente distinto ya que, además de escribir sobre música, con varias biografías sobre compositores, adaptaciones infantiles o traducciones de libretos, dedicó una parte muy importante de su vida a la política. Dado que ella le dedicó un artículo¹²⁰⁵ a raíz del Festival de Venecia, es probable que fuese allí donde se conociesen y donde Falla obtuviese su tarjeta de visita¹²⁰⁶.

Estos marcados roles sociales legitimaron de forma muy significativa lo que se ha denominado el sistema patriarcal, copando los varones toda responsabilidad superior. Solo habría que echar un vistazo atrás y comparar su situación con el resto de corresponsales ya referidos para apreciar que las diferencias son abismales pese a que todos —ellos y ellas— coexistieron en un mismo país y momento histórico. Entre los

¹²⁰⁵ TIBALDI CHIESA, Mary. «Manuel de Falla». *L'Ambrosiano* (30/10/1932), [s.p.] (AMF 6390-042).

¹²⁰⁶ Tarjeta de visita de Mary Tibaldi Chiesa a Falla [s.f.] (AMF 14450-001).

hombres, sin embargo, hay varios críticos, gestores musicales, nobles, compositores, artistas de diferente especialidad, directores de revistas culturales o políticos. Entre las mujeres, apenas un par de perfiles.

Pese a señalar todo esto y denunciando la enorme injusticia social a la que ellas se vieron sometidas, este subapartado pretende, a la luz de lo expuesto, analizar cuáles fueron las razones que las llevaron a este grupo de mujeres a cartearse con Manuel de Falla y las condiciones en las que se produjo. Existen características comunes a todas ellas, como lo es el tratamiento de «maestro» unido al ustedeo en sus variantes lingüísticas, cuestión ya mencionada anteriormente y similar al resto de corresponsales, aunque el término «maestro» aparece entre ellos solamente entre quienes no conocen personalmente al compositor.

La casuística es múltiple, prácticamente particular con cada caso. La excepción sería la de Barbara Giuranna y Geni Sadero, pianista y cantante pero ambas también compositoras, las cuales envían algunas de sus obras —Sadero prácticamente toda su producción editada— con la finalidad de que Falla las revise y les pueda dar consejos al respecto. Esta cuestión en particular se intentará examinar al detalle en el próximo capítulo. Giuranna es más comedida en los términos esperando que las obras «merezcan su estima», sabiéndose «la primera siciliana, compositor [sic] y una de sus más locas admiradoras»¹²⁰⁷. Sadero, por su parte, que ha sido escuchada en directo por Falla durante el Festival de la SIMC de Siena, le pide abiertamente una opinión sobre sus obras además de una posible mediación para poder conseguir conciertos en España¹²⁰⁸. El andaluz responde a lo que se le pide y da ciertos consejos centrados particularmente en la mejora de los acompañamientos, recomendándole que se aleje «de la tradición del lied romántico del siglo pasado», y confesándole que con un repertorio de canto y piano le será muy difícil encontrar algún agente que quien quiera programarla en España¹²⁰⁹. En los mismos términos continúan las cartas entre ambos: consejos sobre las piezas que le manda¹²¹⁰ y sobre cómo poder organizar recitales¹²¹¹ con contestaciones cordiales e implicadas¹²¹². Existe una compositora más con un caso muy individualizado, Maria Pia Cafagna, con quien hay una vinculación tan personal durante un tiempo que no existen apenas muestras a través de la correspondencia. Será tratada en el próximo capítulo.

Nina Garelli también escribe a Falla para pedirle consejos, aunque en este caso son interpretativos y relacionados con las *Siete canciones populares*, las cuales quiere

¹²⁰⁷ «*la première sicilienne, compositeur et une de vos admiratrice plus folle*». Tarjeta postal de Barbara Giuranna a Falla del 13 de septiembre de 1928 (AMF 7051-001). Nótese que la propia Giuranna utiliza el género masculino para mencionar su actividad como creadora musical, síntoma de la más que reducida proporción de mujeres en la escena musical.

¹²⁰⁸ Carta de Geni Sadero a Falla del 11 de octubre de 1928 (AMF 7557-001).

¹²⁰⁹ Copia de carta de Falla a Geni Sadero del 20 de diciembre de 1928 (AMF 7557-006).

¹²¹⁰ Carta de Geni Sadero a Falla del 28 de diciembre de 1928 (AMF 7557-002).

¹²¹¹ Carta de Geni Sadero a Falla del 14 de agosto de 1929 (AMF 7557-005).

¹²¹² Borrador de carta de Falla a Geni Sadero del 10 de julio de 1929 [sic] (AMF 7557-007). La fecha de respuesta de Falla es claramente errónea. Él escribe el borrador sobre la anterior de Sadero, fechada el 14 de agosto, y sin embargo escribe una fecha anterior, el 10 de julio, lo que es sin duda un error.

incluir en el repertorio de sus próximos conciertos¹²¹³. El compositor responde que, aunque no se encuentra en París en ese momento —donde parece ser vivía Garelli— estaría encantado de poder ayudarla en cuanto regresase por la ciudad¹²¹⁴.

Tanto Rina Rossi como Corradina Mola han ocupado ya un importante lugar en este capítulo en relación con la difusión de la obra de Falla —ambas— y al encargo de obra nueva —la segunda—. En el caso de Vanda Passigli, de las tres cartas conservadas, una es informando a Falla en nombre de su padre, Alberto Passigli, sobre la posible participación en la primera edición del Maggio Musicale Fiorentino¹²¹⁵; la segunda es una felicitación navideña¹²¹⁶ y la tercera, de factura falliana, la agradecida respuesta por todo devolviendo las felicitaciones¹²¹⁷. Rita Stobbia, por lo que le corresponde, se cartea con él también de forma profesional, aunque instigada por una amiga: Anna Wright Malipiero. Stobbia, que acaba de dar un concierto en el que ha cantado las *Siete canciones populares* en el Conservatorio de Venecia¹²¹⁸, se está alojando en la casa de los Malipiero en Asolo, donde Anna Wright la anima «insistentemente» a que escriba a Falla informándolo de las obras que ha cantado y enviarle un programa de mano¹²¹⁹, sin que conste una posible respuesta. La última de este grupo de intérpretes profesionales en torno a la obra de Falla es Ginebra Vivante, quien participó en representación de *El retablo* de Venecia. De ella se conservan dos documentos postales: una tarjeta en la que, junto a Guido Agosti y Domenico De' Paoli, envía recuerdos al compositor señalando junto a su firma el personaje nombre de su personaje ligado a la ciudad —«Trujamán – Venezia – sett. 1932»—¹²²⁰ y su propia tarjeta de visita en la que Falla anota a lápiz «Soneto Gongora»¹²²¹, pudiendo ser que le enviase uno de los habituales ejemplares dedicados.

Quedan aún dos mujeres por señalar: Adele Olschki de Finzi y Ernestina Rota Rinaldi. Las dos, aunque provenientes también de ámbitos musicales, se relacionaron con Falla en el ámbito de la familiaridad. Olschki era cantante pero la correspondencia entre ambos habla de encuentros informales en los que, por las indicaciones que da de «cortés invitación de invitación que han sido objeto»¹²²² o «las horas transcurridas en su hospitalaria casa»¹²²³, señalarían que probablemente se citaban para tomar el té, costumbre muy habitual de los hermanos Manuel y M^a del Carmen de Falla. En cuanto a Ernestina Rota Rinaldi lo habría conocido en Siena, al igual que su hijo, pero muy probablemente se habrían reencontrado también en Venecia, donde el joven Rota

¹²¹³ Carta de Nina Garelli a Falla del 21 de marzo de 1928 (AMF 15278-001).

¹²¹⁴ Borrador de carta de Falla a Nina Garelli del 26 de marzo de 1928 (AMF 15278-002).

¹²¹⁵ Carta de Vanda Passigli a Falla [1932] (AMF 7386/2-001).

¹²¹⁶ Carta de Vanda Passigli a Falla del 30 de diciembre de 1933 (AMF 7386/2-002).

¹²¹⁷ Copia de carta de Falla a Vanda Passigli del 9 de enero de 1933 (AMF 7386/2-003).

¹²¹⁸ Información obtenida del programa de mano del concierto celebrado en el Conservatorio Benedetto Marcello de Venecia el día 20 de febrero de 1928 (AMF FE 1928-002).

¹²¹⁹ Carta de Rita Stobbia a Falla del 23 de febrero de 1928 (AMF 15115-001).

¹²²⁰ Tarjeta postal de Ginebra Vivante, Guido Agosti y Domenico De' Paoli a Falla del 30 de julio de 1939 (AMF 13622-001).

¹²²¹ Tarjeta de visita de Ginebra Vivante (AMF 13622-002).

¹²²² Tarjeta de visita de Adele Olschki de Finzi a Falla [s.f.] (AMF 7343-001).

¹²²³ Tarjeta de visita de Adele Olschki de Finzi a Falla [s.f.] (AMF 7343-002).

estrenó *Balli*, una suite para orquesta de cámara el 12 de septiembre de 1932. La más que amplia diferencia de edad con un niño prodigio como Nino Rota, quien viajaba acompañado de su madre a sus propios estrenos —casos de Siena y Venecia— pudo haber despertado una particular simpatía en él por ambos. Aunque ella es autora de una única carta¹²²⁴, Nino Rota hace siempre referencia a su madre en el resto de las que conforman el conjunto hasta 1939¹²²⁵.

Tomando como sistema de referencia al propio Manuel de Falla, la correspondencia que mantiene con estas doce mujeres evidencia un tratamiento en términos de horizontalidad e igualdad. Esto es así también desde el otro punto de vista, no existiendo una diferencia entre las dos partes mayor al tratamiento de «maestro» por parte de ellas, lo que genera un diálogo en un marco igualitario. En todos los casos en los que se tratan asuntos relacionados con la música, el compositor asume exclusivamente el papel que se le demanda —consejos sobre las composiciones, gestiones de conciertos, mediación—, siendo incluso escrupulosamente prudente a la hora de emitir opiniones, juicios o consejos. Este sería el caso de Nina Garelli. Si bien en algunas ocasiones en que se ha programado *La vida breve*, Falla ha enviado unas «notas interpretativas» como ayuda a la puesta en escena de la obra, en el caso de Garelli, cuando ella le pide consejos sobre la interpretación de *Siete canciones populares españolas*, el autor no solo se muestra encantado de poder hacerlo sino que se reserva la colaboración para cuando lo pueda hacer presencialmente en París.

Pese a que las respuestas de Falla conservadas están en clara minoría y se desconoce si algunas de obtuvieron respuesta, todos los asuntos contestados en este ramillete de cartas fueron considerados por él con la misma seriedad y profesionalidad que con el resto de corresponsales. También en casos tan particulares como son los de Sadero y Giuranna. Es una lástima no poder saber cuál/-es fueron las respuestas a la inusitada insistencia de Corradina Mola por encargarle una obra para clave habida cuenta de la evidente desaparición de parte de la documentación.

Con todo esto, en este escueto manojito de cartas no se aprecia un ápice de machismo o de condescendencia con respecto a la mujer. Aunque la comunicación con ellas suele partir de una diferencia del tipo maestro–discípula, Manuel de Falla evita dar pábulo a esto y se relaciona en el mismo *status* utilizaría con cualquier hombre. El trato es afable, llano y preciso, atajando directamente los temas que expuestos. Existe una indiscutible buena relación con algunas de ellas, entre quienes, además de Olschki y Rota, sobresale Anna Wright Malipiero, de quien no se conserva ninguna carta propia. Todo cuanto se puede saber de esta magnífica relación se reduce a las postdatas que ella escribía en buena parte de las cartas de Gian Francesco Malipiero y a esa especie de epístola que iba a ser publicada como colofón de la breve monografía que su marido preparó sobre Falla durante los años 40 y que no vio la luz hasta la edición en español que preparó

¹²²⁴ Carta de Ernestina Rota Rinaldi a Falla del 8 de marzo de 1930 (AMF 7537-001).

¹²²⁵ AMF 7537-002 a 005, con respuestas de Falla en 006 y 007.

Andrés Soria en español, con la posterior publicación en italiano de Paolo Pinamonti¹²²⁶. Sin embargo, cierta bibliografía arroja una sombra de duda señalándolo como misógino. Este es el término que elige Carol A. Hess¹²²⁷ en relación con algunos episodios con mujeres como protagonistas. La primera de ellas es Encarnación López Júlvez «La Argentinita», sobre la que Falla habría descargado una «violencia morbosa» durante un ensayo de *El amor brujo*, aunque no cita ninguna fuente que lo pruebe. Otra es Raquel de Castro, de la que Hess recoge una declaración del documental *When the Fire Burns: the Life and Music of Manuel de Falla* (1991) de Larry Weinstein. En él dice lo siguiente: «Comprendimos que no pudo soportar el contacto físico y el apretón de la señora». Descontextualizado bien podría parecer que el músico siente aversión o incluso desagrado hacia aquella mujer, sin embargo, la declaración completa deja fuera de duda cualquiera de estas ideas. Castro dice así:

Saliendo de misa una mañana, un domingo, él no había estado contento [...], estaba como molesto por alguna cosa. Y vino una señora apasionada, le tomó con toda fuerza entre sus manos la mano de él y se la apretó, y le dijo: “Quiero apretar la mano de quien ha escrito *El amor brujo*”. Y Falla, violentamente, sin poder dominarse, levantó el brazo altísimo sobre su cabeza y dijo: “Maldita la hora en la que lo escribí”. Nos quedamos helados de esa reacción que nunca le habíamos visto, pero comprendimos perfectamente que no pudo soportar el contacto físico y el apretón de la señora, y pensaba siempre que *El amor brujo* era uno de sus pecados.

La reacción del compositor no parece tanto violenta como brusca, situándose la motivación en relación con la obra y no contra aquella mujer *per se*. Sino que, más bien, es el resultado de una inesperada reacción sobre una obra sobre la que había ido evolucionando su opinión con el paso de los años y en función de su moral católica.

En el mismo documental se da otra afirmación. En este caso es pronunciada por boca de Juan Ignacio Ramos, quien propone una desafortunada antítesis entre su filosofía de vida y la estética de su música: «Realmente hay una contradicción entre la vida de este hombre soltero, misógino, que vivía en solitario, físicamente disminuido... y la música de él por donde late un erotismo larvado que no conduce con la persona». A pesar de la intensidad de las palabras, estas quedan tan solo en el marco de la poesía ya que cualquier biografía sobre el compositor, testimonios directos sobre su vida y modos anulan cualquier idea sobre Falla y su supuesta «vida solitaria». Un ataque a su aparente decidida soltería o a su aspecto físico —débil, pero no «disminuido»— llevan el discurso por unos derroteros que no merece la pena comentar, dejando indefensa la incriminación por misoginia.

En relación con su profundo arraigo religioso, María Lejárraga carga las tintas en su autobiografía *Gregorio y yo*. En ella lo describe como «católico voluntariosamente

¹²²⁶ MALIPIERO, Gian Francesco. *Manuel de Falla (evocación y correspondencia)*. Andrés Soria (ed. trad.). Granada, Universidad de Granada, 1983, pp. 31-34; y PINAMONTI, Paolo (ed.). *Scritti sulla musica e musicisti*. Modena, Mucchi, 1993. Todo ello ya ha sido desarrollado en el capítulo 2.

¹²²⁷ HESS, Carol A. *Sacred Passions. The life and music of Manuel de Falla*. New York, Oxford University Press, 2005, p. 298.

convencido»¹²²⁸ tanto como para definirlo incluso como «antisemita radical»¹²²⁹, llegando a negar arrebatadamente la misma naturaleza hebraica del propio Jesús de Nazaret. Inmediatamente después, escribe Lejárraga:

Esta morbosa violencia suya exacerbaba especialmente frente a las mujeres. Y ello contrastaba con la galantería ultrarrefinada que solía emplear en el trato con la «dulce mitad» —según dicen los hombres— del género humano. Recuerdo la fiereza y crueldad con la cual, durante unos ensayos de *El amor brujo* para su *reprise* en el Teatro Eslava, peleó una tarde contra la Argentinita, su intérprete, artista primorosa a quien, por otra parte, admiraba fervorosamente¹²³⁰.

Es indudable que el compositor era muy exigente con las representaciones de sus obras, lo que se acentuaba especialmente en el caso de las escénicas, no conformándose con cualquier montaje. Sin embargo, en relación con La Argentinita y las representaciones que de *El amor brujo* dio en el Eslava no se puede interpretar sino lo contrario: el gran éxito de la compañía de la artista y el gran contento de Falla en una serie de telegramas cruzados entre ambos¹²³¹. Lo mismo que sucede con el resto de documentos postales, en los cuales el compositor incluso media en favor de ella reduciendo sus derechos de autor en un intento por evitar que las pérdidas económicas que estaba asumiendo la compañía¹²³² fuesen algo menores, aun cuando él mismo reconocía así asumir pérdidas también¹²³³.

Pese a todo esto, Carol A. Hess habla de su amabilidad con numerosas mujeres con las que se relacionó profesionalmente, listando los nombres de Tamara Karsavina, Marie André, Rosa García Ascot, Barbara Giuranna o Maria Pia Cafagna, además de intensas amistades con Wanda Landowska, Concepción Badía, Emilia Llanos o Aga Lahowska. De entre ellas destaca por encima de todas María Lejárraga, con la que además de colaborar, viajó y convivió durante un tiempo, reflejándose en su correspondencia un sinfín de situaciones que no apuntan en ese sentido. En su ya citada autobiografía hay infinidad de anécdotas que desdibujan el párrafo ya tratado, pintando un Falla abierto al mundo, con una gran inteligencia social y que gozaba de la compañía por igual de hombres y mujeres, residiendo desde 1920 permanentemente con su hermana. Lejárraga además fue la responsable de dos de los personajes femeninos más fuertes e independientes del catálogo del compositor —Frasquita, la molinera de *El sombrero*, y Candelas, «el arquetipo femenino idealizado de María»¹²³⁴—, que se suman a la protagonista gitana de *La vida breve* —Salud—, una personaje a través del que puede leerse una doble lucha: la existente contra el yugo masculino y la de la opresión social

¹²²⁸ MARTÍNEZ SIERRA [LEJÁRRAGA], María. *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. México D. F., Biografías Ganesa, 1953, p. 131.

¹²²⁹ *Idem*.

¹²³⁰ *Ibid.* p. 132

¹²³¹ Telegramas de Encarnación López Júlvez a Falla del 12 de julio y del 16 de julio de 1933 (AMF 7200-001 y 002) junto al borrador de telegrama de Falla del 14 de julio y la copia de otro del 17 de julio de 1933 (AMF 7200-006 y 007).

¹²³² Carta de Encarnación López Júlvez a Falla del 3 de noviembre de 1933 (AMF 7200-003).

¹²³³ Copia de carta de Falla a Encarnación López Júlvez del 8 de noviembre de 1933 (AMF 7200-009).

¹²³⁴ HESS, Carol A. *Sacred Passions...* p. 80.

de clase. Todo ello son razones que hablan en contra de esa hipotética «misoginia» de la cual no existe el menor rastro ni entre las corresponsales italianas ni entre el resto de mujeres de quienes existe documentación postal a razón de lo expuesto por Belén Vega Pichaco¹²³⁵.

En esta relación hombre-mujer, Manuel de Falla aparece como una respetable excepción en su época. Su exquisito trato en condiciones de igualdad y transversalidad, más allá de una artificiosa corrección formal, responde a una manera de ser y proceder sostenida durante toda su vida. Independientemente de las condiciones de cada una, las considera exclusivamente como lo que son: alumnas, intérpretes, compositoras o cantantes, es decir, compañeras de profesión cuyas propuestas evaluaba de forma imparcial y en ese único plano técnico-musical. Si bien no se puede negar la existencia de los sucintos testimonios que aquí se han recogido, también hay que evaluar la valía de los mismos en términos de proximidad, veracidad y temporalidad para poder determinar el peso y la valía de ellos en la lectura general de la biografía del compositor.

¹²³⁵ VEGA PICHACO, Belén. *El universo femenino en torno a Manuel de Falla: estudio de su correspondencia epistolar con mujeres*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2007.

CAPÍTULO 6. MAGISTERIO E INFLUENCIAS: UNA ANTOLOGÍA.

El necio ríe estrepitosamente, mientras el sabio apenas sonríe en silencio.

Eclesiástico 21, 20.

6.1 INFLUENCIAS ITALIANAS EN LA OBRA DE FALLA.

Llegados a este punto, la interrelación entre Manuel de Falla e Italia parece clara. Más allá de una serie de viajes puntuales, la difusión de su obra y el interés por la misma en ese país es un asunto de relevancia que ha ido quedando patente a lo largo de los capítulos precedentes. Sin embargo, con excepción de menciones puntuales, aún no se ha considerado de forma completa la posible influencia recíproca entre el autor y la tradición musical del país. Se distinguirán a continuación dos aspectos: las influencias que Italia haya podido ejercer en el compositor y el magisterio que él haya podido desempeñar en el país transalpino.

A lo largo de este trabajo se ha pretendido realizar un recorrido pormenorizado a través de las fuentes a fin de obtener una visión amplia del vínculo entre Manuel de Falla e Italia. Correspondencia, prensa, programas de mano, biblioteca personal o anotaciones privadas han sido, *grosso modo*, las fuentes primarias fundamentales que se han repasado en este recorrido, intentando no dejar atrás cuantos textos sobre el tema se han publicado. En el primer capítulo, además, se propuso un peregrinaje bio-bibliográfico a través del que poder entresacar, casi a modo de vaciado, todos aquellos elementos destacables de esta mutua vinculación. Ahora, sin embargo, tras el extenso camino ya andado, se procede a un análisis sistemático de esa posible serie de influencias que serán consideradas de forma individualizada.

En base a las observaciones de lo expuesto hasta este momento, se han identificado fundamentalmente cinco elementos de naturaleza italiana ligados al desempeño artístico del compositor.

6.1.1 Ópera italiana

A raíz del estudio desarrollado en los primeros apartados del primer capítulo, queda patente que la ópera italiana jugó un papel primordial en la primera formación musical de Manuel de Falla. De forma directa —afición familiar, primeros docentes y asistencia espectáculos— como de indirecta —entorno social, tradición gaditana y paisaje sonoro—, el italianismo operístico parecía impregnar cada uno de los estratos musicales de Cádiz y también de aquel niño, que daba sus primeros pasos en el arte de la música de la mano de su madre. Autores como Bellini, Rossini o Donizetti además de Verdi o Puccini conformaban su primer universo sonoro, de lo que dan cuenta también los *ex libris* de los volúmenes conservados de aquella época. Sin embargo, no es menos cierto que relativamente pronto renunció a aquello en favor de la pretendida novedad musical. Ya en Madrid, el foco estaba puesto en mundos lejanos a los de la operística Italia —Francia y órbita germánica— y, desde entonces, el distanciamiento con parte de este repertorio parece agrandarse progresivamente a lo largo de su vida.

No será hasta su vuelta de París cuando comience a manifestar públicamente sus opiniones en relación con diversos temas en boga, convirtiéndose en una de las voces más autorizadas del panorama musical español. Recopilados por Federico Sopeña en distintas ediciones, entre los escritos fallescos no existe ninguno dedicado

particularmente a la ópera italiana, aunque las menciones a ella son frecuentes. A continuación se examinan todos ellos.

En la «Introducción a la nueva música» de 1916, el autor, hablando sobre el drama musical de Richard Wagner, indica lo siguiente:

A este glorioso maestro [Wagner] debemos, en gran parte, la forma de la ópera moderna. Gracias a su ejemplo poderoso fueron abandonadas por los compositores que le siguieron, las formas absurdas de la ópera italiana. La ópera dejó de ser una serie de trozos de concierto para lucimiento de cantantes [...]¹²³⁶.

La opinión sobre la ópera italiana es claramente negativa aunque concretizada sobre las formas en ella empleadas, sin mayor profundización. Al año siguiente, en «Nuestra música», retoma esta misma idea y la desarrolla:

Me refiero, o mejor dicho, se refieren a nuestra llamada zarzuela grande, la que, como cualquiera puede comprobar con poquísimo trabajo, no es más que un calco de la ópera italiana en boga durante la época en que esas obras se produjeron. Y es en cierto modo natural que así fuera, puesto que los asuntos dramáticos que servían para hacer óperas cómicas o zarzuelas tenían que carecer necesariamente de carácter nacional, siendo como eran, en su mayor parte simples adaptaciones de obras extranjeras.

Barbieri, en su deseo de nacionalizar nuestra música, rompió con aquella manera de proceder, y *El barberillo de Lavapiés* y *Pan y toros* son pruebas ilustres de tan noble empeño. Pero aún en estas obras de carácter sinceramente nacional, los procedimientos musicales de que se sirvió el maestro dejan raramente de estar influidos por los italianos al uso¹²³⁷.

Falla está tratando la nueva producción musical española en base a «una convicción más profundamente nacional» que según él atraviesa a buena parte de los compositores del momento, aunque «una parte de la crítica les acusa de traición», cuya que postura es indefendible cuando optan por «la imitación extranjera», referida en este fragmento a las formas. En el centro de esa búsqueda de elementos imitativos sitúa Falla a la zarzuela grande, la cual «no es más que un calco de la ópera italiana». Y aunque ejemplifica una ruptura con aquello gracias a Barbieri y a sus grandes éxitos zarzueleros, considera que las influencias siguen presentes, como si de una mancha de aceite se tratase. Falla no ahonda en esas obras «en boga durante la época en que [...] se produjeron» ni aporta títulos o autores, pero tampoco es fácil apuntar sobre qué obras podría estar haciendo mención. Las dos composiciones señaladas de Barbieri se produjeron durante una década muy concreta, entre 1864 —*Pan y toros*— y 1874 —*El barberillo de Lavapiés*—, momento en el que la figura de Giuseppe Verdi es preponderante no solo en Italia, sino también en el resto de Europa y en América. Por una parte se produce la gran eclosión de su trilogía popular (*Rigoletto*, *Il trovatore* y *La*

¹²³⁶ FALLA, Manuel de. «Introducción a la nueva música». *Revista musical hispano-americana*, diciembre (1916), pp. 2-5. Las indicaciones exactas de paginación de todos los escritos de Manuel de Falla han sido tomadas de las correspondientes a la próxima edición que se realizará de ellos por Elena Torres Clemente y Chris Collins, a quienes agradezco esta colaboración.

¹²³⁷ FALLA, Manuel de. «Nuestra música». *Música: Álbum Revista Musical*, 11 (junio 1917), p. 5.

traviata) compuesta una década antes, pero por otra, continúa produciendo títulos de gran empaque que lo ubicarán en una estética próxima a la *grand opéra* francesa: *La forza del destino* (1862), *Don Carlos* (1867) y *Aida* (1871), realizando posteriormente *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893). En relación a estas dos últimas queda fuera de toda duda que su crítica fuese dirigida hacia dos óperas por las que Falla sentía una particular predilección y cuyas sendas ediciones lo acompañaron durante distintos periodos vitales¹²³⁸. Es más, existe una carta enviada por Miguel Llobet en la que dice que acaba de asistir por primera vez a una representación de *Falstaff* y de la que comenta «Quedé verdaderamente maravillado. He aquí, como usted diría, una obra bien latina»¹²³⁹, y a la que Falla responde: «Absolutamente de acuerdo con su juicio sobre Falstaff. Es algo verdaderamente extraordinario: y tan latino, latino, latino!»¹²⁴⁰. Esta obra parece que verdaderamente lo acompañaría durante toda su vida, existiendo una edición de 1893 comprada en Cádiz y luego, con posterioridad, solicitada en varios momentos: desde Argentina a Valentín Ruiz-Aznar¹²⁴¹ o desde Palma de Mallorca a la editorial Max Eschig¹²⁴². En cuanto al resto de producción verdiana se refiere tampoco parece mostrarse especialmente contrario en tanto a las obras que va adquiriendo —*La Traviata*, *Il Trovatore*, *Otello* o *Messa da Requiem*— así como estudios sobre su obra como los firmados por Étienne Destranges¹²⁴³ o Camille Bellaigue¹²⁴⁴.

Descartando a Verdi como posible receptor de las críticas fallianas, se vuelve de nuevo la mirada sobre los autores más interpretados durante su juventud en la Cádiz natal. Gracias a la increíble perspectiva positivista de la tesis de Gemma León Ravina sobre *La ópera en Cádiz en el siglo XIX* y situando la horquilla temporal entre 1850 y 1890, son dos los autores cuyas obras subieron a la escena gaditana en más ocasiones: Verdi, con 600 funciones y Donizetti, con 518, seguidos muy de lejos por Bellini y Rossini, con 208 y 140 representaciones cada uno. Descartados también estos dos últimos por la manifiesta admiración que por cada uno de ellos y por sus obras profesaba Falla —programando a Rossini en varios programas de la Orquesta Bética de Cámara u ocupando Bellini un destacado puesto en el paisaje sonoro familiar pese a no conservarse más que una edición de *La Sonnambula*—, quedaría como único candidato para ocupar el centro de la diana de los ataques contra la ópera italiana Gaetano Donizetti.

Como recoge León Ravina, Donizetti es el segundo autor más representado en Cádiz en la segunda mitad del siglo XIX, tan solo por detrás de Verdi. Sin embargo, hay un elemento que determinó muy concretamente el éxito de Donizetti: no contaba con competidores directos de un nivel musical equiparable —Rossini se había retirado de la escena pública en 1829 y Bellini falleció repentinamente en 1835—. Se tiene constancia

¹²³⁸ GONZÁLEZ MESA, Dácil. *La biblioteca personal de Manuel de Falla: historia, formación y repercusión en el proceso creativo del compositor*. Universidad de Granada. 2019, p. 113.

¹²³⁹ Carta de Miguel Llobet a Falla del 9 de diciembre de 1926 (AMF 7223-025).

¹²⁴⁰ Borrador de carta de Falla a Miguel Llobet del 22 de febrero de 1927 (AMF 7223-043).

¹²⁴¹ Copia de carta de Falla a Valentín Ruiz-Aznar del 3 de junio de 1940 (AMF 7548-038).

¹²⁴² Copia de carta de Falla a Max Eschig Éditions del 29 de enero de 1934 (AMF 9146-75).

¹²⁴³ DESTANGES, Étienne. *L'évolution musicale chez Verdi*. Paris, Fischbacher, 1895 (AMF 1895).

¹²⁴⁴ BELLAIGUE, Camille. *Verdi*. Paris, H. Laurens, 1927 (AMF 1380).

de que *Lucia di Lammermoor* fue la primera ópera a la que el joven Falla asistió, pese a que lo programado inicialmente era el *Faust* de Gounod¹²⁴⁵, lo que le supuso una importante contrariedad. Esta ópera, junto con *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale* y *La favorita* han sido las únicas obras del compositor que no dejaron de programarse nunca en la escena operística no solo gaditana sino incluso mundial hasta la denominada «Donizetti Renaissance» que fue consecuencia de la reprogramación de sus títulos con motivo del centenario de su muerte (1848-1948).

Pese al fulgurante éxito que tuvo *Lucia di Lammermoor* desde su mismo estreno en Nápoles en 1835, fueron numerosas las voces que tras el periodo belcantista la consideraron una composición artificiosa hecha para el mero lucimiento de las sopranos de coloratura que encarnaban el papel de Lucía. Pero si se pone el foco de atención en las formas y géneros que constituyen la ópera se encuentran esos «procedimientos» de influencia italiana utilizados en la zarzuela grande de los que habla Falla. *Lucia di Lammermoor* está conformada por tres cavatinas, tres duetos, tres arias, cuatro coros y unos finales mixtos —con duetos, cuartetos, *cabaletta* y *stretta*—, es decir, un conglomerado de números cerrados compuestos por formas reiterativas que se perpetúan a lo largo de las décadas no solo en las obras de Donizetti sino también en el resto de autores del género. El hecho de que Falla desprecie esto en favor de una dramaturgia más etérea, compacta y fluida —visto su decidido apoyo al drama musical wagneriano en este sentido— lo lleva a equiparar dichos excesos con ese concepto genérico de «ópera italiana» que continuará utilizando a lo largo del tiempo, sin señalar un compositor, título o número concreto, reservándose siempre sus preferencias.

Esto se puede contemplar en otros escritos como el que realiza con motivo del fallecimiento de Felipe Pedrell en 1923. A vueltas con la zarzuela grande, apunta Falla:

Un género musical fue cultivado por ellos [compositores españoles del siglo XIX] en el que se distinguieron brillantemente: el de la zarzuela; pero este género, mezcla de tonadilla española y de ópera italiana, no pasaba de ser un producto artístico de consumo nacional, cuando no puramente local. Tanto su sustancia musical como su estructura tenían que ser fatalmente modestas en la mayoría de los casos, siendo obras por lo común escritas con insuficiente preparación técnica y brevísimo espacio de tiempo. Sus autores apenas perseguían otros fines artísticos que su pronta y fácil ejecución y su no menos fácil comprensión por parte del público, y cuando alguna vez (en la zarzuela llamada grande, en la ópera y aun en la música religiosa) los compositores pretendían elevarse a planos artísticos superiores, caían, salvo raras e ilustres excepciones, en un pueril remedo de ese estilo italiano que marca el principio de periodo decadente de aquel gran pueblo musical¹²⁴⁶.

Con cada nuevo texto, el compositor parece ir desvelando un poco más la naturaleza de sus críticas hacia el género italiano. En este caso no cabe duda de que se refiere a lo que anteriormente se ha desarrollado: formas y géneros de constante repetición, lo que respondería tanto a la agilidad con la que se producían las obras, independientemente de

¹²⁴⁵ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra...* p. 22.

¹²⁴⁶ FALLA, Manuel de. «Felipe Pedrell». *La Revue Musicale* (febrero 1923), pp. 1-11.

la capacidad técnica de cada autor, y la constante reinterpretación de los mismos modelos. Es esa la razón del «pueril remedo de ese estilo italiano» que sería no solo la causa de la infidelidad de la zarzuela hacia la tradición española sino el fracaso mismo de la propia Italia musical.

Uno de los aspectos señalados en *Lucia di Lammermoor* se presenta de forma directa en el folleto publicado con motivo del Concurso de cante jondo (1922). En relación con las peculiaridades del canto en Andalucía, Falla puntualiza en una nota al pie:

La sobria modulación vocal —las inflexiones naturales del canto que provocan la división y subdivisión de los sonidos de la gama— se ha convertido en artificioso giro ornamental, más propio del decadentismo de la mala época italiana que de los cantos primitivos de Oriente, con los que sólo cuando son puros pueden ser comparados los nuestros¹²⁴⁷.

Más allá de quedar conceptualmente lejísimos los casos del cante jondo y de la ópera italiana, Falla equipara el artificio flamenco al virtuosismo belcantista, lo que en el marco de su continuado reproche contra la ópera italiana es sinónimo de decadencia. Este argumento será compartido con otros compositores europeos del momento, en un alejamiento epistemológico del romanticismo triunfante en el siglo XIX en pos del desarrollo de una nueva música.

Sin embargo, esta reacción encuentra un elemento contradictorio en la figura de Gioacchino Rossini. Su obra —plenamente operista, absolutamente belcantista— no solo es tolerada por Falla, sino que es tenida en gran estima, llegando a promocionarla. Hablan de ello los siete volúmenes conservados de obras del cisne de Pésaro¹²⁴⁸ o las ocasiones en que fue llevado a concierto por la Orquesta Bética de Cámara¹²⁴⁹, cuyos arreglos habían sido preparados por él mismo. También hay que señalar que, al menos el trabajo que desarrolló de cara a la Bética tuvo que ver exclusivamente con oberturas instrumentales, destacando particularmente *Il barbiere di Siviglia*, sin hacer nunca mención a partes vocales.

No cabe duda de que Manuel de Falla tuvo una larga relación con la ópera italiana, hacia la que desarrolló afectos múltiples que se individualizan concretamente en cada autor. A la vez que tenía una especial afección por las propuestas de Rossini, Bellini o Verdi fue acrecentándose en él una postura crítica hacia Donizetti, cuyo nombre jamás desvela. Prudente o no, criticó abiertamente a la escuela operística italiana mientras que, desde la sombra, trabajó en las programaciones de repertorios en los que se incluían piezas de estos músicos, manteniendo siempre un cordón sanitario: no ir más allá de la música instrumental.

¹²⁴⁷ [FALLA, Manuel de]. *El cante jondo (canto primitivo andaluz)*. Granada, Editorial Urania, 1922, p. 13.

¹²⁴⁸ Estas son: *Turco in Italia* (AMF 1088), *L'Italiana in Algeri* (AMF 1087), *La cenerentola* (AMF 1086), *Stabat Mater* (AMF 1055) o *Il barbiere di Siviglia* con tres ediciones distintas (AMF 921, 1084 y 1085).

¹²⁴⁹ Valgan de ejemplo dos conciertos distintos celebrados el 14 y el 18 de diciembre de 1926 (AMF FN 1926-18 y FN 1926-19(2)). En ambos casos se trata de la obertura de *Il barbiere di Siviglia*.

6.1.2 Patrimonio musical histórico

En su amplio recorrido, Manuel de Falla ha vuelto la mirada al pasado musical en distintas ocasiones y con diversas perspectivas. En el caso de la tradición musical italiana, son numerosos los compositores hacia cuyas obras se sintió interesado por las más variadas razones, desarrollando, según el caso, una importante aproximación a sus producciones. Desde la escucha de piezas y autores de forma anecdótica en concierto hasta la influencia directa en su propio estilo de composición, su cercanía al patrimonio musical italiano —con todas las reservas de considerar el término «italiano» no tanto como un conjunto social homogéneo sino más bien como una realidad geográfica previa a un ente nacional— fue muy dispar.

Cualquier análisis que pretenda una aproximación a los intereses de Falla por el pasado musical tiene una necesaria parada en Domenico Scarlatti (1685-1757). Buena parte de la vida musical de aquel no tiene sentido sin el descubrimiento de este, lo que parece tuvo lugar durante los años de formación en la primera etapa de residencia en la villa de Madrid. Amén de lo ya referenciado en el primer capítulo sobre los trabajos de Elena Torres Clemente, Nancy Lee Harper y tantos investigadores expertos en el asunto, conviene mencionar el estudio desarrollado por Emma Virginia García Gutiérrez en su tesis doctoral¹²⁵⁰ y posterior volumen *Domenico Scarlatti revisitado a comienzos del siglo XX*. No obstante, en el curso de esta investigación se han hallado algunos textos en los que se referencia a Scarlatti en relación con Falla que a continuación van a desentrañarse.

El 17 de septiembre de 1929, Raffaele Calzini publicó en el diario *La Stampa* un largo texto con el título «Conversazione di musica con Manuel de Falla». El escrito es una especie de entrevista novelada en la que fragmentos enteros con el clásico formato pregunta-respuesta se intercalan con otros en los que el musicólogo describe situaciones, relata detalles físicos del compositor y de su casa o aprovecha para completar información. En dos ocasiones se cita el nombre de Domenico Scarlatti.

-¿Usted no encuentra que existan parentescos entre la música italiana y la música española?

-Grandes parentescos: no. Tenemos algún gran compositor que pertenece un poco a las dos escuelas, como por ejemplo [Tomás Luis de] Victoria, que sus programas se obstinan en llamar Vittoria, y [Domenico] Scarlatti. Salvo estos casuales encuentros nuestros ríos musicales siguen un curso separado para desembocar en el mar de la melodía mediterránea.

[...]

-Pero sus ídolos, [señor] Falla, ¿son rusos?

¹²⁵⁰ GARCÍA GUTIÉRREZ, Emma Virginia. *El retorno a Domenico Scarlatti: una mirada al pasado desde la música española*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2016.

-¿Mis ídolos? —se sonroja como un enamorado— Mis ídolos, dice bien: son Scarlatti y Chopin. Vuestro italiano es un genio y la belleza de su intimidad musical no ha sido todavía completamente conocida, su nombre no es lo glorioso que merecería¹²⁵¹.

Aunque las citas al napolitano son extremadamente sucintas, es bastante la información que de ellas se transmite al lector por parte de Calzini. Por una parte, Scarlatti es considerado como un autor cuyo desarrollo compositivo está a medio camino entre Italia y España, situación en la que también considera la producción de Tomás Luis de Victoria. Ciertamente ambos desarrollan una carrera musical tanto en España como en Italia, aunque existen sustanciales diferencias. El abulense parte a Roma con 19 años, regresando a Madrid veinte años más tarde. Por su parte, Scarlatti desarrolló toda una vida musical guiado por su padre en Venecia, Roma y Lisboa, llegando a la corte española cuando contaba con 44 años y permaneciendo en ella durante el resto de su existencia. Sin embargo, pese a estas suertes de hibridación, Falla considera tradiciones distintas la española de la italiana, con un único y gran punto en común a través de la «melodía mediterránea».

Por otra parte, muestra una predilección por la obra de Scarlatti solo asemejable a la de Fryderyk Chopin. No obstante, respecto a este punto, el mismo Falla aporta una información más concreta y en primera persona. A través de una carta de agradecimiento a Calzini por la publicación—que posteriormente aparecerá también en su libro *Spagna*—, el compositor realiza unas puntualizaciones sobre el texto de la entrevista y su «sistemática oposición a celebrarlas». Escribe literalmente Falla:

Me hace usted “decir” (y con la agravante de una categórica y subrayada afirmación) que mis “ídolos” en música son Scarlatti y Chopin. Ésto -que sin duda entendió usted- no es en manera alguna lo que yo “quise” decirle, y tanto más cuanto que yo no comprendí que usted me formulase la pregunta que ahora veo en su artículo [...]. Lo que sí recuerdo haberle dicho es que, en la música de Domenico Scarlatti y de Chopin hay una fuerza de substancia musical muy superior, a veces, a la de otros grandes músicos que, sin embargo, gozan de más elevado prestigio, y que esto tal vez fuese debido (como ya usted indica) a los limitados medios instrumentales de que se sirvieron, tanto Chopin como “nuestro” Scarlatti¹²⁵².

Aparte de ajustar milimétricamente la precisión y el sentido de sus palabras y en vez de mostrar una «idolatría» por Scarlatti o Chopin, Falla muestra su admiración total por la gran musicalidad de ambos pese a la reducción de sus medios. El gaditano, nuevamente,

¹²⁵¹ «-Ella non trova che esistano grandi parentele tra la musica italiana e la musica spagnuola? -Grandi parentele: no. Abbiamo qualche gran compositore che appartiene un po' alle due scuole, per esempio il Victoria, che i vostri programmi si ostinano a chiamare Vittoria, e lo Scarlatti. Salvo questi casuali incontri i nostri fiumi musicali seguono un separato corso per sboccare nel mare della melodía mediterránea.

[...]

-Ma i vostri idoli, De Falla, sono i russi?

-I miei idoli? —arrossisce come un innamorato— i miei idoli, dite bene: sono Scarlatti e Chopin. Il vostro italiano è un genio e la bellezza della sua intimità musicale non è ancora completamente nota, il suo nome non è glorioso come meriterebbe». CALZINI, Raffaele. «Poliedro spagnolo. Conversazione di musica con Manuel De Falla». *La Stampa*, 19 de septiembre (1929), p. 3.

¹²⁵² Copia de carta de Falla a Raffaele Calzini del 20 de octubre de 1929 (AMF 6812-020).

hace alarde de su prosa poética dejando al misterio lo que podría ser explicado de un modo más concreto. Sin embargo, esos «limitados medios instrumentales de que se sirvieron», más allá de pensar en sus instrumentos de teclado —clavicémbalo y piano— se trataría también de la finalidad con la que buena parte de sus músicas fueron creadas y las constreñidas formas instrumentales que hubieron de adoptar y supieron superar. En el caso concreto de Scarlatti y dada su producción española, se trata sin lugar a dudas de las más de 500 sonatas compuestas al servicio de infanta de Portugal, posteriormente princesa de Asturias y, por último reina Bárbara de Braganza, las cuales estudia, analiza, cita en sus composiciones y programa en sus conciertos de piano.

En relación con esa especie de «españolización» de Scarlatti cabría señalar algunas cosas. Con el uso del adjetivo posesivo nuestro entrecomillado pretende especificar como compartido entre España e Italia, riqueza patrimonial conjunta de ambos países a través de un mismo artista. Con mucha frecuencia, la música de Scarlatti es definida con los criterios del patrimonio musical español, apuntándose en numerosas ocasiones el mismo Falla a ello. Sin embargo, en el artículo que publicó sobre Claude Debussy en 1920 deja claro quién fue, si no el primero, uno de los que mayores esfuerzos por reclamar al napolitano para España:

[...] pero este modesto estudio de hoy no es más que el esbozo de otro más completo en el cuál trataré igualmente de todo lo que nuestro país y nuestra música han inspirado a los compositores extranjeros, desde Domenico Scarlatti, que Joaquín Nin reivindica para España, hasta Maurice Ravel¹²⁵³.

Señalando a Joaquín Nin como gran difusor de la obra de Scarlatti —lo que hizo a través de los numerosísimos conciertos en los que incluyó sus sonatas en sus programas—, parece como si el propio Falla marcara una cierta distancia y adoptando una prudente posición. Anuncia además un próximo artículo en el que expondrá aquellas influencias que la tradición musical española habría aportado a los músicos extranjeros, dentro de los cuales se ubica Scarlatti pese a la pretendida reivindicación de Nin. Aunque nunca llegó el prometido estudio, en el anuncio del mismo va explícita la identificación de Scarlatti como músico no autóctono aunque grandemente influido por la música popular española, cosa que ocurre también con Ravel —como señala en el fragmento— o con el mismo Debussy —a quien está consagrado el escrito—, que es de quien en realidad está hablando.

Sin embargo, esa vinculación del napolitano con España y el empuje que sobre él ejerce la tradición musical popular se materializan de una forma muy particular en sus composiciones. Retomando nuevamente el folleto sobre el cante jondo, Manuel de Falla dice que la guitarra es el instrumento por excelencia de la música española, en el que se presentan «dos valores musicales bien determinados: el rítmico exterior o inmediatamente perceptible, y el valor puramente tonal-armónico»¹²⁵⁴. El primero habría sido descubierto y muy utilizado en la música en general, sin embargo, «—el valor

¹²⁵³ FALLA, Manuel de. «Claude Debussy et l'Espagne». *La Revue Musicale* (diciembre 1920), pp. 206-210.

¹²⁵⁴ [FALLA, Manuel de]. *El cante jondo...* p. 19.

puramente tonal-armónico— apenas ha sido reconocido por los compositores, exceptuando a Domenico Scarlatti, hasta una época relativamente reciente»¹²⁵⁵. De este modo, el napolitano es tenido por Falla como una figura central que, llegada de otro universo musical y pese a las condiciones restrictivas en medios, formas y géneros en los que hubo de desarrollar su oficio, es un elemento clave de la propia historia de la música de España en tanto que fue capaz de comprender mejor que los propios españoles la riqueza de su patrimonio musical y reinterpretarlo a lo largo de su obra¹²⁵⁶.

Pese a su fascinación por Scarlatti, son muchos más los compositores por los que se sintió atraído. Poniendo la atención solamente en las obras musicales que poseyó, la lista es considerable:

COMPOSITOR	TÍTULO	AMF
Claudio Monteverdi	<i>L'Orfeo</i>	1017
Claudio Monteverdi	<i>Tutte le opere di Claudio Monteverdi</i>	1018
Claudio Monteverdi	<i>12 fünfstimmige Madrigale</i>	867
Antonio Vivaldi	<i>La Primavera</i>	949
Antonio Vivaldi	<i>L'Estate</i>	950
Antonio Vivaldi	<i>L'Autunno</i>	951
Antonio Vivaldi	<i>L'Inverno</i>	952
Bernardo Pasquini	<i>Toccata sur le «Jeu du Coucou»</i>	881
Giovanni Palestrina Perluigi da	<i>Stabat Mater</i>	876(1)
Giovanni Palestrina Perluigi da	<i>Bone Pastor</i>	876(3)
Giovanni Palestrina Perluigi da	<i>Supplications Eucharistiques</i>	876(4)
Giovanni Palestrina Perluigi da	<i>Missa Brevis</i>	876(5)
Giovanni Palestrina Perluigi da	<i>Missa «Papae Marcelli»</i>	877 y 878
Giovanni Palestrina Perluigi da	<i>Madrigali a 4 e 5 voci</i>	942
Luigi Boccherini	<i>La musica notturna di Madrid</i>	912
Giovanni Battista Pergolesi	<i>Die Magd als Herrin [La serva padrona]</i>	1016

¹²⁵⁵ *Idem.*

¹²⁵⁶ Señalar que en el AMF se conservan 9 ediciones distintas de las sonatas de Domenico Scarlatti, estando algunas de ellas muy trabajadas dada la gran cantidad de anotaciones autógrafas que presentan.

Giovanni Battista Pergolesi	<i>Livietta e Tracollo</i>	943
Giovanni Battista Pergolesi	<i>Stabat Mater</i>	944
Benedetto Marcello	<i>Composizioni per cembalo od [sic] organo</i>	940 y 941
Giacomo Carissimi	<i>Oratorii per soli, coro, strumenti ad acto e basso d'organo</i> [Jonás]	938
Girolamo Frescobaldi	<i>Composizioni per organo e cembalo</i>	939
Giovanni Battista Sammartini	<i>Sonate Notturme op. VII</i>	945

Tabla 20. Obras de autores italianos propiedad de Manuel de Falla y conservadas actualmente en el AMF. Elaboración propia.

Se trata de veintidós ediciones de obras de diversa tipología, de las que hay dos repetidas: *Missa Papae Marcelli* de Palestrina y *Composizioni per cembalo od [sic] organo* de Marcello. Unas ediciones contienen obras unitarias mientras que otras se tratan de álbumes o antologías de piezas y se pueden agrupar fundamentalmente en cuatro tipos según la instrumentación que presentan: obras corales (8), piezas para teclado (3), obras orquestales (4), música de cámara (2) y óperas y oratorios (4).

Hay que considerar la relevancia de un par de autores en concreto: Claudio Monteverdi y Bernardo Pasquini. Del primero, Falla conserva su *opera omnia* en la publicación monumental que Gian Francesco Malipiero realizó bajo el título de *Tutte le opere di Claudio Monteverdi* y de los que hay nueve de los veintidós volúmenes editados, los cuales fue remitiendo puntualmente a través de la correspondencia compartida. Existen también los *12 Fünfstimmige Madrigale* editados por Hugo Leichtentritt en los que se observan claramente indicaciones manuscritas del andaluz. En cuanto a Pasquini, Falla poseyó un libro de carácter biográfico, *Bernardo Pasquini, 1637-1710*¹²⁵⁷, realizado por Felice Boghen y con cantidad de anotaciones autógrafas. Si bien parece que nunca interpretó en públicamente obras de Pasquini, sí que lo hizo su amiga y colaboradora Wanda Landowska, quien llevó en el programa del concierto que dio en Granada el 23 de noviembre de 1922 la única obra que se conserva del compositor: la *Toccata sur le «Jeu du Coucou»*. Pero también, en la literatura histórica para tecla están Marcello y Frescobaldi, con sendas recopilaciones para órgano solo.

Las piezas corales fueron objeto de interés de Falla —especialmente las de Victoria y Palestrina—, que estudió como parte repertorio programado en los conciertos que dirigió con el Orfeón Donostiarra el 3 de septiembre de 1932 o con la Capella Clàssica de Mallorca el 20 y 21 de mayo de 1933. Lo mismo que sucederá con Boccherini¹²⁵⁸ o Pergolesi¹²⁵⁹, cuya vinculación se traza a través de los programas de la Orquesta Bética de Cámara.

¹²⁵⁷ BOGHEN, Felice. *Bernardo Pasquini, 1637-1710*. Roma, Casa Editrice Musica, 1923 (AMF 882).

¹²⁵⁸ AMF NFN 1938-001

¹²⁵⁹ AMF FN 1924-021.

Por último las óperas y oratorios, aunque presentes en la biblioteca falliana, se desconoce por el momento el interés por ellas. No obstante, sus autores son nuevamente compositores de primera fila: Monteverdi, Pergolesi —con dos obras— y Carissimi. Si *L'Orfeo* de Monteverdi ocupa un espacio por sí solo en la historia de la ópera, el caso de Pergolesi con *La serva padrona* —pese a su edición germánica— no es menos relevante y, hasta cierto punto, podría haberse planteado como obra de estudio previo en base a la propuesta de Diáguilev para la realización de un ballet con materiales atribuidos al mismo compositor y que, tras el rechazo de Falla, terminó convirtiéndose en la *Pulcinella* de Stravinski¹²⁶⁰.

Aunque se desconozca las razones concretas que lo hicieran adquirir algunas de esas obras, todo esto responde al interés por aproximarse hacia el patrimonio musical italiano. En relación con esto se encuentra una brevísima referencia más en sus escritos, concretamente en el titulado *Orquesta Bética de Cámara*, una especie de breve ensayo publicado en los programas de mano de la gira de presentación de la orquesta entre febrero y marzo de 1925. En el estudio sobre el repertorio que habría de interpretar un conjunto de reducidos integrantes, señala:

Recuérdese que desde los clásicos primitivos italianos hasta Mozart —salvo muy contadas excepciones— la producción musical se dividía en tres grupos, formados, respectivamente, por la música de iglesia, la teatral y la de cámara.

Tan música de cámara es, por lo tanto, un *Concerto* de Vivaldi o de Bach y una Sonata de Domenico Scarlatti, como un Cuarteto o una Sinfonía de Haydn o de Mozart, pues todas esas obras, indistintamente, se compusieron para ser oídas en salones privados [...]¹²⁶¹.

Falla sitúa el triple paradigma de la música del XVII y XVIII estableciendo a la tradición italiana como argumento de autoridad. Pese a las críticas que en otros momentos profiere contra la tradición, ahora sitúa a esta misma escuela como modelo internacional en tanto a esa subdivisión clásica. Además, en este contexto, ubica a dos de los autores con presencia entre sus intereses bibliófilos y musicales: Antonio Vivaldi y Domenico Scarlatti, quienes contaron con obras entre los programas de la misma orquesta y cuya adscripción al mundo itálico parece querer dejar bien claras, amén del indiscutible magisterio que ambos compositores suponen para la historia general de la música.

6.1.3 Música popular-tradicional italiana

Teniendo en cuenta el gran interés que durante su vida tuvo Manuel de Falla por el canto popular —influido sin lugar a dudas por Felipe Pedrell—, se hace necesaria una revisión bibliográfica en estos mismos términos del sustrato musical italiano.

Adoptando el criterio cronológico, las evidencias que se dan de unos primeros contactos con el repertorio popular italiano son a través de la compositora Geni Sadero, quien le

¹²⁶⁰ Véase capítulo 1, concretamente el subapartado *Fuego fatuo* del apartado 1.5.1.

¹²⁶¹ FALLA, Manuel de. «Orquesta Bética de Cámara». *El Correo de Andalucía* (6 de junio de 1924).

enviará a Falla entre 1928 y 1929 un total de trece composiciones realizadas tomando como base distintos cantos populares regionales. Se listan a continuación:

- *Serenata siciliana* (AMF 883 y 884).
- *Stornellata romanesca* (AMF 885 y 886).
- *Gondoliera veneziana* (AMF 887 y 888).
- *Tarantella napoletana* (AMF 889).
- *Canzone dei carrettieri pugliesi* (AMF 890 y 895).
- *Tarantella napoletana* (AMF 891).
- *Ballata La donna lombarda* (AMF 892 y 894).
- *Serenata delle alpi* (AMF 893(1) y 893(2)).
- *Ninin Canzonetta lombarda* (AMF 896(1) y 896(2)).
- *Ninna-Nanna Toscana* (AMF 897(1) y 897(2)).
- *Canto pugliese del crepuscolo* (AMF 898(1) y 898(2)).
- *Stornello pugliese* (AMF 899).
- *Canzonetta Romagnola* (AMF 900 y 901).

Como se puede ver, nueve de ellas cuentan con dos copias sin más razón que haber sido enviadas por duplicado tanto por la autora como por la editorial, según puede suponerse de las indicaciones que Sadero da a Falla. Pese al gran número, solo dos cuentan con algún tipo de anotación de Falla:

- *Tarantella napoletana* (AMF 891), en la que escribe a lápiz «Tarantella» en la portada.
- *Serenata siciliana* (AMF 883). Las indicaciones aparecen por una parte en la portada, donde escribe «Sicilia pgs 7-8». Por otra parte, en la partitura, aparece señalada la melodía de los compases 13-19 con el texto «Stu sciavuru ca fai» de la página 5, y luego una serie de cruces marcan la melodía «Sciuriddu di lumia!» de la página 7.

La importancia de la música de Geni Sadero para *Atlántida* quedó de manifiesto en el primer capítulo, siendo diversos los investigadores que apuntan a la utilización de al menos dos de sus composiciones en la gestación de la cantata escénica. Una de ellas es esta *Tarantella napoletana*¹²⁶² —solicitada a Valentín Ruiz-Aznar para su envío a Argentina¹²⁶³—, así como *Serenata siciliana*, según señala Andrew Budwig¹²⁶⁴. Estas son las dos únicas obras de la compositora en las que se perciben signos de que Falla las estuvo trabajando.

Barbara Giuranna, también como compositora, envió a Falla algunas de sus creaciones. Existen entre ellas un par de aroma popular que pudieron ser muy del gusto del músico. Fueron enviadas el 13 de septiembre de 1928 según atestigua una tarjeta postal¹²⁶⁵. La primera de ellas es *La guerriera* (AMF 863) una «*canzone popolare narrativa*», según reza su subtítulo. La segunda, *Stornello* (AMF 864), compuesta sobre una poesía popular toscana, y en la que se acompaña la siguiente dedicatoria: «*A Manuel de Falla con grande ammirazione. Barbara Giuranna*». Pese al interés de la autora y del manifiesto cariño que parecía sentir por Falla, no parece que fuesen nunca utilizadas.

En 1929, a raíz del encuentro con Calzini y la posterior publicación de su «*Conversazione di musica con Manuel de Falla*»¹²⁶⁶, se produce una intensificación en el interés por los cantos sicilianos. En el texto periodístico, se dice lo siguiente:

—¿Usted prefiere la música popular?

—Cierto, la quiero muchísimo: conozco también los estupendos cantos italianos. He recibido una antología interesante de G. Sadero. Pero querría un libro de cantos sicilianos: ¿existe? Me preparo para visitar Sicilia; es un sueño mío, adonde iré como a un santuario¹²⁶⁷.

A partir de este momento, son dos las personas que contactan con Falla. Por una parte Ottavio Tiby, que pertenecía a la Associazione Palermitana Concerti Sinfonici y, pese al brevísimo contacto epistolar mantenido, le envió la antología preparada por Alberto Favara con el título *Canti della terra e del mare di Sicilia*, en dos volúmenes¹²⁶⁸. El

¹²⁶² NOMMICK, Yvan. «L'Atlantide de Manuel de Falla: du mythe platonicien à la bibliothèque mythique». *Pensée mythique et création musicale*. Marie-Pierre Lassus (ed.). Lille, Université Charles de Gaulle, 2006, pp. 163-191

¹²⁶³ Copia de carta de Falla a Valentín Ruiz-Aznar del 28 de abril de 1941 (AMF 7548-041).

¹²⁶⁴ BUDWIG, Andrew. *Manuel de Falla's Atlántida: an historical and analytical study*. Tesis doctoral. University of Chicago, 1984, p. 219

¹²⁶⁵ Tarjeta postal de Barbara Giuranna del 13 de septiembre de 1928 (AMF 7051-001).

¹²⁶⁶ CALZINI, Raffaele. «Conversazione di musica con Manuel de Falla». *La Stampa* (17/9/1929), p. 3.

¹²⁶⁷ «—Ella predilige la musica popolare?

—Certo l'amo moltissimo: conosco anche i canti italiani stupendi. Ne ho ricevuto una raccolta interessante di G. Sadero. Ma vorrei un libro di canti siciliani: esiste? Mi preparo a visitare la Sicilia; è un mio sogno, ci andrò come ad un santuario». *Idem*.

¹²⁶⁸ FAVARA, Alberto. *Canti della terra e del mare di Sicilia*. Milano, Ricordi, 1921 (AMF 01002 y 01003).

regalo es muy agradecido por Falla ya que, según parece, él mismo estaba interesado en adquirirlo¹²⁶⁹, expresando la alegría por obtenerlo incluso a otros corresponsales¹²⁷⁰. Pese al gran interés que parece despertó en él esta recopilación, tan solo señaló una pieza del conjunto total. Se trata del canto *'Tunazioni di li catitàra*, que aparece en la página 88 del primer volumen. La indicación es muy somera: un asterisco en el índice del volumen y otro, de mayores dimensiones, al comienzo de la propia pieza. La traducción española sería *Entonaciones de las [mujeres] de Catito* que, como sugiere el propio subtítulo que lo acompaña, se trata del «modo de las mujeres de la calle Catito, barrio mariner de Trapani. Canto de trabajo, para el golpear las sogas sobre bloques de mármol»¹²⁷¹. Escrita en re mayor con una indicación metronómica de negra 100 y alternancia entre los compases 2/4 con 3/4, presenta una melodía de un ámbito de novena que asciende desde la hasta mi y cadencia sobre re. El mi agudo aparece siempre como bordadura de adorno mientras el grave constituye una relevante cadencia secundaria que hace que la segunda parte de la melodía adquiera carácter menor antes de cadenciar definitivamente sobre re. El acompañamiento es siempre igual: acordes de re mayor y la con séptima de dominante, presentando la mano izquierda el bordón re-la-re que nunca cambia.

Figura 11. *'Tunazioni di li Catitàra* del libro de Alberto Favara *Canti della terra e del mare di Sicilia*, vol. 1, pp. 88-89 (AMF 01002). © Archivo Manuel de Falla.

¹²⁶⁹ Copia de carta de Falla a Ottavio Tivy del 3 de octubre de 1929 (AMF 7683-002).

¹²⁷⁰ Copias de cartas de Falla a Raffaele Calzini del 20 de octubre de 1929 (AMF 6812-020) y del 2 de enero de 1930 (AMF 6812-022).

¹²⁷¹ «Modo delle donne del Catitu, quartiere marinairesco di Trapani. Canto di lavoro, nel battere cordami su blocchi di marmo».

Qué duda cabe que el acompañamiento recuerda a varios fragmentos de obras del compositor, como sucede en *El retablo de maese Pedro* cuando Trujamán anuncia que Melisendra ha sido vengada, cuando durante 76 compases —desde el número 57 de ensayo hasta el 62— se mantienen octavas sobre sol entre timbales, chelos y contrabajos. O en diferentes momentos en el segundo movimiento del *Concerto per clavicembalo*. No obstante, ambas obras son indubitablemente anteriores a las fechas en las que el autor se hizo con los volúmenes de Alberto Favara. Por el momento no se ha logrado identificar las razones por las que se sintió interesado por esta pieza.

Tr.
Boy
Tr.

- dra, que ya ven - ga - da del a - tre - vi - mien - to del e -
- dra, Who now hath been so well re - venged on that e - na - moured
- dra, qui bel et bien ven - gée de cet a - tro - ce for - fait

Tr.
Boy
Tr.

- na - mo - ra - do mo - ro, se ha pues - to a los mi - ra - do - res de la
Moor for his great bold - ness, doth show her - self from a win - dow of the
du More é - na - mou - ré, ap - pu yé de nouveau au bal - conde

Tr.
Boy
Tr.

to - rre y ha - bla con sues - po - so cre - yen - do que es al -
cas - lle; Speak - ing with her hus - band, be - liev - ing him to
la tour, parle a - vec son é - poux en cro - yant que ce

Tr.
Boy
Tr.

- gún pa - sa - je - ro, se - gún a - que - llo del Ro - man - ce, que
be some strange tra - veller, as is re - la - ted in the bal - lad as
n'est là qu'un pas - sant, com - me le dit la vieil - le chan son bien

J. W. C. 9725

Figura 12. «Ahora veréis a la hermosa Melisendra» de *El retablo de maese Pedro* en reducción para piano. Londres, J. & W. Chester Ltd, 1924, p. 26.

La otra persona que quiso comunicarse con el compositor fue Elisabeth Henreaux, a quien cita Raffaele Calzini en varias cartas. Era «una florentina casada con un

francés»¹²⁷² que conoce a Falla, según ella misma parece decir al crítico. Esta señora — de la que no se conserva correspondencia y a la que no parece conocer el músico— estaba muy satisfecha con el retrato que el crítico hace del compositor y también se sentía interpelada por el interés hacia los cantos sicilianos, expresando a Calzini su intención de mandarle una nueva antología¹²⁷³. La inexistencia de correspondencia con ella así como la no mención por parte de ningún otro corresponsal hace imposible identificar de quién se podía tratar. Además, en la actualidad no existen más colecciones de cantos sicilianos en el AMF que fuesen de la propiedad del compositor, haciendo aún más difícil poder conocer si fueron siquiera enviados.

De Virgilio Mortari existen seis obras, las cuales fueron probablemente obsequiadas en alguno de los dos encuentros en los que coincidieron. En el aspecto popular destacan dos que fueron publicadas agrupadamente como *Due divertimenti per coro a quattro voci miste su canzoni popolari lombarde* en que se contienen dos piezas: «El'han ciamaj Pierino» (AMF 869) y «Bella, se vuoi venire» (AMF 870). En este caso ni existen anotaciones de Falla ni tampoco dedicatoria de su autor, lo que dejaría una puerta abierta a que fuesen adquiridas por Falla, ya que no se menciona nada de la producción musical de Mortari en la correspondencia mantenida entre ambos.

Una pieza destaca por sí sola sobre el resto de las ya citadas: *Funiculì-Funiculà* (AMF 918) de Lugi Denza, en edición de Ricordi, en su tono original de mi bemol mayor y en lengua napolitana. Como ya se indicó en el primer capítulo, el ejemplar, sin anotaciones, muestra el sello de la librería de Manuel Villar, lo que indica que fue adquirido en Granada. Sin embargo, en el mismo listado en el que pidió a Ruiz-Aznar la *Tarantella* de Sadero, solicitó también esta conocidísima pieza de Denza, desde Argentina, en abril de 1941¹²⁷⁴. Hasta este momento se había hablado del particular interés por la música siciliana, sin embargo, es evidente que en 1941 sus intereses se habrían ampliado también a los de Nápoles, patria del admirado Domenico Scarlatti y parte del extinto Reino de las Dos Sicilias, junto a la isla mediterránea, y las actuales regiones de Calabria, Basilicata y Puglia. Al contrario de como sucediera en el caso de Sadero, no se tiene constancia de que hubiera utilizado expresamente la obra en la composición de *Atlántida*, aunque no cabe duda de que cuando escribió a Ruiz-Aznar su intención era trabajar en este sentido tomando como base ambas piezas.

En este recorrido por la influencia que el canto popular de Italia tuvo en Manuel de Falla quedaría por referenciar la cuestión de la hipotética *tarantella* que una parte de la historiografía ha intentado ver en la «Danza del terror» de *El amor brujo*. Todo esto ha sido analizado y explicado con suficiente profundidad en el primer capítulo, quedando descartada por completo esta mera suposición que tergiversa las palabras del compositor recogidas por Pahissa y fuerza a decir aquello que no se expresa.

¹²⁷² «La Signora Elisabeth Henreaux è una fiorentina che ha sposato un francese e abita parte dell'anno a Parigi parte a Firenze». Carta de Raffaele Calzini a Falla del 25 de octubre de 1929 (AMF 6812-006).

¹²⁷³ *Idem*.

¹²⁷⁴ Copia de carta de Falla a Valentín Ruiz-Aznar del 28 de abril de 1941 (AMF 7548-041).

6.1.4 Compositores coetáneos

Existe toda una amplia serie de obras de compositores italianos coetáneos de Falla que fueron obtenidas por el gaditano a lo largo del tiempo. Como en otras ocasiones, las piezas llegaron a él o bien por adquisición propia o como un regalo. En este caso, la inmensa mayoría parecen ser presentes ofrecidos bien por el simple hecho de compartir con él sus nuevas creaciones, o bien con la intención de obtener una opinión, una crítica o un consejo.

Algunos de estos autores ya han sido mencionados por diferentes razones, aunque no se han citado todas las obras que conforman la colección de Falla. Virgilio Mortari, por ejemplo, además de los *Due divertimenti*, presenta *Rapsodia* (AMF 872), *Quartetto in sol* (AMF 874), *Cinque pezzi facili* (AMF 873) y *Sarabanda e Allegro per pianoforte e violoncello* (AMF 879); o Barbara Giuranna, que tiene una obra más: *Canto storico* (AMF 862).

Dado el amplio número de obras, se listan a continuación:

COMPOSITOR	TÍTULO	AMF
Baracchi, Alessandro	<i>Mattinata</i>	911
Cafagna, Maria Pia	<i>Sept chansons populaires grecques pour chant et piano</i>	917
Casella, Alfredo	<i>Serenata</i>	1191
Castelnuovo-Tedesco, Mario	<i>B-a-ba</i>	857
Castelnuovo-Tedesco, Mario	<i>Il raggio verde</i>	859
Castelnuovo-Tedesco, Mario	<i>Coplas</i>	858
Castelnuovo-Tedesco, Mario	<i>Dos romances viejos: Romance de la Infanta de Francia y Romance de Abenámar</i>	860 y 861
Malipiero, Gian Francesco	<i>Impressioni dal vero</i>	865
Malipiero, Gian Francesco	<i>Orfeo ovvero L'ottava canzone</i>	866
Malipiero, Gian Francesco	<i>Tre commedie goldoniane</i>	1137
Malipiero, Gian Francesco	<i>San Francesco d'Assisi</i>	1136
Principe, Remy	<i>El campiello</i>	920
Respighi, Ottorino	<i>Rossiniana</i>	880
Troiani, Gaetano	<i>Evocaciones</i>	905
Troiani, Gaetano	<i>Motivos de la sierra y la llanura</i>	906
Troiani, Gaetano	<i>Sonrisas</i>	907

Troiani, Gaetano	<i>Douze mélodies</i>	908
Troiani, Gaetano	<i>Etincelles</i>	909
Troiani, Gaetano	<i>Ritmos argentinos</i>	910
Valentini-Vista, Franco	<i>Raccolta postuma di tre piccoli pezzi per pianoforte</i>	923

Tabla 21. Obras de compositores coetáneos que pertenecieron a Manuel de Falla y que se encuentran en el AMF. Elaboración propia.

Algunas de estas obras están dedicadas particularmente a Manuel de Falla. Son los casos de *Dos romances viejos* de Castelnuovo-Tedesco, de la primera de las *Tre commedie goldoniane* de Malipiero, es decir, «La bottega da caffè», de «Escondido» de los *Motivos de la sierra y la llanura* de Troiani y de *El campiello* de Remy Principe. Aparte de ellas, hay dedicatorias de ejemplares, como son los casos de *Serenata* de Alfredo Casella; *Motivos*, *Douze mélodies* y *Etincelles* de Gaetano Troiani; las *Sept chansons populaires grecques* de Maria Pia Cafagna; así como *B-a-ba* y *Dos romances* de Mario Castelnuovo-Tedesco. Lllaman la atención dos cosas: que una obra de Troiani —*Ritmos argentinos*— presente una dedicatoria al director de orquesta Juan José Castro, estrecho colaborador de Falla durante los años de Argentina y más que probable primer destinatario de la obra, la cual, por razones desconocidas, terminó en manos de Falla; y la escasa presencia de obras de Alfredo Casella, pese a la amplia y profunda amistad que ambos se profesaban. No obstante su autobiografía *21+24* (AMF 1397) o la obra *El piano* (AMF 1254), traducción del original *Il Pianoforte*, sobre la historia, la literatura y la técnica del instrumento.

A grandes rasgos y teniendo en cuenta todo el conjunto de obras de autores italianos coetáneos, Falla dispone de una más que aceptable biblioteca de consulta focalizada principalmente en una vertiente estética: las diferentes propuestas neoclasicistas. Unos autores toman de base cantos populares para hacer de ellos canciones tipo *lied* con acompañamientos pianísticos más o menos avezados, como Sadero o Mortari. Otros, sin embargo, asimilan formas, procedimientos, instrumentaciones u otros elementos del pasado para la creación de obras *ex novo* y llenas de novedad. Aquí estarían los casos de Cafagna, Castelnuovo-Tedesco, Casella, Malipiero o incluso Respighi. Troiani es el único del conjunto que se aparta del resto, con una propuesta más conservadora, casi romántica, aunque puede tener que ver que desarrolló casi toda su obra en Argentina.

6.1.5 Encargos

Un encargo se refiere a un acuerdo por el cual un músico se compromete a la realización de una obra nueva, es también, de algún modo, una forma de influencia y de intervención en el devenir artístico de un compositor¹²⁷⁵. En este caso, son varias las obras del catálogo falliano que vieron la luz al tratarse de encargos sin los cuales,

¹²⁷⁵ WEBER, William. «Commission». *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41518>> [consulta el 16/5/2021].

probablemente, no existirían. De este modo queda patente que este tipo de peticiones afectaron a la propia conciencia creadora del compositor en diferentes etapas vitales.

Concretizando en Italia, fueron dos los encargos que de forma patente se le propusieron a Manuel de Falla sin descartar la posibilidad de que hubiese habido más y que o bien se haya perdido esa documentación o bien se hiciera de forma verbal. El primero fue realizado por la clavecinista Corradina Mola (1896-1948), quien en 1934 había asistido a un concierto de Andrés Segovia donde ambos pudieron hablar sobre él y su ausencia a las representaciones de *La vida breve* y *El sombrero de tres picos* en el Teatro Alla Scala. En una carta escrita a Falla, ella aprovechó la anécdota y le propuso lo siguiente:

Mi gran Maestro, si su inspiración se lo dicta, ¿querría darme el gran honor de escribir alguna cosa para clave y pequeña orquesta para mí? Sería ejecutado la primera vez en un gran concierto donde se tocaría junto a otras músicas de primera interpretación, inéditas¹²⁷⁶.

La clavecinista, que conocía bien la escritura clavecinística de Falla por haber participado en la representación de *El retablo* en Venecia dos años antes, quedó impresionada con la doble sesión a la que asistió. Si se suma la conversación con Segovia, buen amigo del músico por entonces, Mola pudo encandilarse y creer realmente en la posibilidad de obtener de él una nueva obra en un momento tan fundamental para el renacimiento de su instrumento. Pese a que no consta respuesta de Falla, ella no parece darse por vencida, de modo que insiste nuevamente en 1938. En esa ocasión lo intenta aprovechando un recital que ha dado para la Sociéte Triton de París donde ha interpretado el *Concerto*. Tras recordar la maravillosa puesta en escena de Venecia vuelve insistir:

Le pido a su genio, al que yo adoro, Maestro, el gran honor de componer para mí, para mi clavecín, una pieza, ya sea para clave solo o para clave acompañado por otros instrumentos. Usted me hará con ello feliz, muy feliz¹²⁷⁷.

En esta ocasión la cosa no termina aquí, sino que enumera cada una de las obras que dice han hecho para ella compositores tan relevantes como Florent Schmitt, Ottorino Respighi, Igor Stravinski, Georges Migot o Ildebrando Pizzetti. A lo que añade implorando:

Se lo pido de todo corazón, ¡gran Maestro! Componga para mí una música para que yo pueda tocarla, con toda mi alma, en una primera audición aquí, en París, en la Sociéte

¹²⁷⁶ «*Mon grand Maître, si votre inspiration vous en dit, voudriez vous me donner le grand honneur d'écrire quelque chose pour clavecin et petite orchestre, pour moi? Ce serait executé la première fois dans un grand concert où l'on ne doit jouer que des musiques de toute première execution, inedites*». Carta de Corradina Mola a Falla del 5 de mayo de 1934 (AMF 13656-001).

¹²⁷⁷ «*Je demande a votre génie, que j'adore mon Maître, de me faire, l'honneur très grand de composer pour moi pour mon clavecin, une pièce: soit pour clavecin seul, soit pour clavecin accompagné d'autres instruments. Vous me ferez comme ça heureuse, très heureuse!*». Carta de Corradina Mola a Falla del 25 de febrero de 1938 (AMF 13656-002).

des Concerts Symphoniques, y en la Triton. Haga eso por mí rápidamente, ¡se lo pido!¹²⁷⁸

Como puede verse, el tono de la carta va subiendo de intensidad dramática, concluyendo con un párrafo final en el que Mola pide a Dios que le permita obtener lo que ella implora mientras que ruega para Falla todo tipo de bendiciones por una larga y feliz vida. Impacta el modo en que termina y, sobre todo, que lo que hacía cuatro años parecía una propuesta amistosa se ha convertido en una demanda desesperada. No obstante, Manuel de Falla no parece haber dado tampoco respuesta alguna y, pese a la insistencia, no existen pruebas de que se plantease siquiera la posible composición de una nueva obra para clave. Si bien es cierto que las obras que cita fueron expresamente dedicadas a ella¹²⁷⁹, se desconocen los motivos por los que necesita imperativamente una de Falla, más cuando el compositor tiene ya en su catálogo algo idéntico a lo que ella demanda —el *Concerto*— aunque dedicado a Wanda Landowska. El final de la vida de Corradina Mola fue extremadamente trágico¹²⁸⁰ —se suicidó tiempo después del arresto de su marido y envió al campo de concentración de Auschwitz—, pero para esto quedaba casi una década.

El otro posible encargo fue presentado por el empresario marionetista Vittorio Podrecca (1883-1959), quien casi a modo de broma, parece querer pedir un imposible. Tras un encuentro que ambos protagonizan en Granada a principios de 1936, Podrecca le propone, en una carta del 14 de febrero de 1936, componer una «fantasía lírica (o cuento musical) con el título universal de Alhambra»¹²⁸¹. Falla, que responde un mes más tarde¹²⁸², no hace mención a la propuesta, limitándose a recordar la agradable visita en Granada, haciéndole saber el gusto que tendría en volver a asistir a uno de sus espectáculos. Sin embargo, analizando la situación que como compositor atravesaba se pueden obtener algunas razones. El músico se encontraba estética y musicalmente en un punto muy distinto a lo que Podrecca parece evocar tras la visita al monumento. Si bien el poder de atracción y la fuerza de imaginación que Granada y la Alhambra pudieron tener para Falla en tiempos pasados es indudable, desde 1927 su punto de referencia parece encontrarse en una suerte de mitología religiosa de la propia historia de España con la gestación de *Atlántida*. Ello no implica que no siguiera sintiéndose fascinado por el lugar que habitaba, pero la idea de Podrecca parece responder casi más a los postulados de los firmantes del *Manifiesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romántica dell'800* —que se expondrá en el último capítulo— que al camino personal que por entonces transitaba el músico.

¹²⁷⁸ «Je vous prie de tout mon coeur, grand Maître! Composez pour moi une musique que je jouerai, de toute mon âme, en première audition ici, à Paris, à la Société des Concerts Symphoniques, et à Triton. Faites ça pour moi tout de suite, je vous en prie!». *Idem*.

¹²⁷⁹ «Florent Schmitt: une “Sonatine pour clacevin flute [et] clarinete”; Respighi, un “Concerto”; Stravinski, une “Pastorale”; Georges Migot un Prélude; Pizzetti une “Suite”». *Idem*.

¹²⁸⁰ Véase: ZARĘBA, Anna Katarzyna. «Corradina Mola (1896-1948), pioniera dell'arte clavicembalística moderna in Italia, e la riscoperta del clavicembalo-pianoforte di Giovanni Ferrini». *Il cembalo a martelli da Bartolomeo Cristofori a Giovanni Ferrini*. Michael Latham y Giovanni Paolo Di Stefano (eds.). Bologna, Edizioni Pendragon, 2019, pp. 149-164.

¹²⁸¹ Carta de Vittorio Podrecca a Falla del 14 de febrero de 1936 (AMF 7431-003).

¹²⁸² Copia de carta de Falla a Vittorio Podrecca del 15 de marzo de 1936 (AMF 7431-009).

Strictu sensu no existen más encargos que puedan ligarse directamente con otros italianos, aunque sí que se dio una doble mediación para comunicar a Manuel de Falla el encargo que un tercero quiso proponerle. La cuestión era componer para la productora cinematográfica Metro-Goldwyn-Mayer a razón de 100\$ por minuto de música¹²⁸³. La oferta fue realizada por otro compañero de profesión, el director y también compositor Nathaniel Shilkret (1889-1982). Este, que comandó la orquesta de la compañía entre 1942 y 1946, expuso su propuesta por carta a Mario Castelnuovo-Tedesco el 2 de julio de 1945¹²⁸⁴ quien, a su vez, la remitió a su compatriota Adele Olschki de Finzi, a fin que ella, que residía en Argentina, pudiera consignarla a Falla, lo que finalmente hizo el 5 de noviembre de 1945¹²⁸⁵. El músico no parece haberse interesado en la proposición no existiendo respuesta ni a Shilkret ni a ninguno de los intermediarios que se encargaron del trámite.

6.2 UN MAGISTERIO EJERCIDO SOBRE SUS CONTEMPORÁNEOS.

La presencia de la cultura italiana a lo largo de la vida y de la obra de Manuel de Falla forma parte de un hecho que a lo largo de estas páginas ha podido observarse con meridiana claridad. Pero también la presencia de la música de Falla en Italia es un hecho histórico y concreto que a través de muy diferentes fuentes ha ido corroborándose también en este estudio. Además de la influencia que su obra causó al público, a la crítica, a la prensa o las instituciones culturales, hubo quienes desearon ir más allá e intentar beber directamente de la autoridad musical que personificaba el mismo compositor. Independientemente de quienes pudieran trabajar a título personal sus obras —interpretativa, analítica o compositivamente—, hubo un puñado de nombres propios que intentaron obtener de él un magisterio en las distintas disciplinas a las que estaban dedicados. En este aspecto, son fundamentalmente dos las derivadas desde las que los interesados intentaron obtener acceso a la instrucción que de él buscaban: la composición y la interpretación. En ambos casos, la correspondencia del AMF ha sido la herramienta primordial que ha hecho posible esta reflexión.

6.2.1 Magisterio compositivo

Del conjunto de corresponsales italianos, tan solo un puñado se decidió a enviarle a Falla algunas de sus composiciones pretendiendo poder conocer cuántas opiniones pudiera considerar. Hay dos denominadores comunes a todos ellos: no eran jóvenes compositoras aunque deseaban mejorar sus estilos, y siempre enviaban sus obras ya editadas, con lo que sus opiniones no influían determinadamente en la gestación de la pieza sino que eran tenidas más bien por consejos *a posteriori* de forma que pudieran considerarlos de cara a futuros proyectos. Se han determinado tres casos particulares.

El primero es el de Barbara Giuranna (1899-1998), quien fuera la primera mujer presente en presentar una obra en el Festival de Música de la Biennale de 1936. El 13 de

¹²⁸³ Puede ampliarse información en: LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*. Granada, Universidad de Granada, 2009.

¹²⁸⁴ Carta de Nathaniel Shilkret a Mario Castelnuovo-Tedesco del 2 de julio de 1945 (AMF 7343-004)

¹²⁸⁵ Carta de Adele Olschki de Finzi a Falla del 5 de noviembre de 1945 (AMF 7343-003).

septiembre de 1928 envió una postal en la que anunciaba a Falla el envío de tres canciones¹²⁸⁶ que esperaba fueran de su estima. Posteriormente volvió a escribirle, al menos en una ocasión más, una nueva tarjeta postal desde Chicago¹²⁸⁷. Esto junto a la existencia del borrador de una dedicatoria que Falla le remitió en alguna de sus obras habla de una correspondencia fluida entre ambos aunque no haya sobrevivido al paso del tiempo. Es por este motivo por lo que no se conoce la posible respuesta del compositor con respecto a las obras que Giuranna le mandó. Existe una evidencia de que hubo un pretendido magisterio aunque las fuentes, por el momento, no permiten conocer su alcance.

Un caso más amplio es el de Geni Sadero, nombre artístico de la pianista, cantante, compositora y cineasta Eugenia Scarpa (1886-1962). La relación epistolar entre ambos se centra en dos asuntos en particular: conseguir contratos de conciertos en España gracias a la mediación de Falla con sociedades musicales o agentes de conciertos; y el envío de sus obras a fin de obtener una valoración del músico. Así lo expresaba la misma compositora: «Yo estaré infinitamente agradecida si usted quisiera darme su opinión sobre mis canciones, una vez que las haya examinado»¹²⁸⁸. Manuel de Falla atiende a ambas peticiones y le ofrece su sincera opinión tanto sobre la posibilidad de realizar una gira de conciertos por España como en lo relativo a sus obras. Decía así:

Debo a su colección —verdaderamente preciosa— las alegrías bien vivas, porque estas canciones me evocan al Alma eterna y amada de Italia. Ahora, por medio de esto, su bondad y su inteligencia quieran, espero, permitirme una indicación cordialmente amistosa: me gustaría, para algunos de sus acompañamientos, un estilo más distante de la tradición del *lied* romántico del siglo pasado. Piense en ello para el futuro, se lo pido con toda mi buena voluntad, y su labor ganará todavía en intensidad de expresión y de evocación. Crea, querida señora, que si me permito decirle esto es solamente porque me dirijo a una verdadera y contada artista; de otro modo me guardaría bien de hacerlo...¹²⁸⁹

La respuesta está estructurada en tres partes. En el comienzo hace profesión de amor por el alma musical de Italia, la cual habría sabido recoger las canciones de Sadero. A continuación, no sin escrúpulos y precauciones anticipadas, ofrece su opinión, que concierne solamente al acompañamiento pianístico. Falla, con una manifiesta actitud antirromántica, la anima a alejarse de todo aquello que pueda recordar al *lied*: señala el

¹²⁸⁶ *Canto storico* (AMF 862), *La guerriera* (AMF 863) y *Stornello* (AMF 864) junto a la postal del 13 de septiembre de 1928 (AMF 7051-001).

¹²⁸⁷ Tarjeta postal de Barbara Giuranna a Falla del 24 de septiembre de 1928 (AMF 7051-002).

¹²⁸⁸ «*Je vous serai infiniment reconnaissante si vous voudrez me dire votre opinion sur mes chansons, après que vous les aurez examinées*». Carta de Geni Sadero a Falla del 11 de octubre de 1928 (AMF 7557-001).

¹²⁸⁹ «*Je dois à votre collection —vraiment précieuse— des joies bien vives, car ces chansons m'évoquent l'Âme éternelle et aimée d'Italie. Or, en grâce de cela, votre bonté et votre intelligence vont, j'espère, me permettre une indication cordialement amicale: j'aimerais, pour quelques-uns de vos accompagnements, un style plus éloigné de la tradition du « lied » romantique du Siècle dernier. Veuillez y penser pour l'avenir, je vous en prie avec toute ma bonne volonté, et votre labeur gagnera encore en intensité d'expression et d'évocation. Croyez, chère Mademoiselle, que si je me permets de dire cela c'est seulement parce que je m'adresse à une véritable et rare artiste ; autrement je me garderais bien de le faire...*». Copia de carta de Falla a Geni Sadero del 20 de diciembre de 1928 (AMF 7557-006).

problema pero deja en abierto los posibles caminos, de lo que se podría entender que prácticamente cualquier otra opción sería más beneficiosa a su propuesta musical que la mera imitación de modelos más que obsoletos. Por último, el compositor deja ver la gran consideración que siente por esta artista, lo que le ha empujado a dar su parecer ya que, de otro modo, no se lo habría permitido. Aunque no puede saberse el grado de conocimiento que Falla tenía de ella, en su siguiente carta se traducen los más que evidentes puntos de conexión entre ambos en relación, principalmente, al desarrollo de la vocación musical. Si bien es cierto que durante unos años Falla fue alumno del Real Conservatorio de Madrid, especialmente su formación como compositor fue personalísima, recibiendo consejos de compositores consagrados y desarrollando en método de estudio analítico particular. Algo muy similar a lo que explica Geni Sadero y refleja en los agradecimientos, considerando que: «Los consejos que usted me da son preciosos y haré lo máximo posible para seguirlos y demostrárselo»¹²⁹⁰.

Este caso es en el que se aprecia de forma más definida el magisterio que puntualmente Manuel de Falla llevó a cabo y que, probablemente, también desempeñó con Barbara Giuranna, tras lo cual, y a modo de agradecimiento por la confianza en él depositada, pudo haberle enviado un ejemplar dedicado de alguna de sus obras. En cuanto a Sadero, aunque le anuncia que le enviará más obras, el resto de correspondencia se centra fundamentalmente en explorar las opciones que la lleven a cantar a España. En cualquier caso, Falla hubo de tener en gran aprecio la producción de esta compositora como para tenerla en cuenta en el trabajo de elaboración temática de *Atlántida* más de una década después.

El último caso en este particular es el de Franco Valentini-Vista (1891-1918), quien falleció prematuramente antes de que Falla tuviera conocimiento de su música. Esto se pudo producir por medio de su hermano, el farmacéutico Domenico Valentini-Vista¹²⁹¹, quien publicó en 1919 una *Raccolta postuma di tre piccoli pezzi per pianoforte*¹²⁹² y que se decidió a enviar a Falla tras haber leído la entrevista realizada por Raffaele Calzini¹²⁹³. En dicha comunicación, además de enviar la breve colección de piezas, Valentini-Vista lo puso en sobre aviso diciendo que su difunto hermano nunca siguió ningún tipo de formación regular y que todo lo hacía por puro sentimiento artístico guiado solamente por su propio oído. Por último le pide una opinión de ello en el 11º aniversario de la muerte de su hermano. Manuel de Falla, conmovido por la defunción

¹²⁹⁰ «*Les conseils que vous me donnez sont précieux et je ferai de mon mieux pour les suivre et vous le prouver*». Carta de Geni Sadero a Falla del 28 de diciembre de 1928 (AMF 7557-002).

¹²⁹¹ Domenico Valentini-Vista ha sido bastante conocido en Italia hace relativamente poco tiempo en relación con una de las devociones católicas más populares y extendidas del siglo XX: San Pío de Pietrelcina, conocido por la variedad de dones así como por la manifestación de estigmas. Este capuchino, residente en Foggia, sufrió un largo proceso por parte del Santo Oficio el cual habría comenzado con una denuncia que Valentini-Vista, farmacéutico de la ciudad, habría cursado contra el fraile, acusándolo de un supuesto uso de ácido fénico para provocarse los estigmas. Véase: shorturl.at/mzAG7

¹²⁹² El ejemplar presenta esta dedicatoria: «*All'illustre Maestro Manuel de Falla in rispettoso e doveroso omaggio FRANCO VALENTINI-VISTA [impreso] il fratello dell'estinto offre. Valentini-Vista. Foggia 8 Novembre 929 (Italia)*» (AMF 923).

¹²⁹³ Carta de Domenico Valentini-Vista a Falla del 21 de septiembre de 1929 (AMF 7720-001).

del joven, lamentó que la muerte «le haya impedido dar el fruto que podía esperarse de su tan manifiesta aptitud y de su vivo temperamento musical»¹²⁹⁴.

Las indicaciones que el compositor ofrece en este caso son extremadamente sucintas y poco concretas, quedando tan solo en consideraciones generales sobre las tres pequeñas piezas recibidas. Sin embargo, a pesar de la brevedad, es patente que hubo un interés por ambas artes: por parte del Domenico Valentini-Vista en conocer la opinión de un compositor internacional de renombre y extranjero que aparecía en las páginas de los diarios italianos, y también por parte de Falla, que hubo de haber revisado la partitura como poco.

En los casos analizados hasta el momento, el magisterio falliano, más o menos amplio, más o menos profundo, tuvo lugar solo a través de la correspondencia. Sin embargo, se ha logrado identificar un caso en el que el compositor sí que trabajó directa y personalmente con la persona interesada. Esta fue la también compositora Maria Pia Cafagna (1907-1942). El encuentro y las sesiones de trabajo conjunto tuvieron lugar en 1933 en la casa que Falla junto con su hermana M^a del Carmen ocuparon en el barrio de Génova en Palma de Mallorca¹²⁹⁵. Los hermanos estuvieron allí desde el 28 de febrero hasta finales de junio de 1933, regresando al año siguiente. Gracias a los dieciséis documentos postales conservados con Cafagna, se ha podido saber que fue durante la primera estancia cuando ambos estuvieron trabajando juntos. Una serie de documentos ordenados con perspectiva cronológica —pese a la ausencia de fecha de algunos de ellos— ayudan a recomponer la relación entre ambos.

El primero se trata de una tarjeta de visita de Maria Pia Cafagna en la que aparece la anotación manuscrita siguiente: «La alumna de Roland-Manuel estará muy contenta de tener la alegría de saludar al maestro Manuel de Falla, al que admira desde hace mucho tiempo»¹²⁹⁶. Detrás de ella, Falla le escribe que tendrá un gran placer si va a tomar el té «mañana domingo a las 6»¹²⁹⁷. Gracias a esta invitación ambos músicos se conocieron en persona, desde donde pudo surgir la posibilidad que, suavizados los problemas de salud que llevaron al andaluz a las Baleares, encontrase fuerza y ánimo para instruir a la joven. Además, en el primer documento se daba cuenta de una persona en común que era de total confianza para el músico y que de algún modo era el garante del buen provecho del tiempo que empleara con ella: Alexis Roland-Manuel, uno de sus primeros biógrafos, amigo personal y, a su vez, profesor de Cafagna en París. Sin embargo, sorprendentemente, ella vuelve a enviarle una nueva tarjeta, respondiendo así:

Querido maestro

¹²⁹⁴ Copia de carta de Falla a Domenico Valentini-Vista del 3 de octubre de 1929 (AMF 7720-003).

¹²⁹⁵ La vivienda era conocida como Can Mulet d'Abaix y fue calamitosamente demolida en junio de 2016.

¹²⁹⁶ «MARIA PIA CAFAGNA l'élève de Roland-Manuel serait si heureux d'avoir la joie de saluer le maître Manuel de Falla qu'elle admire depuis si longtemps». Tarjeta de visita de Maria Pia Cafagna a Falla [s.f.] (AMF 6807-013).

¹²⁹⁷ Borrador de tarjeta de Falla a Maria Pia Cafagna [s.f.] (AMF 6807-016).

Justamente mañana la señora Gerar canta sus *Canciones Españolas* en Pollença. Nos permitiremos pasarnos el lunes a la misma hora. Todos nuestros agradecimientos por su amable acogida¹²⁹⁸.

En esta contestación, Cafagna habla en plural. Es una excepción en toda su correspondencia. Lo único que se puede pensar es que tuviese la intención de asistir acompañada de la misma señora Gerar, es decir, la soprano francesa Marcelle Gerar (1891-1970). Esto es lo que se puede sobreentender de la única carta que la propia Gerar le escribe el 5 de mayo, en la que la cantante hace referencia a que también se encuentra en Mallorca y que desea poder aprovechar la ocasión para conocer su opinión sobre su interpretación de las *Siete Canciones*¹²⁹⁹. En cualquier caso, esta invitación formal por escrito y con el agradecimiento por haber accedido a recibirla es indudablemente el punto de partida de la relación maestro-discípula que pudieron establecer Falla y Cafagna, ya que muy probablemente de ese encuentro para tomar té surgió esta posibilidad.

Si bien no es posible conocer la fecha en que las lecciones dieron comienzo, al igual que no se sabe —más allá de que era lunes— el día en que quedaron para tomar el té, sí que hay certeza de que en mayo ya se habría producido algún encuentro con este fin, a razón de un ejemplar de su obra *Sept chansons populaires grecques pour chant et piano* que regaló al compositor con la siguiente dedicatoria: «al Maestro Manuel de Falla, con mis sentimientos de verdadera admiración. Maria Pia Cafagna / Palma de Mallorca / mayo 1933»¹³⁰⁰. Tomando como punto de partida que la fecha de la carta de Marcelle Gerar — 5 de mayo de 1933— era viernes, ese primer encuentro pudo haberse producido el lunes 8. No cabe duda de que la última sesión acaeció pocos jornadas antes del regreso de los hermanos Falla a Granada, a razón de lo que Cafagna señala en la primera de sus cartas datada: 25 de junio de 1933. En ella, tras disculparse por no haber podido ir a despedirse personalmente de él a causa de una indisposición, indica:

Sin embargo yo no sabría cómo mostrarle mi agradecimiento. Sus generosos consejos no son solamente un estímulo inmenso para mi música, sino una confianza en la bondad humana, y un placer muy grande el saber que los compositores se parecen a veces a su propia música¹³⁰¹.

Además, también le pide que le diga «el nombre de ese libro del que usted me había hablado». La última sesión habría sido hacía poco tiempo y antes de marcharse de la isla

¹²⁹⁸ «*Cher Maître / Justement demain Mme. Gerar chante vos Chansons Espagnoles à Pollensa. Nous nous permettrons de passer lundi à la même heure. Avec tous nos remerciements pour votre aimable accueil*». Tarjeta de visita de Maria Pia Cafagna a Falla [s.f.] (AMF 6807-014).

¹²⁹⁹ Carta de Marcelle Gerar a Falla del 5 de mayo de 1933 (AMF 15305-001).

¹³⁰⁰ «*Au Maître Manuel de Falla, avec mes sentiments de vrai admiration. Maria Pia Cafagna à Palma de Mallorca mai 1933*» (AMF 917).

¹³⁰¹ «*Je ne saurais [sic] toutefois comment vous dire mes remerciements. Vos genereux conseils ne seront pas seulement un stimulant immense pour ma musique, mais une confiance dans la bonté humaine, et un plaisir très vif de savoir que les compositeurs ressemblent parfois à leur musique*». Carta de Maria Pia Cafagna a Falla del 25 de junio de 1933 (AMF 6807-001).

le pide que se lo recuerde. Un tiempo después insiste sobre ello en una tarjeta postal enviada el 16 de septiembre¹³⁰².

Al tratarse de unas lecciones en persona y en un lugar que no era la residencia habitual del compositor, tampoco es posible profundizar en el plan de trabajo, contenido, frecuencia o metodología de estudio, dado el exiguo registro documental existente. Sin embargo, algo de ello puede obtenerse leyendo entrelíneas el resto de la correspondencia. En la tarjeta postal anteriormente mencionada, Cafagna dice lo siguiente:

Querría también decirle cómo de aprovechables me son sus preciosos consejos. Pienso en ellos todo el tiempo; y en consecuencia mis nuevas piezas tienen ya parecen desarrollarse con mayor amplitud y contrapunto¹³⁰³.

Cafagna hace referencia a dos consejos particulares dados por Falla sobre cuestiones capitales: la amplitud en el sentido de extensión de las piezas, no solo temporal sino también en lo que se refiere a profundidad; y el contrapunto. En términos compositivos el contrapunto es una técnica mientras que la extensión de una obra responde al planteamiento de la misma, no meramente figurativo sino de concepto, entrando a jugar conceptos como discurso o finalidad. A esto hay que añadir que, en una carta sin fechar pero probablemente de finales de 1933, Cafagna escribe lo que es sin duda una respuesta a una carta de Falla no localizada en la que apunta: «Estoy aprendiendo [*sic*] la reducción de piano de su *Concerto*, para cuidarme de esos armónicos, donde [*sic*] usted me hablaba»¹³⁰⁴. Esos armónicos que menciona se vinculan estrechísimamente con el más auténtico Falla y su sistema de superposiciones armónicas, lo que a su vez está en relación con las teorías de Louis Lucas que el compositor asimiló a raíz de la compra de un ejemplar usado de *L'acoustique nouvelle* en su primera etapa en Madrid¹³⁰⁵. Si bien no hay más informaciones al respecto de las cuestiones desarrolladas en las lecciones que compartieron, la variedad de las mismas, la diversidad de temas y la complejidad de cada uno de los casos a los que se hace mención solo pueden ser indicativos de que hubo numerosas sesiones de trabajo a pesar de la delicada salud y los regímenes a los que Falla debía someterse.

Aunque no se conservan borradores de respuesta de Falla, la correspondencia por ella enviada indica que ambos se mantuvieron en contacto durante tiempo, llegando las cartas fechadas hasta verano de 1938. Pese a que la ausencia de más fuentes solo permite una lectura parcial, se puede entender el interés de él sobre si regresaría a la isla hacia finales de 1933¹³⁰⁶, cuando los hermanos Falla volvieron a Palma. Pero también

¹³⁰² Tarjeta postal de Maria Pia Cafagna a Falla del 16 de septiembre de 1933 (AMF 6807-002).

¹³⁰³ «*Je voudrais aussi vous dire combien profitable me sont vos précieux conseils. J'y pense tout le temps; et par consequent mes nouveaux morceaux ont déjà l'air de se développer avec plus d'ampleur et de contrepoint*». *Idem*.

¹³⁰⁴ Carta de Maria Pia Cafagna a Falla [s.f.] (AMF 6807-009).

¹³⁰⁵ González Gomis, José Benjamín. «Manuel de Falla y *L'acoustique nouvelle*, ¿un caso de protoespectralismo en el nacionalismo español?». *Anuario Musical*, 77 (2022), pp. 149-167.

¹³⁰⁶ Carta de Maria Pia Cafagna a Falla [s.f.] (AMF 6807-009).

que ella estaba planteando hacerle una visita en Granada en 1936, lo que no pudo llevarse a cabo por el comienzo de la guerra¹³⁰⁷, muestras ambas de un aprecio mutuo.

Queda aún una incógnita por despejar: ¿por qué estaba Maria Pia Cafagna en Palma de Mallorca en 1933? Hoy por hoy la vida y la obra de esta autora es todo un misterio. Lo expuesto en estas páginas es todo cuanto se desconoce de ella, tratándose en la práctica de un fantasma historiográfico, a lo que se pueden sumar una decena de obras publicadas de las que existen ejemplares dispersos por el mundo. Su nombre no aparece siquiera en los grandes catálogos de autoridades de las mayores bibliotecas del mundo. Según parece, habría compuesto *L'admirable don Quichotte de la Manche*, obra para títeres con la que se inauguró el Théâtre des Marionnettes de Luxemburgo¹³⁰⁸, cuya apertura tuvo lugar a finales de 1933: una sorprendente casualidad teniendo en cuenta el antecedente de *El retablo de maese Pedro*, la temática y que durante ese mismo año ambos trabajaron conjuntamente.

6.2.2 Magisterio interpretativo.

La otra derivada del magisterio falliano con Italia es a través de la interpretación. Son algunos los músicos que, debiendo llevar a concierto una o varias obras del compositor, consideran la opción de aconsejarse por el mismo autor. Hasta un cierto punto, parece lógico pensar así dado el privilegio que para un intérprete supone poder recibir asesoramiento del mismo creador de la obra que van a ejecutar públicamente, con lo que, además, supondría un atractivo particular en sus *curricula* interpretativos. Esto es lo que se advierte de quienes se avezaron a solicitar dichas sugerencias a Manuel de Falla. Sin embargo, el compositor anduvo siempre extremadamente prudente con ello y no son muchas las pistas que dio en el caso de los interlocutores italianos.

Fundamentalmente son tres personas quienes escriben a Falla con este tipo de pretensiones: la soprano Nina Garelli (1880-1958), el director de orquesta Alfredo Padovani (1878-1939) y la ya conocida clavecinista Corradina Mola (1896-1948). Garelli, que reside en París, le anuncia por carta¹³⁰⁹ que dará unos conciertos en cuyos programas quiere incluir las *Siete canciones populares españolas*. La respuesta de Falla sorprende por su fina prudencia¹³¹⁰: él no se encuentra en París, pero como suele visitar la ciudad con cierta frecuencia, estará encantado de poder ofrecerle sus consejos tan pronto como allí regrese.

El caso de Alfredo Padovani es más llamativo todavía. El director informa que ha sido contratado por el Teatro Colón de Buenos Aires para dirigir *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro*. El director del coliseo, el portugués Faustino Da Rosa, quiere dar un espectáculo que sea lo más similar posible al acaecido en París. Aunque no indica a qué representación se refiere, Padovani parece interesado exclusivamente en el aspecto

¹³⁰⁷ Carta de Maria Pia Cafagna a Falla [s.f.] (AMF 6807-011).

¹³⁰⁸ Véase la autoridad de Cafagna en PARES:

<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/160850?nm>

¹³⁰⁹ Carta de Nina Garelli a Falla del 21 de marzo de 1928 (AMF 15278-001).

¹³¹⁰ Copia de carta de Falla a Nina Garelli del 26 de marzo de 1928 (AMF 15278-002).

musical-orquestal¹³¹¹. En su contestación, el compositor se muestra esquivo¹³¹². *El amor brujo* no se representará en París hasta el mes próximo y *El retablo* no volverá a llevarse a escena mientras que él mismo no pueda participar. Pese a todo, agradece el interés por sus obras y le augura éxito, no sin antes señalar que estará encantado de poder ofrecer cuantas indicaciones desee si *El amor brujo* se diera en versión concierto. Aunque no da más detalles, su actitud denota es desconfianza hacia quienes realizan sus obras y exceso de celo en la obtención de la interpretación que exactamente considera. Más allá de querer ser cauto con la representación que se estaba ultimando en París, no se sospecha de otra razón. En cuanto a la negativa a hacer *El retablo* sin su presencia tiene una explicación sencilla que él mismo ofrece a Padovani:

[...] y en cuanto al “Retablo”, las deficiencias escénicas advertidas en la temporada pasada, exigen que se suspenda su “reprise” hasta que, con mi intervención personal, sean completamente subsanadas. Esto último hará suponer a usted la enorme dificultad que supone la “mise en scène” del “Retablo”. A propósito de ello recuerdo, por ejemplo, lo ocurrido en Zúrich, donde, a pesar de los magníficos elementos con que se contaba, y después de haberse representado un cierto número de veces, fue preciso, a mi llegada, rectificar lo hecho, ensayando durante una semana (a tres ensayos diarios) para lograr presentar debidamente la obra¹³¹³.

El compositor ni siquiera entra a especificar los elementos más problemáticos, aunque pueden intuirse por el propio devenir de la historia de su representación. *El Retablo*, encargo de la Princesa de Polignac, fue estrenado en su versión escénica en unas circunstancias muy particulares tanto de espacio como de útiles teatrales, de modo en que todo debía caber en el salón de la mecenas. A raíz de aquello, fueron diversos los intentos por parte de distintos teatros en volver a representar la obra en las mismas condiciones —como es el caso de Venecia 1932—, habiéndose él siempre negado a ello. Sus razones eran sencillas de comprender: si la obra se hacía en un teatro debía de contarse con marionetas de considerables dimensiones en vez de los guiñoles de París, así como de un teatrillo de escena bastante mayor, lo que se une al papel más delicado, el del Trujamán, compuesto para un niño. Sumando todo esto a sus particulares exigencias interpretativas hace comprensible que exigiera participar en primera persona para garantizar una puesta en escena deseable.

Pese a su reducida colección epistolar, es mucho lo que se ha tratado ya a Corradina Mola, pero también hay que incluirla a ella en este grupo de intérpretes. En su caso le pide opinión sobre la interpretación que ha hecho del *Concerto*, que ha tocado en la Société Triton y que podría haber escuchado gracias a la retransmisión que hizo Radio Tour Eiffel¹³¹⁴. Sin embargo, Falla no parece responder a la petición de la clavecinista, al igual que no lo hace a su pertinaz insistencia para que le componga una obra.

¹³¹¹ Carta de Alfredo Padovani a Falla del 5 de abril de 1929 (AMF 14533-001).

¹³¹² Copia de carta de Falla a Alfredo Padovani del 13 de abril de 1929 (AMF 14533-002).

¹³¹³ *Idem*.

¹³¹⁴ Carta de Corradina Mola a Falla del 25 de febrero de 1938 (AMF 13656-002).

Mientras que el interés por la realización de sus obras entre los intérpretes italianos va en aumento, el compositor se muestra escurridizo, casi huraño, protegiendo sus recomendaciones musicales como un secreto de arcano. Hay una importante excepción que se da cuando se asegura la representación de una obra en particular: *La vida breve*. Son dos las puestas en escena de la ópera en las que personajes o instituciones italianas están involucrados. La primera es el estreno en el Metropolitan Opera House de Nueva York en 1926 bajo cuya dirección se encontraba Giulio Gatti-Casazza. La segunda la representación que junto con *El amor brujo* ofreció en enero y febrero de 1934 el Teatro Alla Scala de Milán, comandado entonces por Jenner Mataloni. En ambos casos, Manuel de Falla quiso adelantarse a los montajes enviando unas notas relativas a la ejecución e interpretación de la ópera. En el caso de Nueva York lo hizo el 19 de febrero de 1926¹³¹⁵, cuando anunció por carta el envío de dicho documento, con solo quince días de antelación. En Milán lo intenta el día 5 de enero de 1934¹³¹⁶, aunque por olvido, lo termina haciendo unos días más tarde, el 11 de enero, exactamente diecinueve días antes de la puesta de largo. Si bien en estos casos el compositor no puede ser descrito como previsor, al menos sí que dio unas indicaciones precisas al respecto de cómo habría de realizarse su ópera para conseguir los resultados que para él serían más beneficiosos.

Estas notas interpretativas se han conservado en varios ejemplares manuscritos a lápiz en el AMF, aunque las redacciones más completas son las que, formando parte de los anexos de *La vida breve*, aparecen bajo las signaturas 9001-1 y 9001-2. Las segundas están en español, son algo más extensas —cinco hojas— mientras que las primeras, aunque escritas en francés, presentan el título de «Indicaciones N. York». No se ha encontrado el documento final enviado tanto a Nueva York como a Milán, pero entre ambos manuscritos se obtiene una idea muy completa de lo que el compositor quiso hacer notar de la realización de su obra. Todas las indicaciones aparecen referidas a los números de compases y los números de ensayo de la edición orquestal de Max Eschig de 1925.

¹³¹⁵ Copia de carta de Falla Giulio Gatti-Casazza del 19 de febrero de 1926 (AMF 15294-002).

¹³¹⁶ Copia de carta de Falla a Jenner Mataloni del 5 de enero de 1934 (AMF 7671-009).

14 ^{o 4 and 5 p. 15}
 Muy
 rítmico
 y flexible (?)

Vibrato
 Indicaciones N. York.

No. 8 11 al trem. índice está
 muy el movimiento. (por no
 resultar flaco)

No. 14 Ten la cor. - lo cubre ^{al} ~~del~~
 coro

" 15 Pregones (popular-gles.
 sba. inter. adms.)
 (brindis?)

u 4. de 16 Trem. índice ^{muy} ~~muy~~

17 Ten la viga del coro!

u 2. de 18 Coro (ver p. p. p.)

19 Trem. índice ^{muy} ~~muy~~
 (2d. en el And. siguiente)

20 Calmo, me non tratto.

Agitato, ma in tempo - 19 24

Esto vuol dire: Tempo agitato, mais
 bien mesuré.

Figura 13. Notas interpretativas sobre *La vida breve* enviadas a Nueva York (AMF 9001-9). © Archivo Manuel de Falla.

Manuel de Falla expresa una insistente preocupación por que se obedezcan las indicaciones de *tempo* y dinámica que aparecen en la partitura, llegando a traducirlas al francés. Valga como ejemplo lo siguiente: «[del número de ensayo] 19 [al] 24 *Agitato, ma in tempo. Cela veut dire: Tempo agitato mais bien mesuré*».

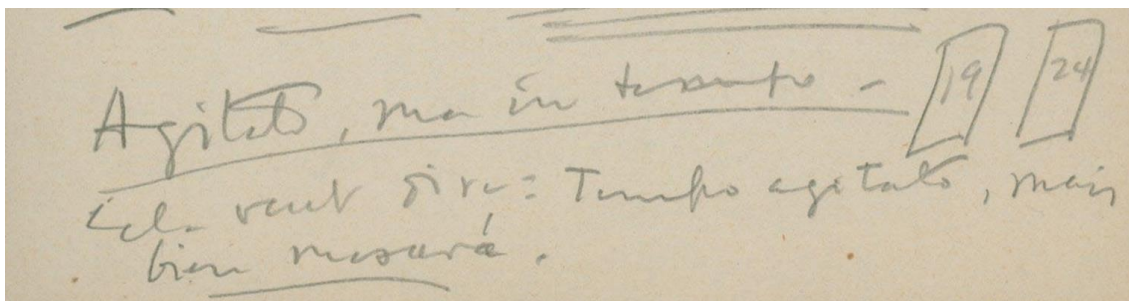


Figura 14. Detalle de las notas interpretativas sobre *La vida breve* enviadas a Nueva York (AMF 9001-9). © Archivo Manuel de Falla.

En ocasiones sus indicaciones son muy precisas. En el nº 43, coincidente con el comienzo de la 5ª escena del primer acto, junto a la advertencia *Agitato ma in tempo* aparece la indicación metronómica de negra igual a 66. En las notas, sin embargo, Falla pide que se rectifique y la negra sea igual a 72. También hay una insistencia en que la orquesta no cubra al coro, lo que repite para los números de ensayo 14, 17, 29 y 38. Pero donde más centra la atención el compositor es en cuestiones rítmicas. En los números 71 y 75 aparecen los compases $6/8 = 3/4$ lo cuales se refiere en realidad al efecto de la hemiolía. Así continúa haciendo lo que parece un repaso directoral a la obra, dejando en claro cada uno de los cambios de *tempo*, dinámicas y también elementos de agógica.

Hay ciertos asuntos interpretativos que, aunque podrían quedar a la voluntad de cada director, Falla prefiere expresar sus preferencias. Esto es en el caso de la 2ª danza, donde apunta señala «Acentos rítmicos muy exagerados»¹³¹⁷, «Los gritos del coro muy enérgicos tanto en el F[orte] como en el P[iano]»¹³¹⁸ o «Las palmas muy medidas y muy decididas»¹³¹⁹. Por último, también ofrece un consejo sobre algunos de los elementos de raíz popular insertos en la ópera. En relación al segundo acto, dice: «El canto del cantaor tiene que imitar tanto como sea posible el estilo popular. Voz un poco nasal»¹³²⁰.

Este ejemplo de especificaciones técnico-musicales sobre las representaciones de la ópera expresan la voluntad personal del autor no solo como tal sino también como intérprete. No parecen tanto indicaciones desde el punto de vista creativo, donde cabría

¹³¹⁷ «Accents rythmiques très exagérées» (AMF 9001-1).

¹³¹⁸ «Les cris du choeur très énergiqes soit dans le F soit dans le P». *Idem*.

¹³¹⁹ «Les battements de mains très en mesure et très décidés». *Idem*.

¹³²⁰ «Le chant du cantaor doit imiter autant que possible le style populaire. Voix un peu nasillarde». *Idem*.

justificar las razones por las que introduce dos danzas o cómo crea la atmósfera musical en función a la clase social a la que pertenecen los personajes —por ejemplo—, sino que se refieren puramente a elementos de la interpretación. El mismo autor, si hubiera considerado errores de edición algunas de las indicaciones que da, podría haberlas corregido en las pruebas de imprenta y las sucesivas ediciones. Sin embargo, no solo no lo hace sino que aporta nuevas ideas que incluso contradicen lo que con tanta precisión recoge la partitura. De este modo, Falla está completando en sí mismo todo el proceso de creación musical, desde la propia concepción de la obra hasta la representación de la misma, ofreciendo a través de estas «Indicaciones» lo que él, en el caso en que fuese a tomar la batuta desde el podio orquestal, propondría para su personalísima interpretación, una versión *plus ultra* que va más allá de lo que como compositor propone.

En este caso sí que se trata de un verdadero magisterio en lo que a las puestas en escena neoyorquina y milanesa ocupó a sendos personajes italianos. Si bien Falla se cuidó mucho de qué indicaciones musicales dar y a quién para la realización de sus obras, en estas notas complementarias expresó holgadamente lo que como intérprete habría considerado señalar.

CAPÍTULO 7. LAS INSTITUCIONES CULTURALES Y EL FASCISMO ITALIANO: ENTORNO, RELACIONES Y PARTICIPACIÓN DE MANUEL DE FALLA.

Si guarda silencio, ¿quién lo condenará? Si oculta su rostro, ¿quién podrá verlo?

Job 34, 29.

7.1 UN CAPÍTULO DIFERENTE

La práctica totalidad de la actividad que Manuel de Falla desarrolla en Italia se produce en un momento histórico muy particular. Con excepción de la entrevista con Ricordi en 1912, el resto de acontecimientos tienen lugar durante una década, entre 1923 y 1932, que se enmarca en la historia del país durante el conocido como *Ventennio Fascista* o período de la Italia fascista (1922-1943). Todo el recorrido que realiza como compositor está íntimamente relacionado con las distintas instituciones culturales que lo acogieron, las cuales irán progresivamente siendo intervenidas por el régimen de Mussolini y, de tal modo, controladas a su albur. La aceptación *ad hoc* de sus condiciones supone una colaboración con el régimen, con mayor o menor conocimiento de ello.

A lo largo de este último capítulo, se pretende la enumeración de las interrelaciones tejidas en base a la propagación que tuvo su música en medio de unas circunstancias tan particulares. Para ello es de necesidad contar con una doble perspectiva, tanto falliana como italiana, que complementadas se intentarán exponer con la mayor claridad y sencillez posible pese a la complejidad del período.

En este punto, poniendo la atención sobre el músico, la investigación se vuelve bastante árida a razón de las fuentes consultables. Si bien es necesario regresar sobre la correspondencia y la prensa, la bibliografía específica al respecto es bastante limitada, dificultando el planteamiento de un mejor estado de la cuestión. No obstante, son abundantes los estudios sobre la música y la cultura de este período de la historia italiana, gracias a los cuales, aunque con referencias indirectas, se puede obtener información suficiente para reconstruir los hechos que a continuación se detallan.

7.2 EL SUSTRATO PREVIO

Manuel de Falla arriba a Italia por primera vez en 1912 para encontrarse con Tito II Ricordi y con la posibilidad de obtener una edición para *La vida breve*. Entre las posibles causas por las que el editor rechazó la obra estaban las preferencias estilísticas que la casa editorial tenía en ese momento: Santoliquido, Zandonai, Casella, reediciones exitosas de obras de Tosti y Verdi o las particulares inclinaciones del empresario por Mascagni o Puccini, verdadera gallina de los huevos de oro en ese momento. Sin embargo, si bien Puccini llenaba teatros, copaba carteleras y competía en igualdad de condiciones con el mismo Verdi o con el dúo verista Mascagni-Leoncavallo, los postulados de las vanguardias parisinas y los intentos de ruptura con la tradición iban ganando adeptos a la par que espacios en la escena musical. De entre todos ellos, hubo un grupo que destacó por sus particulares e irrepetibles propuestas. Se trataba de los autodenominados futuristas, quienes fueron un paso más allá en cuestiones de expresividad, el propósito de la música o el uso de los instrumentos musicales utilizando una valiosa arma: la publicación de manifiestos. En este sentido, fueron varios los textos que se publicaron a modo de declaración de principios y manuales de actuación para todos aquellos que pretendían autodenominarse bajo el neologismo de futuristas, término adoptado por Francesco Balilla Pratella, quien lideró a los primeros

interesados y firmó esos primeros manifiestos¹³²¹: *Manifesto dei Musicisti futuristi* (11 de octubre de 1910), *Manifesto tecnico della musica futurista* (11 marzo de 1911) y *La distruzione della quadratura* (18 de julio de 1912). Pero pronto se sumarían otras voces que fueron enriqueciendo el movimiento, como Luigi Russolo con *L'arte dei Rumori* (1916).

Es fácil comprender el bando en el que se encontraba Manuel de Falla en base a los postulados sobre el canto popular y la música española en función de los conocimientos adquiridos junto a Felipe Pedrell, y no solo llevados a la práctica en sus obras, sino que también puestos en valor frente al mismo Ricordi. Dicho bando es, en realidad, imposible de unificar bajo un mismo criterio salvo por una cosa: componían de forma tonal/modal para instrumentos tradicionales. Ese era el mundo que aún controlaba editorialmente Ricordi, al que pertenecía el gaditano y en el que se citaba con un compañero y amigo desde unos años antes: Alfredo Casella. Sin embargo, avanzado el tiempo, aparecerá un artículo del italiano con un sorprendente título: «Some Reasons Why a Futurist May Admire Rossini» (1920)¹³²². A comienzos de la tercera década del siglo, Casella se percibe a sí mismo como un futurista, aunque no ha compuesto una sola página para *intonarumori* ni ha firmado su propio manifiesto. Como él mismo explica en el texto, su actitud frente a la composición es crítica en tanto a la sociedad en la que habita, reconociendo que buena parte de la creación musical no es tanto fruto de la alegría sino del dolor, el mismo que cubre toda Europa tras la I Guerra Mundial. Rodney J. Payton¹³²³ explica que Casella no es propiamente un futurista pero se lo adhiere para añadirle una nueva semántica al término que ya había sido defendido en sus planteamientos teóricos pero terriblemente criticado por sus propuestas artísticas por Ferruccio Busoni¹³²⁴.

No se puede determinar el grado de conocimiento que Falla pudo tener sobre el futurismo, aunque no cabe duda de que al menos sabría de su existencia dadas las amistades, grupos y personas que frecuentaba durante sus años parisinos. De lo que no cabe duda es de su buena relación con Alfredo Casella y de que, junto con este, ambos planeaban el establecimiento de una Unión Musical Latina cuyo primer convenio estatutario fue redactado en 1918 por Casella¹³²⁵. El italiano ya había estado realizando consultas y propuestas a Falla al menos desde 1915¹³²⁶, cuando ya le hablaba de un proyecto de federación entre sociedades. Con posterioridad, la idea seguía latente y era expresada *sui generis* con expresiones como «cuento con una respuesta fraterna y... ¡latina!»¹³²⁷. La realidad asociativa italiana era débil y, antes de poder dar otros pasos,

¹³²¹ NICOLODI, Fiamma. *Novecento in musica*. Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 13.

¹³²² CASELLA, Alfredo. «Some Reasons Why a Futurist May Admire Rossini». *The Chesterian*, 2 (diciembre 1920), pp. 321-324. Posteriormente fue publicado en la autobiografía [21 + 24] bajo el título «Del come un futurista possa amare Rossini».

¹³²³ PAYTON, Rodney J.. «The Music of Futurism: Concerts and Polemics». *The Musical Quarterly*, 62/1 (enero 1976), pp. 25-45.

¹³²⁴ BUSONI, Ferruccio. «Futurismus der Tonkunst». *Pan*, 3 (octubre 1912), pp. 11-12.

¹³²⁵ *Convention pour une constitution d'une Unión Musicale Jeune-Latine* (Cini, Doc. Sc. 68; busta XXVI, fascicolo 2).

¹³²⁶ Carta de Alfredo Casella a Falla del 1 de diciembre de 1915 (AMF 6830-005).

¹³²⁷ Carta de Alfredo Casella a Falla del 17 de diciembre de 1916 (AMF 6830-006).

Casella hubo de conformar la Società Nazionale di Musica (SNM). En cualquier caso mantuvo informado a Falla de todo hasta 1918, cuando la creación de la Unión Latina era casi una realidad a tres entre España, Francia e Italia¹³²⁸, mostrando el andaluz un gran interés.

Antes de la eclosión del nuevo régimen fascista, Manuel de Falla estaba vinculado a la realidad musical italiana: era tenido en cuenta por la punta de lanza que suponía Alfredo Casella y era un activo español de primer nivel en un proyecto de la magnitud que suponía la Unión Musical Latina. Además, en primera persona había contrastado ideas, opiniones y una posible edición con Tito II Ricordi, gracias a la cual también ocupó — involuntariamente— una posición en el ala más clásica de la producción musical en comparación con el efervescente futurismo.

7.3 EN LOS COMIENZOS DEL RÉGIMEN

Durante los primeros días del mes de mayo de 1923, Manuel de Falla asiste en Roma al encuentro convocado por Elizabeth Sprague Coolidge donde, además de un par de conciertos, tuvieron lugar excursiones y encuentros informales. La mecenas pretendía con aquello aprehender una idea de primera mano sobre los asuntos en los que estaban trabajando los compositores más activos del momento.

La reunión se desarrolló en un marco histórico muy particular. Unos meses antes, a finales de octubre de 1922, se produjo la Marcha sobre Roma, que marcaría el principio del régimen fascista de Mussolini y el fin del sistema parlamentario italiano, lo que se ratificaría el 31 de octubre con la conformación de un gobierno ratificado por el rey Víctor Manuel III. Días más tarde, el 16 de noviembre, con el *Discorso del bivacco*, la primera alocución como Presidente del *Consiglio* del Reino de Italia, se inauguraba oficialmente el nuevo régimen con claros tintes autoritarios, antiliberales y antidemocráticos amén de una evidente violencia verbal¹³²⁹. Pese a todo, el discurso apenas presentaba alguna propuesta legislativa y, en el campo musical, hubo que esperar aún bastante tiempo para poder conocer alguna directriz. «Durante los primeros meses de poder del régimen, los funcionarios del Gobierno tuvieron poco tiempo para examinar las necesidades del sistema de educación musical»¹³³⁰, señala Harvey Sachs. En realidad, la primera acción llegó en diciembre de 1923 y tuvo que ver con la destitución del director del Conservatorio de Milán, el anciano Giuseppe Galignani — en el cargo desde 1897—, que sería sustituido por Ildebrando Pizzetti —quien dirigía el Conservatorio de Florencia—, por deseo del ministro de educación pública Giovanni Gentile. La pésima gestión de las formas, la no justificación de las razones y la campaña de descrédito público dio como consecuencia el suicidio del propio Galignani, acontecimiento que, pese a las implicaciones políticas y culturales que supuso, fue

¹³²⁸ Carta de Alfredo Casella a Falla del 16 de enero de 1918 (AMF 6830-008).

¹³²⁹ Véase: GENTILE, Emilio. *E fu subito regime. Il fascismo e la Marcia su Roma*. Roma-Bari, Editoriale Laterza, 2012.

¹³³⁰ «During the regime's early months in power, government functionaries had little time for examining the needs of music education system». SACHS, Harvey. *Music in Fascist Italy*. London, Weidenfeld and Nicolson, 1987, p. 34.

silenciado y ocultado por la prensa¹³³¹. Además, unas opiniones que Gaetano Cesari manifestó durante el entierro de Gallignani casi le ocasionan el despido *ipso facto* de su puesto como director de la biblioteca del mismo conservatorio, lo que se evitó gracias a la mediación de Arturo Toscanini¹³³². Sin mayores contratiempos, Pizzetti tomó posesión de la dirección del conservatorio milanés a comienzos de 1924. No obstante, perduraba la sombra de la tragedia y la seguridad de que la espada de Damocles pendía sobre cualquiera que se manifestase en contra de la nueva oficialidad estatal.

Algunos de estos nombres estuvieron en relación con Falla en algún momento. Aunque entonces solo conocía a Toscanini, con posterioridad se relacionaría también con Cesari o Pizzetti, personal y epistolarmente. En ese momento, mayo de 1923, Manuel de Falla, aunque informado de los cambios que se estaban dando en Italia, permanecía ajeno a la oficialidad ya que tampoco se relacionaba con ella, sin aparentar mayor interés que la amistad con Casella y la que va surgiendo en Roma con el matrimonio Malipiero.

7.4 HACIA UNA REFORMA EN LA FORMACIÓN MUSICAL

El compositor no regresará a Italia hasta septiembre de 1928 para asistir al VI Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea que se celebraba en Siena, que se hizo coincidir con la *Settimana Musicale Sienese*. Tras meses de negociaciones con la directiva de la SIMC y pese a las muchas dificultades en contra, finalmente Falla pudo presentarse para interpretar y dirigir el *Concerto per clavicembalo, flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*. Sin embargo, el ambiente y el contexto era bien distinto del de Roma. El gobierno de Mussolini tardaría aún más tiempo en manifestarse y legislar al respecto de la música, aunque no fueron pocas las presiones que desde diversas partes pretendían influir en las decisiones que estaban por tomar. Una de las más potentes fue la publicación del *Manifesto degli intellettuali fascisti*, que apareció en *Il Popolo d'Italia*¹³³³ y en otros medios adeptos el 21 de abril de 1925. Redactado por el filósofo y ya mencionado ministro, Giovanni Gentile, se hacían públicas las bases político-ideológicas del fascismo, las cuales se habían expuesto previamente en el *Convegno per la cultura fascista* celebrado en Bologna el 29 y 30 de marzo: se justificaban las actitudes agresivas que por medio de los abusos y la opresión empezaban a caracterizarlo¹³³⁴. Fue firmado por 250 hombres entre los que se encontraban algunos de los conocidos de Falla: Franco Alfano, Ugo Ojetti y, nuevamente, Ildrebrando Pizzetti.

Con la publicación, el género del manifiesto volvía a despertarse y con él llegaron sus consecuencias, de tal modo que la respuesta no se hizo esperar: el 1 de mayo de ese mismo año se publicó el *Manifesto degli intellettuali antifascisti*. Apareció tan solo en dos medios —*Il Mondo* e *Il Popolo*, de los pocos que todavía expresaban un posicionamiento crítico y claramente disidente— y fue elaborado por Benedetto Croce,

¹³³¹ *Ibid.* pp. 34-35.

¹³³² *Idem.*

¹³³³ Diario plenamente adepto al régimen que fue fundado por el propio Benito Mussolini en 1913 en Milán, llegando a ser considerado el altavoz de *Il Duce*.

¹³³⁴ SACHS, Harvey. *Music in Fascist Italy...* pp. 124-125.

filósofo y excompañero de Gentile a propuesta del periodista Giovanni Amendola¹³³⁵. El contenido del mismo, aunque con un alto grado de teoría política, centraba su atención en un par de puntos relacionados directamente con el arte: por una parte consideraba que la cultura, conformada por el arte y la ciencia, deben quedar aparte de las cuestiones políticas; por otra, repudiaba que en el *Manifesto Gentile* los artistas extranjeros deban someterse automáticamente al juicio que Italia estableciese con respecto a sus países de origen en vez de ser evaluados en términos puramente artísticos. Pese a las buenas intenciones del «*contromanifesto*» no había propuestas concretas con alternativas reales al posicionamiento oficial que el régimen iba desvelando.

Aunque ya existían facciones perfectamente alineadas con el régimen, el Gobierno no actuaba y en asunto de reformas musicales se presentaba como un mero espectador atento al encendido debate cultural, lo que favorecía la conformación de bandos. De este modo, Alfredo Casella, entre otros, comenzaron a ejercer presión de forma personal. En su caso parecería que se alistaba con los antifascistas en algunos postulados y, a finales de ese mismo año, en un artículo publicado en Estados Unidos, describía el estado de la educación musical como de general confusión. Apelaba a que «la enseñanza de la música por parte de una persona incompetente es algo tan reprobable como vender zapatos de cartón»¹³³⁶, pero solicitaba la no intervención por parte del Estado:

Hoy el Estado haría bien en separarse de casi todo eso que tiene que ver con el arte, y también en la enseñanza del arte. [...] Considero que las escuelas privadas administradas con métodos modernos y libres para escoger a sus propios profesores y de despedirlos [...], habrían sido inmensamente superiores en rendimiento a estas escuelas estatales, que son supervivientes de una época pasada¹³³⁷.

Como indica Sachs, «sin embargo él era solo uno entre una legión de educadores que presionaban al gobierno fascista para hacer adoptar las ideas propias sobre cómo transformar el sistema de los conservatorios»¹³³⁸. En ese estado de las cosas, la inacción del Gobierno sostenida en el tiempo favorecía a Mussolini ya que las alertas activadas por parte de los antifascistas no se materializaban en nada, lo que daba una sensación general de aperturismo en lo que a las artes se refiere, ejerciendo como integrador de todos los movimientos que se concitaban. Tan solo un asunto elevaba cada vez más el tono, la de los docentes de conservatorio, quienes como Casella, ansiaban una reforma de todo el sistema.

¹³³⁵ *Ibid.* pp. 125-126.

¹³³⁶ CASELLA, Alfredo. «The Teaching of Music in Italy». *Christian Science Monitor*, 12 (septiembre 1925), p. 8.

¹³³⁷ «Today the state would do well to detach itself from almost everything that has to do with art, even the teaching of art. [...] I believe that private schools, administered according to modern methods and free to choose their professors and to dismiss them [...], would be infinitely superior in their output to these state schools, which are survivors of a past age». *Idem.*

¹³³⁸ «He was, however, only one among a legion of educators who pressed the fascist government to adopt their ideas for the transformation of the conservatory system». SACHS, Harvey. *Music in Fascist Italy...* p. 36.

En esa situación, la SIMC encuentra en Italia un puerto seguro, razón por la que elige, en el arco de tres años, dos sedes allí. La primera en Venecia, en 1925, compartida con Praga, para el III Festival. La segunda, Siena, para el VI, en el que se quiso contar con la obra y la presencia de Manuel de Falla. Pese a todas las tensiones, manifiestos y presiones hasta ahora expuestos, la correspondencia que Casella mantiene con Falla no refleja absolutamente nada: el italiano guarda silencio en relación con la política y, durante esos años, en el repertorio epistolar tan solo se tratan asuntos musicales, particularmente sobre la posibilidad de hacer *El retablo* en Venecia desde 1925 y el *Concerto* para Siena. Ni una sola palabra sobre lo que en Italia estaba fraguándose.

Uno de los actores fundamentales en el desarrollo del Festival de Siena fue el conde Guido Chigi-Saracini, que ofreció su residencia —el Palazzo Chigi-Saracini— no solo para la celebración del evento sino también para el alojamiento de los invitados al encuentro. Visto el éxito del encuentro, el conde intuyó que aquello no había sido una confluencia circunstancial sino fundacional y se decidió a comenzar a dar forma a una de las instituciones de más profundo calado y mayor éxito musical de la historia reciente de Italia: la Accademia Musicale Chigiana. Esto, más allá de un gesto desinteresado de amor por el arte y desapego material, estuvo muy claramente favorecido por el nuevo Estado. Pese a la autarquía impuesta a partir de 1929 y si bien la reforma del sistema educativo musical no se terminaba de materializar —además de por razones políticas también por la enorme burocracia que los entes ministeriales debían soportar—, hubo una propuesta que permitió un avance en el progreso musical muy a tener en cuenta: los cursos de música que se organizaban fuera de los conservatorios. Dichos cursos permitían un flujo más o menos constante de estudiantes extranjeros que, además de aportar divisas, también enriquecían musicalmente el panorama italiano, el cual se preparaba para recibirlos, acogerlos y ofrecerles aquella formación que iban buscando, lo que era favorecido por el régimen.

Anteriormente a la fundación de la Accademia Chigiana (1932) ya se habían producido algunos antecedentes. Sachs recoge dos¹³³⁹: el curso de verano que se celebraba desde 1925 en Tivoli y que, patrocinado por el Ministerio de la Educación Pública, se inspiraba en el American Conservatory de Fontainebleau; y la Scuola di canto e scena que se inauguró en Milán en 1926 con el apoyo del SIFAL¹³⁴⁰, la cual estaba abierta no solo al alumnado extranjero sino también a las clases más desfavorecidas, siendo gratuita para quienes demostrasen su situación. En el caso de la Chigiana, era el Instituto Interuniversitario Italiano el que le daba un amparo legal dejando muy claramente la prensa que el proyecto se llevaba a cabo «por iniciativa del conde Chigi-Saracini y con la aprobación del Gobierno»¹³⁴¹. Se aportaba incluso el tipo de formación y el profesorado participante:

Los cursos, que darán inicio el primero de julio, para concluir en septiembre, serán impartidos por Vito Franzi (composición); por Arrigo Serato (violín); por

¹³³⁹ *Ibid.* pp. 42-43.

¹³⁴⁰ Sindacato Italiano Fascista degli Artisti Lirici.

¹³⁴¹ [s.n.]. «In tutti i toni». *Musica d'Oggi*, 6 (junio 1932), p. 285.

Arturo Bonucci (violonchelo); por Ada Sassoli (arpa); por Gemma Bellincioni (artes escénicas); por Giulia Boccabati e Adolfo Barutidella (canto); por Fernando Germani (órgano) y por Claudio Gonvierre (piano)¹³⁴².

Entre ellos aparecen dos conocidos de Falla: Bonucci y Serato, miembros junto a Casella del Trio Italiano que visitó Granada en enero de 1930 para realizar un concierto que el mismo compositor les había organizado en la Casa de los Tiros. Aunque no tuvo correspondencia directa con ellos, sí que mantuvo algún tipo de contacto mediante el propio Casella y otros corresponsales a través de los cuales se enviaban recuerdos. Por el momento, las limitaciones de este trabajo no permiten conocer con mayor exactitud las razones que llevaron a que este elenco formase el primer claustro de profesores de la Chigiana, pero no dejan de ser sorprendentes las redes que conectan a Manuel de Falla con la fundación de la misma, más allá de la correspondencia con el conde Chigi-Saracini y aparte de las conversaciones —desconocidas— que pudieran haberse tenido ya durante el desarrollo del Festival de 1928.

El deseo de Casella de que las instituciones de enseñanza pudieran regir sobre su propio personal se materializó en con un Real Decreto en octubre de 1936¹³⁴³, aunque dicha reforma introducía también una gran cantidad de elementos de control. Además de titulaciones y documentación administrativa habitual, exigían un «certificado de buena conducta moral, civil y política» y el «certificado de inscripción al Partito Nazionale Fascista»¹³⁴⁴, el cual era prácticamente indispensable para poder desarrollar cualquier función en las instituciones estatales. Se establecían limitaciones a ciertas actividades como la pertenencia a orquestas de operetta, cuya valoración de cara a la acreditación de idoneidad era perjudicial para el candidato¹³⁴⁵. Por último, limitaba o, mejor dicho, se iniciaba la extinción de las escuelas y conservatorios privados aunque sus estudios hubieran llegado a adquirir categoría oficial en el pasado¹³⁴⁶. Si bien las quejas de Casella habían sido escuchadas, la nueva normativa contempló muy extensamente también los postulados de Luigi Forino —en la misma línea que Casella— y de Luigi Perrachio, extremadamente nacionalistas y con un interés casi exclusivo por el pasado musical.

7.5 LOS FESTIVALES Y SU «MAGNANIMA E VIGILE APERTURA»

7.5.1 Venecia

¹³⁴² «*I corsi, che si inizieranno il primo luglio, per terminare in settembre, saranno tenuti da Vito Franzi (composizione); da Arrigo Serato (violino); da Arturo Bonucci (violoncello); da Ada Sassoli (arpa); da Gemma Bellincioni (arte scenica); da Giulia Boccabati e Adolfo Barutidella (canto); da Fernando Germani (organo) e da Claudio Gonvierre (pianoforte)*». *Idem*.

¹³⁴³ Véase: Regio Decreto del 15 de octubre de 1936, n° 2190 <http://www.normattiva.it/eli/id/1937/01/07/036U2190/ORIGINAL>

¹³⁴⁴ «*d) certificato di buona condotta morale, civile e politica; e) certificato d'iscrizione al Partito Nazionale Fascista*». *Ibid.* Art. 2.

¹³⁴⁵ *Ibid.* Art. 6.

¹³⁴⁶ «*Le Scuole e gli Istituti d'istruzione musicale oggi esistenti, anche se abbiano avuto in passato riconoscimento ufficiale, non possono continuare a svolgere la propria attività se non abbiano chiesto ed ottenuto apposita autorizzazione dal Ministro per l'educazione nazionale*». *Ibid.* Art. 10.

Hubo varios intentos orquestados por Casella de conseguir la primera representación italiana de *El retablo de maese Pedro* en Venecia, aunque esta no tuvo lugar hasta 1932. La fascistización de las instituciones había continuado, conmemorándose en ese mismo año la primera década del régimen. Además, aunque Falla acudía a otro festival internacional, las diferencias eran muchas entre Siena y Venecia. El primero lo organizaba una institución internacional que había elegido como sede una ciudad italiana. El segundo se trataba de un festival italiano con proyección internacional y que, desde 1930 gozaba de un *status* particular: mediante el Real Decreto-Ley nº 33 del 13 de enero de 1930 la Esposizione Biennale Internazionale d'Arte de Venecia pasaba a ser instituida en Ente Autónomo¹³⁴⁷. Esto quiere decir fundamentalmente que la Biennale, que hasta entonces había sido gestionada por el Ayuntamiento de Venecia, sería controlada directamente por el Estado y, por ende, por el Gobierno de Mussolini, que además de dotarlo económicamente debía nombrar a la junta directiva. Así por lo tanto no es de extrañar que el Festival de Música, dependiente de la Biennale, estuviese gestionado por un comité ejecutivo presidido por Adriano Lualdi, diputado del Reino de Italia entre 1929 y 1943 y miembro del Partido Nacional Fascista.

Los festivales llamaron particularmente la atención de los gobernantes fascistas y muchos nacieron durante esta veintena. Harvey Sachs indica que «estas manifestaciones de prestigio se desarrollaron a partir de fenómenos apolíticos como la tendencia a sacralizar obras maestras del pasado y la necesidad de proteger obras significativas del presente que no podían ganar popularidad por sí solas»¹³⁴⁸. Sin embargo, el régimen fue consciente de que la imagen exterior que este tipo de eventos podían reportarle era muy valiosa, siempre que se transmitiese la visión pretendida. La participación de artistas de diferentes géneros, estilos o discursos se controlaba mediante el intervencionismo estatal, lo que, en términos de Fiamma Nicolodi, suponía una «magnánima y vigilante apertura»¹³⁴⁹. Sin lugar a dudas el Festival de Venecia cumplía estos dos aspectos. En su primera edición (1930), no solo el concierto inaugural tuvo un carácter internacional — en el que fue programada la *suite* de *El sombrero*—, sino que todas y cada una de las sesiones programadas presentaban compositores de varias nacionalidades¹³⁵⁰. Esto fue una de las primeras cosas que se vio alterada en la segunda edición de 1932, cuando además de programarse conciertos dedicados en exclusiva a ciertas naciones, hubo varios en los que solo había presencia de autores italianos, sin que hubiesen sido

¹³⁴⁷ Véase: Regio Decreto-Legge 13 gennaio 1930, n. 33 <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1930/02/12/35/sg/pdf>

¹³⁴⁸ «These showcases grew out of such non-political phenomena as the trend towards enshrining cultural masterpieces of the past and the need to protect significant Works of the present that were not independently obtaining a popular following». SACHS, Harvey. *Music in Fascist Italy...* p. 89.

¹³⁴⁹ NICOLODI, Fiamma. «Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre». *Musica italiana del primo novecento. La generazione dell'ottanta. Atti del convegno. Firenze 9-10-11 maggio 1980*. Fiamma Nicolodi (ed.). Firenze, Leo S. Olschki, 1981, p. 142.

¹³⁵⁰ 7 de septiembre de 1930: Walton, Bianchi, Prokofiev, Sinigaglia, Veretti, Falla; 8 de septiembre de 1930: Santoliquido, Rosi, Alderighi, Kodaly, Roussel, Bloch, Scriabin, Mangiagalli, Castelnuovo-Tedesco, Bártok; 9 de septiembre: Marzollo, Szimanowski, Tommasini, Krenek, Massarani, Turina, Ferro, Harnasyi; 10 de septiembre: Milhaud, Tansman, Lualdi, Alfano, Hindemith; 12 de septiembre: Malipiero, Pizzetti, Casella, Alaleona, Stravinski; 13 de septiembre: Vivaldi, Corelli, Haydn; 14 de septiembre: Mulè, Zandonai, Respighi, Debussy, Busoni, Honegger.

publicitados como tal¹³⁵¹. Cuatro de los once conciertos de ese año estuvieron protagonizados únicamente por italianos¹³⁵², lo que sumado a los conciertos dedicados a la música franco-belga, a la música norteamericana y a la sudamericana, y uno más a la música germánica, dan como resultado una programa articulado por un criterio político: bloques nacionales. Es más, la propia función en la que participaba Falla —el sábado 10 de septiembre con reposición el martes 13— tenía solo un perfil internacional solo de forma parcial, ya que en realidad se trataban de dos autores italianos, ambos alineados públicamente con el régimen: Adriano Lualdi, compositor y director de su propia obra y presidente del comité ejecutivo del Festival, y Ottorino Respighi, quien se había hecho señalar apenas unos meses antes como uno de los signatarios de *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica*. Si bien es cierto que en ninguna de las comunicaciones de Falla con los interlocutores con quienes gestionó su asistencia a Venecia se traduce el menor planteamiento político, Lualdi sabía que las gestiones serían más segura si se encargaba de ellas alguien de su plena confianza, lo que pidió a primero a Raffaele Calzini¹³⁵³ y luego a Gian Francesco Malipiero¹³⁵⁴.

Tan solo se percibe un elemento muy concreto que invita a pensar en las influencias que pudiera manejar políticamente Adriano Lualdi para sacar algún beneficio propio: información privilegiada, personal y/o confidencial. El asunto en concreto se da cuando en el mes de julio de 1932, habiendo ya aceptado Falla dirigir *El retablo* en Venecia, vuelve a escribirle para buscar el modo más económico para poder llegar a la ciudad lagunar rápidamente, vistos los compromisos que previamente debía atender. La posibilidad de asistir en el vehículo de Andrés Segovia, a razón de las cartas entre Falla y él, era una idea peregrina que crece en el guitarrista a raíz de la carta que le envía el propio Lualdi, lo que narra a Falla en otra del 28 de agosto¹³⁵⁵. Segovia se muestra muy sorprendido con la intervención del italiano para que se puedan «allanar las dificultades que me impiden ir (¡!) a buscarle a V. a la frontera catalana con mi coche, para llevarle a Venezia»¹³⁵⁶. Lualdi también informa de esto a Falla: «para el viaje de venida a Venecia, he hecho escribir hoy mismo a Segovia, para intentar facilitar la cosa»¹³⁵⁷. Pero, ¿cómo podía intuir Lualdi que Falla se planteaba ir a Venecia en el coche de Segovia? El guitarrista no salía de su asombro en la misiva anterior, pero Falla le responde con la misma incertidumbre¹³⁵⁸ ya que no encuentra una explicación lógica al

¹³⁵¹ La decadencia en la pretendida internacionalidad del Festival de Venecia se manifiesta en grado supremo en la edición de 1937, cuando la única obra no italiana fue *Fantasia Bética*.

¹³⁵² Sirvan de ejemplo los conciertos de los días 6 de septiembre de 1932: dos obras de Casella y una de Malipiero; 7 de septiembre: Agostini, Bianchini, Montemezzi, Pick-Mangiagalli y Tommasini; 11 de septiembre: Castelnuovo-Tedesco, Pilati, Wolf-Ferrari, Davico, Pedrollo y Sinigaglia; 12 de septiembre: Guarini, Pedrotti, Gorini, Dallapiccola, Rota, Marzollo, Longo y Sonzogno.

¹³⁵³ Carta de Adriano Lualdi a Raffaele Calzini del 27 de febrero de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 44).

¹³⁵⁴ Carta de Adriano Lualdi a Gian Francesco Malipiero del 15 de abril de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 38).

¹³⁵⁵ Carta de Adriano Lualdi a Falla del 28 de agosto de 1932 (AMF 7214-005).

¹³⁵⁶ Carta de Andrés Segovia a Falla del 30 de julio de 1932 (AMF 7613-025).

¹³⁵⁷ «*Per il viaggio di venuta in Italia, ho fatto scrivere oggi stesso a Segovia, per vedere di facilitare la cosa*». Carta de Adriano Lualdi a Falla del 19 de julio de 1932 (ASAC, Scatola n. 67, 1932, Doc. 5).

¹³⁵⁸ Copia de carta de Falla a Andrés Segovia del 23 de julio de 1932 (AMF 7613-062).

origen de la información que controlaba Lualdi. Hasta tal punto es su intranquilidad al respecto que, cuando ya tiene totalmente diseñado el plan de viaje —apenas una semana antes de partir—, le pregunta directamente que cómo supo que viajarían juntos¹³⁵⁹. El gestor responde así: «yo me dirigí al Maestro Segovia, de quien soy un gran admirador y buen amigo, porque me parecía que él mismo había expresado esta intención con una persona amiga»¹³⁶⁰. Falla no pudo conocer el contenido de la carta hasta su regreso ya que el mismo día en que fue escrita él ya se encontraba en San Sebastián. Sin embargo, hay una pequeña pero importante indicación: la información la ha suministrado una persona «amiga», cuya identidad no determina. Podría tratarse de cualquiera, ciertamente, pero también es seguro que durante ese verano, además de con Segovia, con nadie más mencionó Falla en ningún documento postal que existiera una posibilidad, por pequeña que fuese, de viajar en su propio vehículo. ¿Podría haber utilizado Adriano Lualdi su influencia política para obtener información privilegiada y condicionar la planificación del Festival que él deseaba? De momento es solo una mera hipótesis que no permite aclarar la gran cantidad de documentación consultada en el ASAC.

Quedan aún algunos aspectos que examinar en función de las dos dimensiones que adoptó el Festival. Desde el punto de vista ideológico, antes de la celebración de la edición de 1932, se produjo un importante acelerón en lo que a alineamiento con el régimen se refiere. El 28 de agosto de 1931 fue promulgada el Real Decreto-Ley 1227 por el cual entraba en vigor el conocido como Juramento de fidelidad al fascismo¹³⁶¹ por el cual todos los profesores universitarios debían manifestar públicamente su adhesión a los postulados del régimen fascista mediante una fórmula que recoge la propia ley, reservándose la expulsión de la carrera académica sin remuneración ni posibilidad de jubilación a quienes no lo hiciesen. Con la única excepción de una veintena de docentes, todo el profesorado en ejercicio de su profesión expresó su consentimiento. Esta ley afectaba únicamente a las universidades, quedando de nuevo fuera de las nuevas regulaciones los conservatorios e instituciones musicales —en las que trabajaban la mayoría de los compositores programados en Venecia— lo que daba alas a quienes consideraban que Mussolini toleraba y animaba todo tipo de creación artística.

Sin embargo, unos meses más tarde, el posicionamiento llegó precisamente desde la dimensión artística: se trató del ya citado *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica*. Disfrazado de proclama sobre postulados estéticos y una revaloración de la música del siglo precedente, fue publicado el 17 de enero de 1932 por *Il corriere della sera*, *Il popolo d'Italia* y *La Stampa* con la firma de compositores (Ildebrando Pizzetti, Ottorino Respighi, Riccardo Zandonai, Riccardo Pick-

¹³⁵⁹ Copia de carta de Falla a Adriano Lualdi del 22 de agosto de 1932 (AMF 7214-010).

¹³⁶⁰ «*Io mi son rivolto al M^o Segovia, si cui sono grande ammiratore e buon amico, perché mi risultava che Egli stesso aveva spreso questa intenzione con persona amica*». Carta de Adriano Lualdi a Falla del 28 de agosto de 1932 (AMF 7214-005).

¹³⁶¹ *Giuramento di fedeltà al fascismo*. Regio Decreto-Legge, 28 agosto 1931, n. 1227. Véase: <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1931/10/08/233/sg/pdf>

Mangiagalli¹³⁶², Guido Gerrini¹³⁶³, Gennaro Napoli¹³⁶⁴), críticos (Alberto Gasco y Alceo Toni) y miembros del Sindicato Nazionale Fascista Musicisti (el presidente, Giuseppe Mulè, y el representante de la sección véneta, Giuseppe Zuffellato). En palabras de Fiamma Nicolodi, «decidieron significar la música fascista bajo el signo de la melodía y del melodrama itálico, en oposición a cuantos se dejaban influenciar por las experiencias extranjeras»¹³⁶⁵, tales como el objetivismo, el expresionismo o los experimentos atonales y pluritónicos, propuestas todas ellas tratadas desde un punto de vista peyorativo. Aunque no se refieran expresamente, los claros destinatarios eran quienes mejor representaban esa asimilación de elementos compositivos y técnicas novedosas con proyección internacional: Alfredo Casella y Gian Francesco Malipiero, los dos más íntimos amigos italianos de Manuel de Falla. Ellos dos, sin embargo, ni comunican a Falla este asunto ni parecen sentirse mínimamente afectados por esas demandas retrógradas que pretendían adquirir un aspecto de oficialidad. Ellos mismos, además, gozaban de prestigio como compositores en sus respectivas funciones docentes —Casella en la Accademia Santa Cecilia en Roma y Malipiero en el Conservatorio de Venecia— e incluso como críticos en numerosos títulos de prensa, formando ambos parte del comité ejecutivo del Festival de Venecia. Lo que sí que aclaraba el *Manifesto* era la postura de Respighi, el tercer compositor de la función veneciana de *El retablo*: conservador no solo en su expresión artística sino plenamente alineado con Lualdi, con la oficialidad del Festival y, por ende, con el mismo régimen. De algún modo, era como si Falla y su obra se hubieran podido presentar en el Festival gracias al evidente clasicismo formal y temático de la obra pero, por ser extranjero, amigo y colaborador de autores vanguardistas y, en buena medida, también él un compositor de vanguardia en toda su producción, debía de ir escoltado, protegido, circundado por dos obras de autores que eran los perfectos representantes del oficialismo político e ideológico.

Aunque Manuel de Falla no supiera nada sobre el *Manifesto por la tradición romántica* antes de la celebración del Festival, quizás sí que pudo ser informado de ello por Malipiero o Casella *in situ*, lo que ayudaría a comprender aún mejor el hecho de negarse a aceptar el orden del programa planteado originalmente e impreso en los programas de mano (Falla-Respighi-Lualdi). Se ha dicho —y así se ha recogido en este trabajo— que la razón fue que la obra de Respighi puso el foco de atención únicamente en el periodo de la biografía de su protagonista en que ejerció como prostituta, lo que Falla, conocedor de la larga historia de pecado y conversión de la santa, no toleraba después de su ópera. Lo cierto es que Lualdi no informó hasta el último momento de cuál sería el programa, lo que, al encontrarse Falla ya de viaje, probablemente no conoció hasta que llegó a Venecia¹³⁶⁶. No obstante, si se suma a esto la cierta desconfianza que Falla

¹³⁶² Posteriormente director del Conservatorio de Milán.

¹³⁶³ Director del Conservatorio de Florencia.

¹³⁶⁴ Director del Conservatorio de Nápoles.

¹³⁶⁵ «*Decisero di accreditare la musica fascista sotto il segno della melodia e del melodrama itálici, in opposizione a quanti si lasciavano influenzare dalle esperienze straniere*». NICOLODI, Fiamma. *Novecento in musica...* p. 79.

¹³⁶⁶ Falla se lo pregunta en la postdata del 22 de agosto y Lualdi se lo comunica en la respuesta del 28 de agosto de 1932, cuando Falla ya se encontraba fuera de Granada.

parece reflejar hacia Lualdi —lo que el mismo Lualdi refiere a Calzini y a Malipiero— y el haber sido consciente de que se empezaba a orquestar una campaña contra Casella y Malipiero capitaneada por uno de los compañeros de cartel, quizás pudo Manuel de Falla utilizar el justificante moral para romper con el orden establecido¹³⁶⁷. De tal forma, con reclamaciones sutiles y razonables en función de su personalidad, conseguiría desbaratar el plan trazado. Si lo que se había pensado era una especie de intensificación progresiva de afinidad ideológica —primero el extranjero Falla, luego el alineado culturalmente Respighi y por último el hombre de estado, organizador del evento y nuevo adalid cultural con una obra que argumentalmente expresaba ansias colonialistas—, Manuel de Falla lo desactivó: al obtener la última posición en el espectáculo consiguió la total desvinculación de su obra con la de Respighi, el cambio de discurso político que encerraba el programa y el triunfo total del que la prensa dio cuenta.

Con posterioridad al Festival y aunque se había hecho esperar bastante, llegó una respuesta al manifiesto con un sugerente título: *Contromanifesto: uno contra dieci in una prosa allegra*. Fue publicado en la revista *Brescia*, en el número de diciembre de 1932 bajo la única firma del director de la misma, Carlo Belli, aunque en 1933 sería replicado en otros medios. En él, Belli critica directamente a los firmantes del *Manifiesto* por nostálgicos aunque se muestra a favor de establecer un orden ante tantas nuevas propuestas creativas, atacando a las influencias extranjeras y poniendo toda esperanza en la denominada revolución fascista. Belli conocía a Falla precisamente desde que ambos se encontraron en Venecia el año anterior. Aunque tan solo existen dos cartas entre ellos, se percibe una muy buena sintonía personal. En el aspecto político se lee una jugosa mención a Lualdi en relación con la crítica que ha publicado en su revista sobre el Festival: «A mi pesar he tenido que gastar todo el suelto hablando mal del diputado Lualdi...»¹³⁶⁸. Su animadversión por el político es explícita y, el compartirla con Falla parece un síntoma de comunión de ideas. Falla, sin embargo, se reserva prudentemente la opinión y no responde.

7.5.2 Florencia

Pese a que las negociaciones para la asistencia de Manuel de Falla al Maggio Musicale Fiorentino nunca dieron los frutos esperados, resulta necesario analizar el perfil social e ideológico de aquellos con quienes se negociaron los diferentes intentos.

La primera edición del nuevo festival florentino se estuvo preparando de forma paralela a la segunda edición del festival veneciano, con lo que las negociaciones se cruzaron en el tiempo. Pese a que desde el punto de vista actual parecen muchas las manifestaciones

¹³⁶⁷ No se debe escapar que tras el programa original subyacía un cierto crescendo institucional: primero se presentaba el español Falla con una obra inspirada en un clásico; luego el italiano conservador, firmante del Manifiesto pero con una obra que soslayaba las virtudes heroicas; terminando Lualdi, representante del régimen en tanto a diputado, presidente del Festival y con una propuesta claramente irredentista contextualizada en los territorios balcánicos que pertenecieron y que entonces se reclamaban como parte de la Gran Italia.

¹³⁶⁸ Carta de Carlo Belli a Falla del 7 de enero de 1933 (AMF 13602-001).

de este tipo que surgieron en un arco temporal tan reducido, lo cierto es que cada una de ellas tenía unos objetivos muy delimitados, de modo que no se solapaban ni por repertorios interpretados ni en la agenda anual. Como sucediese con el de Venecia, el de Florencia también nace con una vocación bienal pero con una duración más prolongada: casi tres meses. Además, se ponía el acento en «las relaciones entre música y turismo urbano, para lo que [se] supo aprovechar hábilmente los instrumentos propagandísticos de los medios de comunicación»¹³⁶⁹ así como fue especialmente «dedicado a las novedades instrumentales»¹³⁷⁰.

El Maggio Musicale era dirigido por Guido Maggiorino Gatti, quien obtuvo el nombramiento de secretario general gracias a una recomendación de Ugo Ojetti¹³⁷¹. Si bien Gatti poseía suficientes méritos para poder afrontar el encargo con solvencia gracias a su experiencia previa como director artístico del Teatro di Torino así como fundador de dos revistas de éxito —*Il Pianoforte* y *La Rassegna musicale*—, la decisión final tuvo que ver más con sus colaboraciones como crítico en la revista *Pègaso*, dirigida por el mismo Ojetti. Conviene recordar que desde su fundación, *Pègaso* (1929) profesó una explícita adhesión al régimen así como el propio Ojetti, previamente, ya figuró en la lista de signatarios del *Manifesto degli intellettuali fascisti* (1925). Es más, fue él quien primero escribió a Falla para invitarlo a participar en la primera edición del Maggio Musicale en una carta firmada junto a Carlo Delcroix, presidente del Sindacato Nazionale Fascista¹³⁷². Aunque el anuncio le llegó a Falla a través del vizconde de Mamblas¹³⁷³, esta comprendía la asistencia al congreso y a la exposición que se celebraba, pero no al festival: se quería contar con él no tanto como músico práctico que presenta sus nuevas obras sino que les interesaba como teórico. En la breve correspondencia sobre el asunto no se termina de dilucidar con nitidez qué es lo que exactamente demandaban de él, apreciándose cierta información contradictoria. Esto es lo que se percibe de la lectura de una carta enviada por Casella en junio de 1931:

Tenemos el proyecto de dar *El retablo* el año que viene en mayo, bajo su dirección y durante la gran Primavera musicale fiorentina que tendrá lugar en Florencia. Es un gran proyecto que ha sido aprobado por Mussolini, y su obra tendrá en ese marco una ejecución digna de usted¹³⁷⁴.

Alfredo Casella estaba trabajando en el proyecto inicial del Maggio Musicale Fiorentino en 1931, ya que su primera edición se proyectaba para 1932. Precisamente la coincidencia con el Festival de Venecia y las quejas ocasionadas por la crítica hizo que se aplazase su inauguración a 1933, de forma que cada año tendría lugar una de las dos manifestaciones sin robarse protagonismo ni competir por obras o artistas entre sí. Para

¹³⁶⁹ NICOLODI, Fiamma. *Novecento in musica*... p. 148.

¹³⁷⁰ *Ibid.*... p. 149.

¹³⁷¹ *Ibid.*... p. 150.

¹³⁷² Carta de Ugo Ojetti y Carlo Delcroix a Falla de mayo de 1932 (AMF 7340-001).

¹³⁷³ Véase capítulo de correspondencia.

¹³⁷⁴ «*Nous avons le projet de donner le Retable l'an prochain en mai, sous votre direction et durant la grande Primavera musicale fiorentina qui aura lieu à Florence. C'est un vaste projet qui vient d'être approuvé par Mussolini, et votre oeuvre aura dans ce cadre une execution digne de vous*». Carta de Alfredo Casella a Falla del 20 de junio de 1931 (AMF 6830-025).

dicha primera edición, sin embargo, sí que se expresa con claridad la voluntad de programar *El retablo de maese Pedro*, contando para ello con la asistencia de Falla, que la dirigiría. Un año más tarde, Ojetti no parece querer retomar las conversaciones en el mismo punto. En medio de estas circunstancias, no debe pasarse por alto que Casella le expresa al andaluz la participación directa que *Il Duce* tiene en el nuevo festival, cuya misma existencia liga a su figura. Desafortunadamente la continuidad postal se interrumpe en esta carta y no vuelve a haber un contacto fluido entre ambos hasta marzo de 1932, no siendo posible conocer la opinión que el compositor pudiera tener sobre Mussolini en relación con una mención tan explícita y sobre una cuestión que lo atañía directamente.

Pese a que Guido M. Gatti ostentaba la secretaría general del festival y que mantenía un buen trato con Falla, su primera carta en relación con el asunto no llegaría hasta enero de 1933, yendo en la línea ya esbozada por Ojetti. En ese caso se trataba de la exposición, para la que se le pedía que mediara con el Conservatorio de Madrid a fin de obtener el préstamo de algunos instrumentos antiguos¹³⁷⁵. Falla respondió con la negativa: tanto el préstamo como la custodia de los mismos iría ligada a su persona y él, a causa de su debilitada salud, no podía asistir al Maggio¹³⁷⁶. Lo que no menciona es que pocos días más tarde se trasladaría a Palma de Mallorca buscando una mejora de salud, lo que era incompatible con asumir nuevos proyectos.

Durante la década de los 30 hubo dos intentos más para atraer a Falla al festival florentino, aunque ninguno prosperó. El primero fue para la edición de 1935, escribiéndole Alberto Passigli en enero del mismo año para preguntarle por obras inéditas que pudieran ser tenidas en cuenta de cara a la programación¹³⁷⁷. Con Passigli probablemente ocurrió lo mismo que en Venecia con Lualdi-Calzini-Malipiero: era un canal de comunicación secundario de Ojetti mediante el que ganarse su confianza. Sin embargo se cometió un error táctico: Falla había roto relaciones con Passigli dos años antes, al no haber logrado unos mínimos económicos para que pudiese asistir como invitado a una representación independiente de *El retablo* en Florencia en 1933.

El segundo conato registrado fue de Mario Labroca —director del Maggio entre 1936 hasta 1944— quien pidió la exclusiva de *Atlántida* garantizando todos los medios posibles para programar su interpretación en la edición de 1940¹³⁷⁸. La contestación de Falla fue muy prometedora: aún no había terminado la composición pero esperaba que se pudiera hacer en una próxima edición siempre que se contara con un acuerdo con el Teatro Alla Scala¹³⁷⁹, coliseo con el que ya había comprometido la el estreno en

¹³⁷⁵ Carta de Guido M. Gatti a Falla del 9 de enero de 1933 (AMF 7032-010).

¹³⁷⁶ Copia de carta de Falla a Guido M. Gatti del 13 de enero de 1933 (AMF 7032-022).

¹³⁷⁷ Carta de Alberto Passigli a Falla del 18 de enero de 1935 (AMF 7386/1-008).

¹³⁷⁸ Carta de Mario Labroca a Falla del 6 de abril de 1939 (AMF 7159-003).

¹³⁷⁹ El 10 de septiembre de 1937, Falla concede la exclusiva de la representación de *Atlántida* al Teatro Alla Scala gracias a las diligencias de Jenner Mataloni, quien además de dirigir el coliseo milanés, era también el presidente de la provincia de Milano y, por lo tanto, también miembro de Partito Nazionale Fascista. Además, La Scala, que había sido convertido en ente autónomo por el Regio Decreto 29 diciembre 1921, n. 2143, también estaba bajo la estricta vigilancia del Gobierno.

exclusiva desde 1937¹³⁸⁰. Con este caso se demuestra que las negociaciones con el músico eran mucho más fructíferas cuando conocía a quien las estaba llevando: Labroca fue el encargado de cursar la invitación formal al Festival de la SIMC de 1928 en Siena y era un estrecho colaborador de Casella y Malipiero, con quienes tomó parte en la *Corporazione delle Nuove Musiche*.

Las tentativas fallidas, el comienzo de la Guerra Civil Española y la casi reclusión a la que Manuel de Falla se sometió en los últimos años de Granada impidieron que pudiera continuar relacionándose con las instituciones culturales italianas como hasta entonces. La deriva del régimen fascista italiano hacia postulados cada vez más radicales hizo que progresivamente el horizonte social del mundo musical cambiase irremediamente. Los postulados raciales apoyados por algunos científicos del momento¹³⁸¹ y el *Discorso di Trieste* pronunciado por Mussolini el 18 de septiembre de 1938 darían como resultado una amplísima legislación contra las minorías racializadas y, particularmente, contra los judíos, quienes debían abandonar Italia. Mario Castelnuovo-Tedesco fue uno de los afectados directamente por aquello, razón por la que terminó emigrando a Estados Unidos. Pese a esto, queda constancia de que se mantuvo informado de la realidad del músico español y, desde su exilio norteamericano, medió en lo que pudo para intentar aliviar sus angustiosas necesidades económicas¹³⁸².

7.6 POSICIONAMIENTO FALLIANO

A la luz de lo expuesto, no resulta sencillo definir la posición que Manuel de Falla adoptó frente a los acontecimientos históricos que rodearon su presencia y actividad en la Italia de los años 20 y 30. Pese a la documentación y a lo que la historiografía ha ido reflejando de ello, su postura no parece ser nunca ni clara ni explícita. Precisamente toda esa documentación impide saber a ciencia cierta si tuvo constancia de lo que acontecía en aquella realidad social, dado el absoluto silencio que guardan fuentes tan fiables en otros aspectos como la correspondencia. Pero también esto llama la atención por los sorprendentes saltos temporales que se observan. Resulta particularmente curioso que Casella o Malipiero no hubiesen escrito ni una sola palabra de la campaña que intentó proyectarse contra ellos. Al igual que Casella, de forma individual, no lo hubiese informado sobre sus propuestas de reforma de los conservatorios y escuelas de música, habida cuenta del gran interés que prestó a asuntos como el de la Joven Unión Musical Latina.

En el trato con las instituciones culturales pasa algo similar: Falla es reclamado por varias de ellas, en diferentes momentos y por razones distintas: acude a algunas y es aclamado por su música y su presencia, tanto por el público como por la mayor parte de la crítica, pero no se explicita nunca nada del contexto en el que se desenvuelve todo ello, como si todo se hubiese celebrado en una cámara anecoica que absorbiera la

¹³⁸⁰ Copia de carta de Falla a Mario Labroca del 16 de mayo de 1939 (AMF 7159-006).

¹³⁸¹ Véase: *Manifesto degli scienziati razzisti* (14 de julio de 1938).

¹³⁸² Véase el encargo que le tramita Castelnuovo-Tedesco por medio de Adele Olschki de Finzi para la composición de música por minutos para la productora Metro-Goldwyn-Mayer. Capítulo 6.1.5.

totalidad de los posibles ecos sociales o, al menos, las divergencias en cuanto a organización, planteamiento o legalidad que el propio compositor hubiera tenido constancia al menos en el plano personal. Aunque también es cierto que desde el punto de vista de las propias instituciones, con independencia de la evolución del régimen, en ellas tan solo se cumplía con las exigencias del marco legal que las amparaba, por muy ideologizado que pudiera parecer. Mussolini presidía esa realidad pero al no legislar de forma beligerante durante una larga primera fase fue tenido prácticamente por un filántropo y, las instituciones, como obras al servicio de dicha realidad artística.

Pese a todo esto y frente a una aparente uniformidad de discurso, sí que existió una disidencia activa y significativa durante este periodo, que fue combatida, aislada, silenciada y, por último, aniquilada. Por una parte, estuvieron las leyes de 1924 y 1925 que dilapidaron la libertad de prensa a la vez que aniquilaron la disidencia restante, removiendo a los directores de los periódicos mediante la intervención de los prefectos provinciales o a través del Sindicato de Periodistas. Conforme fue avanzando el tiempo, las instituciones fueron vaciándose de voces críticas y, aunque en mayo de 1925 hubo todavía un grupo amplio que se significó en el *Manifesto degli intellettuali antifascisti* —64 frente a los 250 del *Manifesto degli intellettuali fascisti*—, la disidencia fue sofocándose. Hasta tal punto fue apartada de la escena pública que en 1931, cuando entra en vigor el juramento de fidelidad al fascismo, solo hubo 18 profesores que se negaron a hacerlo, frente a 1.251 que sí se adhirieron. Sin embargo, sí que hubo tres conocidos de Falla que pertenecieron a esa resistencia antifascista y que perduraron hasta el final pese a las no pocas dificultades que tuvieron que soportar: Arturo Toscanini, Luigi Rognoni y Guido Maggiorino Gatti.

Toscanini fue reconocido internacionalmente por su postura enfrentada a la del régimen. Aunque compartió por un brevísimo periodo de tiempo los postulados de Mussolini, rápidamente se distanció, estableciendo como límite la *Marcia su Roma* y, finalmente, abandonando Italia a raíz de los acontecimientos suscitados por su negativa a dirigir en Bologna el himno del Partito Nazionale Fascista en mayo de 1931¹³⁸³. Sin embargo, y a pesar de que las dos únicas misivas conservadas¹³⁸⁴, se dan muestras de una amistad, de una relación previa y de un conocimiento profundo de los asuntos que a ambos atañen —en especial a Falla, con los graves problemas económicos sufridos en Argentina—.

En cuanto a Rognoni, pese a su explícito antifascismo —sobre todo en su juventud, que le llevaría incluso a la expulsión del instituto de secundaria—, tan solo se relaciona con Falla a través de una carta en la que lo informa que será uno de los críticos que cubrirá

¹³⁸³ Dicha negativa se produjo por primera vez en el Teatro Alla Scala en diciembre de 1922 durante la primera visita de Mussolini a Milán tras su ascenso al poder. Véase el capítulo dedicado íntegramente a Arturo Toscanini: SACHS, Harvey. *Music in Fascist Italy...* pp. 207-240.

¹³⁸⁴ Fotocopia de carta de Arturo Toscanini a Falla del 1 de febrero de 1939 (AMF 7693-001) y borrador de carta de Falla a Arturo Toscanini de agosto de 1942 (AMF 7693-002).

el VII Festival de Venecia, para lo cual solicita alguna información¹³⁸⁵. La respuesta de Falla es muy breve, puesto que solo tiene en mente el viaje a Argentina¹³⁸⁶.

Por su parte, Guido M. Gatti es una de las amistades fallianas que ha sido estudiada con mayor profundidad gracias a la gran cantidad de pruebas documentales preservadas¹³⁸⁷. Su militancia antifascista no fue nunca explícita, lo que le permitió ir adquiriendo responsabilidades cada vez superiores en las instituciones culturales italianas. Sin embargo, a través de los medios que fundó y dirigió, sí que expresó una actitud contestataria sutil pero rotunda, postura que mantuvo también en las revistas que dirigía Ugo Ojetti¹³⁸⁸. En el caso de la *La Rassegna musicale*, revista fundada por el mismo Gatti y heredera de *Il Pianoforte* —también ideada y dirigida también por él— se continuaron escribiendo artículos sobre novedades musicales de autores señalados negativamente por el régimen por las razones que fuesen (influencias americanas, jazz, compositores judíos o de origen francés, etc.). En dicho título se publicaron dos artículos relacionados con el músico gaditano: en 1930 un artículo firmado por Guido Pannain, «Compositori del nostro tempo: Manuel de Falla»; en 1938, la traducción del texto del propio Falla «Il canto primitivo andaluso (cante jondo)»¹³⁸⁹. La colaboración entre ambos va más allá, mostrándose Falla siempre dispuesto cuando le solicita algún material —Gatti le pedirá ediciones de *La vida breve* y *El retablo*, fotografías o la adhesión a un homenaje a Toscanini—, mostrando confianza en el crítico e incluso haciendo de mediador para una revista cubana que demanda su participación, en una cooperación que se extiende entre 1919 y 1938. Aunque, como sucede en el resto de los casos no hay un posicionamiento político nítido, los temas escogidos, la vinculación con ellos y la forma en que son tratados hacen entrever una cierta utilización del compositor en ese intento de Gatti por abrir brecha e introducir nombres extranjeros con propuestas que enriquecen el panorama musical italiano independientemente de las consideraciones oficialistas.

El silencio es, de nuevo, muy expresivo. En esta ocasión se trata del silencio del compositor relativo tanto al personal que organiza y preside las instituciones como al que analiza o ensalza su obra. Aun pudiendo no tener consciencia del cambio de figura administrativa de la Biennale de Venecia y, a su vez, del recién nacido Festival Internazionale di Musica, o haber permanecido al margen de los movimientos y las presiones del mundo cultural en relación con el nuevo régimen, no cabe duda que tenía

¹³⁸⁵ Carta de Luigi Rognoni a Falla del 20 de junio de 1939 (AMF 7518-001).

¹³⁸⁶ Borrador de carta de Falla a Luigi Rognoni del 1 de julio de 1939 (AMF 7518-002).

¹³⁸⁷ Véase capítulo sobre Guido M. Gatti y el Maggio Musicale Fiorentino en NICOLODI, Fiamma. *Novecento in musica...* pp. 147-158.

¹³⁸⁸ Nicolodi dice literalmente: «Las colaboraciones escritas por Gatti para esta revista [*Pègaso*] y para la posterior *Pan* (1933-1935), también fundada por Ojetti, no se apartan de sus intervenciones críticas, marcadas, como es habitual, por el equilibrio, la cultura interdisciplinar, la actualización frente a la música contemporánea y la apertura de miras, aunque no comparta ciertas tendencias consideradas demasiado extremistas». «*I contributi scritti da Gatti per questa rivista [Pègaso] e per la successiva Pan (1933-1935), fondata sempre da Ojetti, no si discostano dagli interventi critici del nostro, improntati, come d'abitudine, a equilibrio, cultura interdisciplinare, aggiornamento sul fronte della musica contemporanea e apertura mentale, anche nel caso in cui questi no condivida certe tendenze ritenute troppo oltranziste*». *Ibid.* p. 151.

¹³⁸⁹ El contenido de ambos textos aparece analizado en el capítulo sobre prensa.

plena consciencia de dos cosas: que la existencia de Maggio Musicale Fiorentino dependía directamente de Benito Mussolini y que la gestión del festival veneciano pasaba por uno de sus diputados de referencia. Si frente a hechos tan claros y contundentes prefirió evitar manifestar opinión alguna poniéndose de perfil, a la postre estaba colaborando con el régimen. Sin embargo, no deja de estar presente ese conato de rebelión contra el orden del repertorio de la función veneciana de 1932 lo que, por otra parte, choca con su participación durante política en la sociedad patria durante ese mismo tiempo, cuando durante los años de la II República Española se centró en expresar su repulsa contra los ataques anticlericales sufridos por la Iglesia Católica. Con esto, en realidad, nada permite otorgarle una posición distinta de la de un activo y comprometido católico preocupado por el descontrolado aumento de la violencia¹³⁹⁰, lo que terminaría situándolo de forma particular: «su idiosincrática mezcla de ideología francófila liberal y católica radical facilitó la adopción de su figura por bandos francamente opuestos»¹³⁹¹. Su interés por la política fue siempre muy limitado, «y cuando lo hizo, fue siempre preocupado por elegir el camino más conveniente para los demás, menos dañino para los que le rodeaba y con un propósito de obtener ayuda para el prójimo»¹³⁹².

En lo que a la música se refiere, manifestaba postulados compartidos con buena parte de sus compañeros italianos: la reforma del sistema educativo de los conservatorios, el interés por la programación y difusión de autores nacionales tanto antiguos como contemporáneos o la promoción del asociacionismo a través de la Sociedad Nacional de Música, aunque sin renunciar a las conexiones internacionales con la promoción de jóvenes compositores e intérpretes, o la Unión Musical Latina entre otros. Falla parecía querer adoptar una posición equidistante entre valores extremos, colaborando en realidad con todos pero estableciendo una clara línea roja: la que en cada caso pudiera determinar la moral católica. Esta fue su forma de proceder en todos los casos probados en los que se vio involucrado en la vida social española, haciéndose a un lado siempre que su participación pudiera ser interpretada como la adopción de una postura política, de lo que pueden darse varios ejemplos. Por una parte, está el caso de la revista *Cruz y Raya*, en cuya creación participó e incluso publicó algún escrito, y de la que se apartó a finales de 1935 conforme el interés por la política de José Bergamín —director y

¹³⁹⁰ Las razones religiosas eran las únicas que tenían para él verdadero peso a la hora de manifestarse públicamente por cualquier razón, desligada en cualquier caso de la política. Razones de ello se encuentran en su inicial vinculación a la revista *Cruz y Raya*, dirigida por José Bergamín (véase: Dennis, Nigel (ed.). *El epistolario: José Bergamín-Manuel de Falla (1924-1935)*. Valencia, Pre-Textos, 1995) o la carta dirigida al arzobispo de Barcelona, el cardenal Vidal i Barraquer en la que señala lo siguiente: «De tal manera se pretende vincular la Religión a un Partido o a un Régimen, que ello da lugar a la fatal exclusión de muchos que, acatando con toda fidelidad los principios católicos, no participan con determinadas tendencias políticas, y, lo que es peor, restando grandeza y universalidad al principio religioso, que debe estar sobre todas las cosas». Copia de carta de Falla a Francisco Vidal i Barraquer del 14 de julio de 1932 (AMF 7744-002).

¹³⁹¹ CHRISTOFORIDIS, Michael. «Volver: otra lectura de la ideología político-estética de Manuel de Falla durante sus últimos años». *Revista de Musicología*, XXXII, 1 (2009), p. 586.

¹³⁹² TITOS MARTÍNEZ, Manuel. «Las actitudes políticas de Manuel de Falla: confianza, desconcierto y prevención». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 33 (2011), p. 204.

fundador— fue en aumento¹³⁹³, por mucha afinidad que hubiese entre ellos en cuanto al sentimiento religioso. Dicho sentimiento era el que se anteponía frente a cualquier posible interpretación de su proceder, señalándolo por escrito en una carta enviada a Manuel Azaña para denunciar la violencia y el incremento del anticlericalismo habido en Granada tras las elecciones de 1936. Tras exponer una serie de quejas sobre la preocupación de por las blasfemias, atentados contra el patrimonio religioso y la deriva antirreligiosa, termina indicando: «Y esté usted absolutamente seguro de que le hablo sólo como católico, con independencia de todo interés político (que nunca he tenido) o puramente humano, cuya mezcla con la religión me ha parecido siempre reprochable»¹³⁹⁴. El compositor reconoce su total desinterés por la política y, si bien hubo manifestado cierta ilusión por el advenimiento de la II República¹³⁹⁵, la misma violencia social le hizo pronto arrepentirse¹³⁹⁶.

La prensa italiana ha sido ya objeto de un capítulo en el que se sitúa a Falla en el centro de la moderación frente a las polémicas, poniendo a su música como un modelo de modernidad y renovación que miraba al pasado musical como referencia evocativa desde donde impulsarse una composición de vanguardia. Y así pretendía enfatizarse durante el periodo fascista. De ello advierte también Carol A. Hess en base al vocabulario empleado por los críticos, viendo en ellos una clara utilización para los fines ideológicos del mismo *Duce*:

No es de extrañar que los críticos elogiaron a Falla por inspirarse en los «clásicos», cuya «sobriedad expresiva» en el *Retablo* rezumaba «universalismo» y el «espíritu esencialmente latino». Estos potentes temas, tan significativos en la ideología del neoclasicismo, demostraron ser lo suficientemente flexibles como para servir a Mussolini en su campaña por un «fascismo universal» basado en los ideales clásicos¹³⁹⁷.

Hess referencia distintos títulos de la prensa generalista —*Gazzettino di Venezia*, *Il corriere della sera*, *La Stampa*, *Il Lavoro fascista* o *L'Illustrazione Italiana*—, pero esta posición fue adoptada incluso en aquellas publicaciones que, de forma subversiva, mantenían un discurso crítico. El ejemplo más característico estaría en el artículo que Guido Pannain publicó en *La Rassegna Musicale*, la revista de Guido M. Gatti. En él se destacan como valores positivos sus conocimientos sobre la historia de la música española y el canto popular, recibiendo los mayores elogios *El retablo* y el *Concerto*¹³⁹⁸. Por el contrario, mientras que se agradece la influencia impresionista en la música

¹³⁹³ Véase: GONZÁLEZ IZQUIERDO, Milagros. «Cruz y Raya: Manuel de Falla y Miguel de Unamuno». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 16 (1998), pp. 83-102.

¹³⁹⁴ Copia de carta de Falla a Manuel Azaña del 23 de mayo de 1936 (AMF 6732-006).

¹³⁹⁵ Copia de carta de Falla a John B. Trend del 4 de mayo de 1931 (AMF 7697-030).

¹³⁹⁶ TITOS MARTÍNEZ, Manuel. «Las actitudes políticas de Manuel de Falla... pp. 214-215.

¹³⁹⁷ «Not surprisingly, critics commended Falla for seeking inspiration from the “classics”, whose “expressive sobriety” in the *Retablo* exuded “universalism” and the “essential Latin spirit”. These potent themes, so significant in the ideology of neoclasicism, proved sufficiently flexible to serve Mussolini in his campaign for a “universal fascism” based on classical ideals”. HESS, Carol A. *Sacred Passions. The life and music of Manuel de Falla*. New York, Oxford University Press, 2005, pp. 202-203.

¹³⁹⁸ «Rarità, per forza ed equilibrio [...]. La partitura è mirabile, per varietà, armonia e finezza». «*Il Concerto per clavicémbalo offre una piacevole prospettiva musicale*». PANNAIN, Guido. «Compositori del nostro tempo: Manuel de Falla». *La Rassegna Musicale* (noviembre 1930), pp. 461-473.

española, se la critica en las obras de Falla. Aunque este texto supone un caso aislado en el que la vocación de servicio público se traduce en una indagación sobre todos los aspectos posibles de la obra del músico y en una revista que logró sobreponerse a las directrices dominantes, no deja de estar quintaesenciado de términos innegablemente relacionados con el discurso ideológico predominante. Pese a ello, es sorprendente su pasividad, la del mismo Falla, no reflejada en otras circunstancias en las que la misma prensa quiso involucrarlo en polémicas decididamente políticas. Conviene recordar que el 7 de octubre de 1937 fue publicado en el *ABC* de Sevilla una foto junto a José M^a Pemán, que lo había visitado para encargarle el arreglo del «Himno de los almogávares» de *Els Pirineus* de Pedrell. A consecuencia de esto, varios diarios se enzarzaron en acusaciones sobre sus afinidades políticas y lealtades en plena contienda civil y en torno a la adaptación, que fue descrita como «un poema musical en el que trabaja con toda la actividad que le permite su estado de salud»¹³⁹⁹. La solución a la disputa fue genuinamente encomiable, mediante una carta que él mismo redactó para su publicación en prensa. Decía así:

La inexactitud que me veo obligado a rectificar [...] es esa laboriosa actividad que ustedes me atribuyen en la composición de una nueva obra. Desgraciadamente [...], estoy imposibilitado de reanudar el trabajo que me ha ocupado durante estos últimos años, y que no es otro que la adaptación musical de ese poema de Verdaguer [*La Atlántida*].

El autor no solo desvía la atención del arreglo encargado por Pemán —no sin coacción política y al que ni menciona—, sino que se lleva el discurso hacia la *Atlántida*, obra de calado a la que llevaba dedicado desde hacía una década, centrándola en torno a Jacint Verdaguer, el autor del texto original en catalán, adscrito a la *Renaixença* y una de las figuras superlativas del nacionalismo catalán. Falla es capaz de conducir la polémica y llevársela desde el patriotismo primario de los golpistas a esa especie de mitología hispánico-precristiana, multicultural y políglota tan suya que es *Atlántida*, dejando sin argumentos al galimatías político que se estaba alimentando.

El problema más grave con la prensa italiana es la baja cantidad de recortes que conforman la colección del AMF¹⁴⁰⁰, lo que es perturbador para alguien que mostraba tanto interés y esfuerzo por estar bien informado de la actualidad¹⁴⁰¹. La carencia de este tipo de documentos imposibilita poder conocer mejor el interés que pudo tomar por las valoraciones que en Italia se hacía de sus obras y las deducciones que de ellas se hacía. Gracias a la gran hallazgo de prensa que se ha realizado con motivo de este estudio, se aprecia como Falla es tratado muy frecuentemente casi como si él mismo fuera un músico italiano, pues su producción es medida y comparada en base a los cánones que

¹³⁹⁹ [s. n.]. *ABC*, Madrid (15-10-1937), p. 4

¹⁴⁰⁰ El número total no alcanza los 30 ejemplares, siendo en torno a 20 sobre el Festival de Venecia de 1932.

¹⁴⁰¹ Estando en Argentina, Falla prestó una gran atención a lo largo de todo el desarrollo de la II Guerra Mundial a razón de la prensa conservada con recortes informativos, partes de avances y mapas de las reconfiguraciones estatales que se fueron desarrollando. Véase: CHRISTOFORIDIS, Michael. «Volver: otra lectura de la ideología político-estética de Manuel de Falla... p. 590 y ss.

Italia demanda, toda vez que es constituido un modelo internacional de la composición española.

Desde esta perspectiva, la utilización de la obra de Falla para beneficio del propio discurso cultural del régimen parece innegable. Además, se involucró no solo a las obras que se interpretaban —hubiese o no participado— sino también al resto de su catálogo. Tampoco cabe duda que la punta de lanza estuvo conformado por *El retablo* y el *Concerto*, que casaron bien con los ideales del régimen, y a través de los que tanto programadores como críticos se atrevieron a profundizar en el resto de su producción. Es así como se explica que en la década de 1930 fuera tan deseada su obra, pero también su presencia en los mejores y más cotizados escenarios musicales —Venecia, Florencia o Milán—, la cual, de haberse podido personar, habría sido sin lugar a dudas ensalzada y bien amortizada por todos los actores culturales. Su mala salud, la falta de acuerdo entre los distintos agentes y la partida a Argentina impidieron que pudiera darse esta posibilidad y, en cierto modo, también evitaron que se pudieran haber resignificado sus composiciones en función de las derivas autoritarias.

El casi total desinterés por la política nacional española conoce excepciones ligadas exclusivamente a episodios de violencia, en los que la prensa sí que se recogió declaraciones del compositor por escrito. Se exponen dos por su especial significación:

Aunque no tengo que ver con política y cualquier guerra me causa un dolor intenso, saludo al Movimiento nacional con la esperanza de que no oigamos más blasfemias en nuestras calles, que no veamos nuestras iglesias y nuestros cementerios profanados y destruidos, nuestras bibliotecas saqueadas, nuestros tesoros artísticos, reunidos durante siglos, robados y a los ministros y servidores de Dios sujetos a martirio; todos estos actos han sido cometidos con el objetivo satánico de erradicar de la conciencia del hombre la esencia eterna de su origen divino. Esto es lo que siento y lo que digo en la convicción cristiana de que Dios es supremo y con la firme esperanza de que llegará el día en el que España y todas las naciones puedan disfrutar de la bendición de una paz verdadera y la justicia, igualdad y gracia de nuestro Señor¹⁴⁰².

Promesas sagradas me impiden, personalmente, poner en grave peligro la vida de un solo hombre, pero pido a Dios con intenso fervor que no quede sin fruto el sacrificio de tantas, tantas vidas que, con la voluntad puesta en Él, han sido geenrosamente [sic] ofrendadas por la salvación de España¹⁴⁰³.

Ambas son de 1938 y aunque responden a distintas realidades —el primer caso es una *desiderata* sobre el futuro de España en una revista británica y la segunda su opinión sobre un posible plan internacional de mediación para el fin de la Guerra Civil—, en las dos supedita sus anhelos a la dignidad de la vida y el triunfo de la paz desde una visión cristiana que siempre promueve. Circunstancias similares no pudo conocer nunca de

¹⁴⁰² FALLA, Manuel de. «My hope». *Spain*, Londres (1 de febrero de 1938), p. 3. Al igual que las anteriores, estas dos referencias han sido identificadas gracias a la próxima publicación de los escritos fallianos editados por Elena Torres Clemente y Chris Collins.

¹⁴⁰³ Falla, Manuel de. «Siguen las opiniones contrarias a la mediación». *Diario de Burgos* (19 de octubre de 1938), p. 1.

forma directa en la Italia de Mussolini, lo que sumando a su desinterés político, daría sentido a su no posicionamiento público.

Con todo esto, aún cabría una última pregunta: ¿era Falla indiferente a lo que estaba sucediendo en Italia? La respuesta no parece sencilla en vista de lo dicho hasta ahora, pero en función de ello, encerraría dos términos: sorprendente pero probable. Con la suficiente perspectiva puede verse cómo Italia fue un lugar de disfrute, de conocer a grandes músicos, de encuentro con ellos y del nacimiento de amistades que durarían toda su vida. Además, en la mente de cualquier compositor, Italia era uno de los mayores escaparates mundiales en cuanto a escenarios teatrales se refiere, con algunos de los más prestigiosos coliseos del mundo no solo por el lugar que ocupaban en el panorama musical sino también por lo que han supuesto para la historia de la música. Con cada visita —incluso desde la primera e infructuosa para entrevistarse con Tito II Ricordi en 1912 que fue para él «de lo más amable»¹⁴⁰⁴, —su éxito se veía aumentando y, con él, su proyección en el país, consiguiendo hacerse un hueco en su política cultural, obteniendo ser más programado. Es decir, Falla veía Italia cada vez más como un horno favorable en el que no solo se sentía cómodo en lo profesional sino también en lo personal. Puede ser que en su foro interno primase todo esto sobre cualquier otro tipo de consideración, viviendo con ingenuidad lo que aconteciese en la actualidad social de la cambiante Italia, con una visión muy actualizada de su panorama cultural pero ajeno a su política nacional e internacional. Dichos asuntos seguramente le fueron mencionados y ocuparían momentos o conversaciones prolongadas de carácter informal en los encuentros de los que hay constancia en Roma, Siena y Venecia, sin embargo la ausencia de toda mención en la documentación habla precisamente de un interés muy exiguo. Esto sin descartar una posible pérdida de documentos o la destrucción de los mismos, ambas opciones verosímiles, realistas y probables.

¹⁴⁰⁴ Borrador de carta de Falla a Paul Milliet [del 21 de septiembre de 1912] (AMF 7285-053).

PARTE IV. EPÍLOGO

8. CONCLUSIONI

In questo lungo percorso, gli interessi in relazione all'Italia che sono stati individuati intorno all'opera e alla vita di Manuel de Falla sono stati presentati nel modo più ordinato possibile. A questo punto, è necessaria una ricapitolazione che serva da punto di riferimento dell'inesauribile ricerca musicologica e che sia allo stesso tempo di epilogo di questo lavoro limitato nel tempo e nello spazio.

La ragion d'essere di questa tesi di dottorato è stata definita da un obiettivo generale: studiare la reciproca influenza tra Manuel de Falla e la musica italiana. Questo doveva essere la guida che orientava ciascuno dei suoi elementi costitutivi, per i quali sono stati pensati anche una serie di obiettivi specifici. Su di essi torniamo ora, come punti di controllo rispetto all'andamento della ricerca, con un'esposizione analitica e sintetica delle conoscenze che sono state generate.

Il primo obiettivo era quello di esaminare gli aspetti della vita di Manuel de Falla legati all'Italia, sia personale, sia professionale. Questo obiettivo trova risposta in diverse parti della tesi: i capitoli 2 e 3 infatti comprendono uno studio dettagliato dei quattro viaggi che il compositore fece in Italia nell'arco di due decenni, tra 1912 e 1932 durante i quali è possibile apprezzare il cambiamento nel modo in cui fu accolto. Nella sua prima spedizione si presentò come un giovane compositore spagnolo che viveva a Parigi con qualche piccolo successo e che da più di un decennio cercava un modo per far debuttare un'opera, *La vida breve*, che era stata premiata dalla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando nel 1903 senza mai essere riuscito a metterla in scena. Sebbene il suo interlocutore fosse lo stesso Tito II Ricordi, che lo ricevette in diverse occasioni, l'obiettivo di Manuel de Falla nel recarsi alla sede internazionale di Casa Ricordi, ovvero la pubblicazione dell'opera, non fu raggiunto. Nel suo ultimo viaggio nel 1932 ebbe a che fare con la prima rappresentazione italiana di *El retablo de maese Pedro*, che dal 1925 cercava di fare nelle migliori circostanze possibili. L'attesa e le avversità politiche, sociali e anche personali fecero sì che il progetto venisse ritardato nel tempo fino alla prevista esecuzione nel più prestigioso pulpito e con la massima visibilità internazionale che l'Italia potesse offrire: il Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia. Restano ancora gli altri due momenti in cui l'artista nato a Cadice partecipò alla vita musicale del Paese: Roma (1923) e Siena (1928), con finalità molto diverse ma allo stesso tempo di grande rilevanza per capire il cambio di paradigma vissuto.

L'interesse dimostrato, l'attenzione ricevuta e la risposta alle richieste contribuirono al successo che De Falla gradualmente coltivò in Italia. Ne danno conto i capitoli 4 e 5, nei quali vengono sviluppate una serie di questioni legate alla stampa e alla corrispondenza. Nel primo caso, si analizza la presenza del compositore sulla stampa italiana, concentrandosi sulle pubblicazioni specializzate. Nel secondo caso, la corrispondenza permette un approccio ai rapporti diretti e indiretti del compositore con l'ambiente musicale italiano. Nel suo caso particolare, la documentazione epistolare è una fonte davvero inesauribile di informazioni per la quantità di elementi che la compongono e, al

di là della corrispondenza ricevuta, anche per le bozze o persino le copie delle lettere scritte, grazie alle quali è stato possibile ricostruire elementi fondamentali del passaggio del musicista nell'Italia del tempo. La corrispondenza, adoperata come fonte primaria in tutta la tesi, ha permesso di delimitare date, stabilire circoli di amicizia, indicare progetti pianificati e non, determinare commissioni per nuove opere o individuare un discepolato interpretativo e compositivo di origine italiana. Oltre a fornire preziose informazioni relazionali, è servito a ricostruire la tracciabilità di molti dei volumi che facevano parte della biblioteca del compositore oggi conservati all'AMF.

In questo stesso senso, il carteggio ha anche aumentato i propri limiti documentari, avendo trovato un repertorio finora sconosciuto che ha permesso di determinare le circostanze non solo dei viaggi di De Falla in Italia ma, soprattutto, della celebrazione del Festival di Venezia 1932. Ciò ha permesso di delucidare la collaborazione internazionale che si è resa necessaria per la realizzazione dello spettacolo, con la presenza dello stesso compositore, delle marionette del Kunstgewerbenmuseum di Zurigo, del suo staff tecnico, della compagnia di marionette di Carlo Colla & Figli e della regia scenica di Lothar Wallerstein. Le difficoltà di coordinamento tra le diverse entità dovute a esigenze personali e di budget si sommano al tutto, fornendo una visione ampia, complessa e realistica della complicata messa in scena di un'opera di piccole dimensioni, ma la cui realizzazione ha lasciato il segno nella memoria dei contemporanei e dei posteriori.

Per quanto riguarda la stampa, la sua rassegna è stata necessaria anche per comprendere il modo in cui le opere dell'autore sono state interpretate in Italia in termini di ricezione, non tanto in senso musicale, quanto sociologico. L'elenco dei documenti descritti deriva da un ampio lavoro documentario che ha coinvolto fino a sette testate di vario profilo: riviste musicali, letterarie o culturali di ampio respiro, che in ogni caso presentavano una spiccata inclinazione ideologica, tipica della critica dell'epoca. Grazie a ciò, è stato possibile stabilire tre principali categorie di testi in relazione al compositore: quelli dedicati esclusivamente a lui e alla sua opera, i suoi stessi scritti tradotti in italiano e, infine, quelli che si riferiscono a lui per giustificare un'autorità musicale riguardo a qualche opera, esempio o testo nonché per quelle esecuzioni delle sue opere che avvenivano in tutta Italia.

La stampa ha svolto un ruolo fondamentale nel delineare il profilo del compositore in Italia, cioè nell'ottenere una visione ampia della sua presenza attraverso le informazioni pubblicate dai media specializzati. Ciò è particolarmente notevole se si considera l'esiguo numero di riferimenti conservati nell'AMF: una ventina appena. Ora, dopo questo lungo e pesante processo, il numero di riferimenti al musicista nei titoli della stampa analizzata ha superato i 300: oltre a consentire una lettura più complessa, multipla o diversificata di ciò che la critica giudicava delle sue creazioni, è cresciuto in modo significativo il numero di questo tipo di fonti in relazione alla sua attività nell'ambiente musicale italiano.

Il secondo obiettivo è stato quello di esaminare l'estetica musicale di Manuel de Falla alla ricerca di aspetti della tradizione musicale italiana. Questo obiettivo trova la sua realizzazione fondamentale nel lungo primo capitolo, che costituisce, da solo, la prima parte di questa tesi. Diviso per le tappe della sua vita, segnate dai cambi di residenza che ha intrapreso, copre un percorso molto ampio che inizia prima della sua nascita a Cadice e continua fino alla sua morte in Argentina nel 1946. Da un parte, riusciamo a stabilire un forte quadro contestuale musicale che colma le evidenti lacune dell'infanzia del compositore a Cadice e, dall'altra, a realizzare un'approfondita revisione storiografica degli elementi relativi all'Italia che gli autori precedenti hanno considerato nella biografia di De Falla. Le abbondanti carenze informative della sua infanzia possono essere colmate grazie alla stampa precedente e successiva alla sua nascita, che offre una dettagliata cornice del paesaggio sonoro della città e della musica di prossimità che circondava il De Falla bambino. Questo itinerario ha permesso persino di collocare la madre nella società musicale di Cadice, rivelando l'assoluta e indiscutibile preminenza di cui godeva il repertorio operistico italiano fino alla fine dell'Ottocento. Nonostante l'evidente calo di pubblico nei teatri della città, il repertorio trovò una nuova nicchia attraverso le diverse bande musicale locali, i cui programmi erano fortemente italianizzati, con il palco della Plaza de Mina come uno dei loro luoghi più usuali.

La ricerca di elementi italiani nella biografia di Manuel de Falla non ha mancato di produrre risultati eccezionali. Dopo un'infanzia circondata da una presenza schiacciante del repertorio operistico italiano sia nel consesso pubblico che nell'ambiente familiare, quando si reca a Madrid per proseguire la sua istruzione, si fa evidente un sostanziale cambiamento di preferenze: il repertorio pianistico è ora costituito quasi esclusivamente da compositori mitteleuropei, con una presenza circostanziata e del tutto aneddótica di compositori italiani, che si è replicato nei repertori che portava in concerto. Nomi comuni nel cartellone di Cadice come Bellini, Donizetti, Rossini e Verdi scomparvero in un colpo solo dalla vita dello studente madrileno, i cui gusti e interessi si riflettono in diverse realtà: la formazione della sua biblioteca personale e gli appunti presi nel taccuino chiamato *Apuntes de armonía*. Attraverso questa fonte abbiamo potuto vedere con accuratezza i concerti e le rappresentazioni sceniche —opera lirica e zarzuela— a cui assistette, le edizioni musicali che acquistò e le conclusioni analitiche a cui giunse. Per quanto riguarda alla musica italiana i suoi interessi vanno in due direzioni: la musica antica attraverso nomi come quelli di Palestrina, Allegri e Lasso, la cui presenza è evidente nei programmi di sala, e l'opera lirica del tardo Ottocento, in particolare le varie edizioni di *Otello* e *Falstaff* di Verdi, che lo accompagneranno per quasi tutta la vita, insieme a *La Bohème* e *Tosca* di Puccini, *La Gioconda* di Ponchielli e alcune opere di Mascagni e Leoncavallo, cioè composizioni fortemente legate tra loro attraverso il movimento realista o, in modo ancora più marcato, attorno il verismo. Il verismo è una delle influenze più concrete che si possono riscontrare in *La vida breve*, concepita per tutto quel periodo come un'opera spagnola, ma legata allo stesso tempo a uno dei movimenti più potenti della scena musicale europea dell'epoca.

La deriva musicale che subì continuerà anche una volta stabilitosi a Parigi. Anche se il suo interesse per l'opera italiana è quasi scomparso, la sua attenzione per questa musica nazionale rimane e si biforca in due direzioni diverse: da un lato si orienta verso il repertorio antico, sia vocale che strumentale, che favorirà l'incipiente amicizia con Wanda Landowska —conosciuta nell'ambiente dei Godebski—, dall'altro è stato influenzato dalle sedute della famiglia Casadesus pure, le cui riunioni erano sempre dedicate alla musica antica. È in questa fase che inizia a emergere la sua attrazione per Domenico Scarlatti. Sebbene avesse già lavorato sui alcuni brani sotto la guida di José Tragó, due amicizie lo spinsero a continuare a studiare a fondo le sue sonate: Joaquín Nin e Alfredo Casella, con i quali sarebbe rimasto amico per tutta la vita. Non c'è dubbio che sia Domenico che Alessandro Scarlatti, insieme a Giordani, Bruni, Boccherini, Nardini, Martini, Porpora, Leoni, Corelli e Tartini occuparono gran parte del tempo e dell'interesse di Manuel de Falla, oltre che un notevole sforzo economico, come si evince dai numerosi programmi di sala che testimoniano la sua presenza a numerosi concerti.

D'altra parte, la sua inclinazione al verismo, rispetto alla sua volontà, sembra spenta, anche se *La vida breve* continua a presentare e rappresentare elementi visibilmente identificabili. La sua prima a Parigi avrà evidenti sfumature visto che è stata associata alla prima di un'altra opera pienamente verista, *Francesca da Rimini* di Franco Leoni, in una proposta di programma paragonabile che il direttore dell'Opéra-Comique, Albert Carré, sicuramente conosceva bene: proiettare due opere di caratteristiche simili nella stessa rappresentazione, come era avvenuto per due decenni con il duo *Cavalleria Rusticana* e *I Pagliacci*. Con delle opinioni molto diverse, la stampa esaltò il lavoro di De Falla mentre mise in croce la proposta di Leoni, pur utilizzando argomenti e descrizioni che li portavano a collocare entrambe le opere nella stessa corrente estetica.

Con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, Manuel de Falla fu costretto a tornare a Madrid, dove fu accolto con entusiasmo e lodato come compositore. Furono anni di grande attività creativa in cui portò a termine molti dei suoi più grandi successi, alcuni dei quali sembrano essere influenzati dai suoi compositori preferiti. Questo è il caso di Domenico Scarlatti, di cui si sentono diversi elementi in *El sombrero de tres picos* e *Fantasia Bætica*. Tuttavia, ci sono anche tracce italiane in *Fuego fatuo*, un'opera comica incompiuta con testo di María Lejárraga e ambientata a Napoli intorno al 1860. La realizzazione di quest'opera portò il musicista a rifiutare la proposta di Diáguilev di creare un balletto basato su materiale raccolto sempre a Napoli, originariamente attribuito a Pergolesi, che finì nelle mani di Stravinskij per comporre *Pulcinella*. In ogni caso, il De Falla continua a mostrare interesse per la musica italiana antica attraverso Monteverdi, Vivaldi, Turini, Paradisi, Carissimi, Frescobaldi, Jommelli, Marcello, Zipoli o lo stesso Pergolesi, che compaiono nei repertori dei concerti che sembra aver frequentato, anche se vengono presentati nuovi paradigmi: compositori contemporanei. Questi sono i casi di Vincenzo Tommasini, Gian Francesco Malipiero, Ottorino Respighi e dell'amico Alfredo Casella. La forte amicizia con quest'ultimo li portò a condividere interessanti idee sulla creazione di una federazione musicale internazionale:

l'Unione Musicale Latina. Tema ricorrente, si trattava di un vero e proprio piano di collaborazione tra diverse società musicali nazionali europee che, coordinate da Roma, miravano a creare una rete di giovani compositori le cui composizioni sarebbero state periodicamente eseguite in prima assoluta. Opinioni, dubbi e proposte si riflettono nelle lettere scambiate tra i due musicisti che portarono le trattative a uno stadio così avanzato da arrivare alla stesura di una sorta di accordo di collaborazione, documento fondante dell'Unione Musical Latina, di cui si parla nel carteggio e che è stato rintracciato per la prima volta. Il documento, che si trova tra la documentazione di Casella preservata presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, è stato descritto e analizzato in questa tesi non solo per le sue alte aspirazioni a favorire i circuiti musicali per i nuovi compositori, ma anche per i valori europeisti che ne derivano, come la collaborazione, lo spazio comune o le pari opportunità tra i suoi membri.

La decisione di lasciare Madrid per Granada si traduce nel periodo più stabile della vita di Manuel de Falla. Lontano dagli intensi riflettori mediatici di Madrid, poté dedicarsi interamente alla musica senza rinunciare a viaggiare sia in Spagna che all'estero —fu in questo periodo quando tra l'altro fece viaggi a Roma, Siena e Venezia—, libero dagli impegni sociali che la capitale richiedeva. A Granada il suo interesse per Scarlatti fu ulteriormente stimolato dallo studio delle edizioni che Alessandro Longo aveva sistematicamente pubblicato delle sonate, e così completava il lavoro iniziato a Madrid su richiesta di Paul Dukas. Il francese gli aveva chiesto di consultare i manoscritti di Toledo per una successiva pubblicazione da parte della casa Durand, per la quale De Falla dedicò un bel po' di tempo allo studio analitico. Con questo bagaglio teorico e intellettuale, continuerà a programmare brani di Scarlatti, dedicandogli addirittura un recital esclusivo l'11 dicembre 1927 all'Ateneo de Granada con quattordici sonate. È pertanto logico che ci siano continui riferimenti a uno degli interessi comuni tra i due: l'uso della canzone popolare e dei suoi elementi di accompagnamento come sostanza per la creazione musicale. Scarlatti sarà citato, ad esempio, nel libretto del Concurso de cante jondo di 1922 in relazione alla chitarra spagnola. Inoltre, le prime opere biografiche su De Falla che iniziarono a essere pubblicate in questo periodo individuarono anche gesti, modi ed elementi del napoletano nelle opere dell'andaluso concepite fino a quel momento.

Se Granada era il solito punto di partenza dei viaggi di De Falla, fu anche il porto di arrivo per alcuni italiani che vi si recarono in pellegrinaggio per esprimere la loro devozione al musicista. Il primo fu il critico Raffaele Calzini, che lo visitò in occasione della festa del Corpus Domini nel 1929, oltre che per intervistarlo come corrispondente in Spagna del quotidiano *La Stampa*. Il giornale pubblicò l'intervista che poi fece parte di un libro pubblicato a seguito della spedizione. L'anno successivo accade la seconda visita dal Trio Italiano composto dal suo amico, il compositore e pianista Alfredo Casella, il violinista Arrigo Serato e il violoncellista Arturo Bonucci. Tutti i tre passarono in città nel gennaio del 1930, dove De Falla aveva organizzato un concerto per essi alla Casa de los Tiros.

I decenni a Granada sembrano di essere il momento in cui Manuel de Falla ristabilisce i rapporti con l'opera italiana, acquistando una copia del *Falstaff* e attirando l'attenzione per la figura musicale di Verdi. In ogni caso, mantiene sempre il suo interesse per gli antichi maestri, Monteverdi in particolare, la cui *opera omnia* gli viene puntualmente inviata da un altro suo grande amico: il veneziano Gian Francesco Malipiero, con cui ha un profondo legame insieme alla moglie, Anna Wright. Il rapporto con l'Italia è rafforzato dai suoi viaggi, durante i quali conosce nuovi autori, scrittori e studiosi che lo tengono informato sulle novità italiane, arricchendo così la sua biblioteca.

Lo scoppio della Seconda guerra mondiale, dopo le smisurate sofferenze personali che la Guerra civile spagnola aveva precedentemente provocato, lo porta verso una nuova destinazione: l'Argentina. Organizzato non come un esilio ma come una serie di concerti che avrebbe dovuto dirigere al Teatro Colón di Buenos Aires, Manuel de Falla partì senza biglietto di ritorno. La distanza che lo separava dalla vecchia Europa, anche se rendeva difficile la comunicazione, diventerà un catalizzatore per intrecciare nuove relazioni con coloro che si trovavano in quel posto, siano esuli politici che residenti permanenti. Due di questi erano Guido Valcarengi e Vittorio Podrecca. Valcarengi, direttore della Ricordi Americana, al quale erano affidate diverse questioni riguardanti la sua economia in difficoltà a causa dell'interruzione del flusso monetario dei suoi diritti d'autore, bloccati a Parigi e a Londra per causa della guerra; diventerà presidente generale della casa editrice a Milano e dopo la morte del compositore avrà l'incarico di gestire la conclusione di *Atlántida* e la sua successiva prima. Vittorio Podrecca, dalla sua parte, dirigeva la sua compagnia di marionette e conosceva De Falla almeno dal 1936. A Buenos Aires gli era stata affidata la prima di *El retablo de maese Pedro* in Argentina e voleva consultarsi direttamente con il compositore.

Pur essendosi molto ridotti i rapporti personali con gli italiani in quei momenti, tutto ciò non intaccò l'interesse musicale verso quell'orizzonte culturale. In questo ultimo periodo, senza che Scarlatti scompaia mai, la sua attenzione si attira sul proseguimento della cantata scenica *Atlántida*, trovando una sorgente nelle fonti del canto popolare italiano che lui aveva approfondito precedentemente a Granada, tanto da dover chiedere ai suoi contatti di inviargli i volumi ivi conservati. Oltre a *Falstaff* di Verdi e a *L'Amfiparnaso* di Orazio Vecchi —il cui legame con la cantata non è stato accertato— richiederà composizioni popolari, che studierà e trascriverà nelle bozze della cantata scenica. Questo è il caso di Geni Sadero, un'interessante compositrice italiana di origine turca che si dedica alla creazione di canzoni basate su elementi folcloristici delle regioni italiane, nonché della nota canzone di Luigi Denza, *Funiculi-funiculà*. Alcuni studiosi citano anche la presenza di elementi monteverdiani, in particolare nelle pagine di «Veus missatgeres» e «La veu divina». Ma la presenza italiana non si esaurisce con gli elementi musicali. Le rappresentazioni figurative di alcune scene si ispirano alle vivide immagini create da Dante Alighieri nella *Divina Commedia*, a cui De Falla fa riferimento per visualizzare il gigante Gerione; ma anche della *Vita Nuova*, che viene riletta dal lui per formare il coro dell' «Hosanna» finale.

Sebbene Manuel de Falla abbia sempre avuto una grande venerazione per la letteratura, verso la fine della sua vita sperimentò un notevole aumento d'interesse per temi e autori italiani. A questi ultimi anni risale quella che, in proporzione, è la sua più grande acquisizione personale di tali libri: i sedici volumi che sono stati elencati comprendono argomenti religiosi, storia dell'arte, varie biografie di artisti, letteratura di viaggio e persino un dizionario italiano-spagnolo. Questo accade contemporaneamente con la sua quasi totale assenza dalla scena pubblica, che si riduce a pochissimi eventi. Anche se si vede incuriosito per l'attualità culturale, il declino della sua salute assieme alle ricadute e l'isolamento sociale possono giustificare la necessità di più materiale librario e conseguentemente e in proporzione, anche di più copie relative all'Italia.

Nel corso della sua vita, la tradizione musicale italiana *lato sensu* è stata presente con continuità. Dall'intensa presenza operistica durante l'infanzia a Cadice sviluppò una doppia preferenza: da una parte il repertorio più antico, dai grandi polifonisti —come Palestrina o Lasso— al barocco italiano più internazionale —Monteverdi, Frescobaldi, Vivaldi, Marcello, Porpora, Pergolesi o Tartini tra l'altro—, e dall'altra per ciò che i suoi contemporanei componevano. De Falla era così coinvolto personalmente nell'apprendimento di queste novità attraverso incontri in presenza a cui partecipava in Italia ma anche attraverso la corrispondenza. C'è un'eccezione con Verdi e le sue ultime due opere: *Falstaff* e *Otello*, che lo accompagnano quasi in ogni momento. Questa presenza costante ha anche un carattere incisivo e profondo, e va oltre il semplice gusto musicale.

L'inclinazione per compositori come Scarlatti o Monteverdi si riflette in frammenti musicali delle sue stesse opere, ma ancora più importanti sono gli elementi transculturali, cioè componenti selezionate della letteratura, della lingua o della stessa identità italiana che vengono ripresi, reinterpretati, trasformati e riletti dal compositore e adoperate nelle sue proposte compositive. Tutto ciò dimostra sia la permeabilità dell'autore alle nuove influenze sia la sua trasformazione nel tempo di fronte a una tradizione musicale così potente.

Il terzo degli obiettivi previsti è stato quello di analizzare la ricezione italiana dell'opera di Manuel de Falla per comprendere la l'assimilazione delle sue proposte, oltre che la sua presenza e consistenza nella programmazione musicale della turbolenta Italia della prima metà del Novecento. Il capitolo dedicato alla stampa è quello su cui grava la maggiore responsabilità a questo scopo. Come già indicato, in questo lavoro abbiamo presentato solo i risultati corrispondenti all'analisi di sette testate di stampa specializzata, i cui testi sono stati classificati secondo tre divisioni corrispondenti al ruolo svolto dal compositore in ciascuna di esse: oggetto di studio, autore degli scritti o menzione diretta come autore, direttore d'orchestra o esecutore.

Nella prima categoria Manuel de Falla è considerato l'argomento principale degli articoli, che vanno dal 1923 alla sua morte nel 1946. Tranne uno, sono tutti di autori italiani che mostrano interesse per l'opera del compositore, anche se molti di loro non lo conoscevano. In tutti i casi, sono lavori piuttosto ampi e profondi, in cui si presenta

analiticamente la sua opera offrendo una spiegazione cronologica e ragionevole attraverso esempi concreti e preparando un vasto pubblico all'eventuale audizione di una composizione di De Falla. Inoltre va notato che la stampa italiana, fortemente collegata sia a livello locale, regionale, nazionale che internazionale, spesso rimanda a testate diverse da quella che le raccoglie, offrendo al lettore la possibilità di ampliare ulteriormente la propria conoscenza sull'argomento.

La seconda categoria è costituita solo da due scritti di De Falla pubblicati in traduzione italiana, che corrispondono ai testi su Wagner —frammenti correlati— e sul cante jondo —senza l'originale introduzione—. In entrambi i casi non sono accompagnati da alcun tipo di esordio e sono stati conosciuti in Italia con un diverso ritardo: mentre le «Notas sobre Wagner» sono state pubblicate solo tre mesi dopo la loro edizione in spagnolo, lo scritto sul cante jondo ha dovuto attendere sedici anni per essere conosciuto in lingua italiana. Sebbene ognuna di queste pubblicazioni risponde a giustificazioni ben definite, è anche vero che gli scritti di Manuel de Falla non hanno suscitato molto interesse in Italia, forse per la scarsa conoscenza della loro esistenza o piuttosto per il loro maggior peso nel campo della composizione.

La terza categoria è quella che più direttamente risponde all'obiettivo proposto. Per la sua vocazione inclusiva, la considerazione di Manuel de Falla è molteplice: autore, direttore d'orchestra, pianista, riferimento esemplare di una comparativa o protagonista della pubblicità delle case editrici. Questo a sua volta ci permette di conoscere la rilevanza del personaggio nella cultura musicale dell'epoca in relazione alle sue apparizioni nella stampa analizzata. Il numero totale di comparse si aggira intorno alle 200 menzioni, le quali suggeriscono una presenza molto significativa. Essa aumenta con il tempo, passando da un'apparizione quasi aneddotica legata a pubblicità editoriali nel decennio 1910 a una presenza costante e reiterata a partire degli ultimi anni del decennio. Le ragioni sono da ricercare nelle esecuzioni delle sue composizioni (più di 130) che coinvolgono un gran numero di suonatori e direttori d'orchestra nei principali teatri italiani. Sebbene la presenza del compositore come direttore d'orchestra delle proprie opere a Siena e a Venezia si fondamentale per la diffusione del suo lavoro, la lettura che se ne deve fare è inversa: Manuel de Falla era richiesto in queste occasioni come conseguenza di un interesse generalizzato che è cresciuto col passare il tempo. La sua presenza di persona in Italia non è altro che la punta dell'iceberg della richiesta della sua musica.

La stampa culturale italiana è uno specchio che riflette soprattutto la considerazione del profilo compositivo di Manuel de Falla. Pur comprendendo anche le sue sfaccettature di esecutore e teorico, il numero di testi che si riferiscono a lui in merito alle sue opere è talmente elevato che una lettura esclusiva della stampa darebbe l'immagine di un compositore dedito unicamente a quel compito. Solo due eccezioni rompono con questa immagine: la sua presenza a Siena e Venezia nel 1928 e nel 1932 rispettivamente per fare il direttore d'orchestra. Il progressivo ed esponenziale aumento della comparsa del suo nome, insieme al repertorio di articoli dedicati allo studio delle sue composizioni è una testimonianza dell'interesse che la società italiana mostrava per le sue proposte

musicali. Le circostanze politiche del Paese insieme all'incomparabile devozione per l'opera lirica sono forse le ragioni per il ritardo dell'arrivo delle prime esecuzioni delle sue opere.

Il quarto obiettivo iniziale riguardava l'identificazione di una possibile influenza musicale di Manuel de Falla in Italia, evidente nel caso della storia musicale spagnola. In queste pagine sembra confermarsi che, sia che si accettino e si portino avanti i suoi postulati, sia che si rifiutino e si creino nuovi percorsi, il compositore esercitava una certa autorità musicale. Anche se non sempre si sentiva a suo agio con questa posizione —più una convinzione sociale che personale— è certo che molti si rivolgevano a lui per avere consigli su numerose questioni artistiche. Questo è l'argomento del sesto capitolo. Tuttavia, siccome questo approccio contiene in sé un ossimoro è necessaria una precisazione: se si vuole analizzare l'influenza del musicista in Italia, è anche necessario sapere quali aspetti della tradizione musicale italiana son presenti nella sua opera. È per questo motivo che il capitolo si articola in due sezioni: i riferimenti italiani in De Falla e il magistero falliano in Italia.

La prima derivazione era già stata esaminata in parte nel primo capitolo, anche se da un punto di vista esterno a quello del compositore stesso, prendendo spunto dalle sue biografie e dalla relativa documentazione. In questa occasione, l'attenzione si concentra sugli scritti che egli pubblicò in vita e su quegli elementi che furono da lui trattati con certezza. Come era prevedibile, l'opera lirica italiana è uno dei bersagli più frequenti negli scritti, comparando in una manciata di occasioni e mostrando sempre un atteggiamento fortemente critico. Una valutazione generale di questa postura ha messo in evidenza un velato astio contro la produzione operistica di Gaetano Donizetti. Ciò nonostante, il repertorio musicale italiano fu un argomento costante. Una figura spicca su tutte, Domenico Scarlatti, anche se non è l'unica viste le edizioni di Monteverdi, Vivaldi, Palestrina, Boccherini, Pasquini, Pergolesi e tanti altri le cui creazioni possono essere raggruppate come repertorio per tastiera, opere corali, opere liriche oppure oratori e infine musica orchestrale.

Una delle influenze che lo permeano e che fino a questo momento non era stata segnata dalla bibliografia precedente come rilevante è la musica italiana di origine popolare. Questo repertorio tradizionale si è dimostrato importante non solo per la relativa abbondanza di questo tipo di letteratura musicale nella sua biblioteca, ma anche in relazione alle dichiarazioni che egli stesso fece per la stampa. A ciò si può aggiungere la corrispondenza, che ha permesso di corroborare questo aspetto nei termini di una doppia richiesta: l'acquisizione di antologie, canzonieri e pubblicazioni simili dall'Italia con particolare attenzione alla Sicilia; e la necessità di consultare questi materiali dall'Argentina, mentre lavorava nel completamento di *Atlántida*. Un altro aspetto attraente è il luogo diverso a cui portano i suoi postulati sul canto popolare ereditati dal suo maestro Pedrell e allo stesso tempo condivisi e collegati agli interessi di Casella: la latinità mediterranea.

Non sorprende nemmeno l'interesse del De Falla per le generazioni di compositori italiani attivi contemporaneamente. Questo è uno degli itinerari verso cui comincia a dirigersi dopo gli anni parigini ancor di più, soprattutto, dopo aver partecipato all'incontro internazionale di compositori a Roma, dove conobbe tanti colleghi. Da quel momento nacquero affinità e amicizie che si concretizzarono in un costante va e vieni di nuove composizioni. Sebbene rispetto al resto della biblioteca musicale del compositore queste opere occupino uno spazio ridotto, come fonte di informazioni e come strumento di lavoro costituirono per lui una collezione di innegabile valore.

Le influenze italiane ricevute si concludono con un argomento che potrebbe essere considerato peculiare, ovvero le commissioni che gli furono affidati. C'è una ovvia influenza tra un'opera commissionata e l'artista che la mette in pratica, motivo per cui le informazioni che siamo riusciti a recuperare su questo argomento sono state approfondite —ci sono stati due tentativi e la gestione di una proposta esterna—. Sebbene nessuna di esse si sia concretizzata musicalmente, hanno portato alla luce alcune questioni che hanno a che fare con i suoi collaboratori in tempi diversi.

L'autorità musicale di Manuel de Falla in Italia si è determinata in due contesti diversi: quella compositiva e quella interpretativa. La casistica più frequente in entrambi i casi è quella della corrispondenza, cioè gli interessati scrivevano al musicista per chiedergli consigli sulla composizione o sull'esecuzione. Non esiste un modello dominante per quanto riguarda l'insegnamento compositivo, poiché le circostanze sono distinte in ogni caso. Tuttavia si è riconosciuto un paradigma: per ricevere istruzione sono soltanto le donne a contattarlo. Con tre di loro è stato confermato da questo studio un contatto diretto con il compositore; una, in particolare, lavorò direttamente e di persona con lui durante il suo primo soggiorno a Palma di Maiorca, cosa che finora era passata del tutto inosservata. Purtroppo, la storiografia e i modelli sociali dominanti del Novecento hanno messo a tacere la produzione di queste donne compositrici, tanto che non siamo in grado di offrire una biografia completa di colei che ebbe il privilegio di incontrare il musicista. Lei si chiamava Maria Pia Cafagna, che insieme a Geni Sadero ed Elena Barbara Giuranna furono le tre compositrici che De Falla cercò di promuovere attraverso un trattamento squisito, in condizioni di rispetto professionale, trasversalità artistica e in un rapporto orizzontale non così frequenti all'epoca. Ciò si riflette anche nelle lettere con le altre donne che corrispondevano con lui su altre questioni, alle quali è dedicata una sezione speciale nel quinto capitolo, con una lettura inedita da una prospettiva di genere.

L'altro versante del magistero falliano è di natura interpretativa. Una clavicembalista, una cantante e un direttore d'orchestra lo sfidarono nella ricerca di un'esecuzione autentica che rispondesse il più fedelmente possibile al pensiero del compositore. La cautela che il musicista esprime nelle sue risposte è sorprendente, tanto che evita di dare risposte esplicite per posta, preferendo farlo di persona anche se questo significava viaggiare all'estero. Egli stesso si spinge a motivare i suoi scrupoli, che hanno a che fare con interpretazioni al suo parere fallaci e risolvibili solo con il suo personale intervento. Preferirebbe adottare risoluzioni drastiche come vietare una messa in scena piuttosto

che permettere una perdita di qualità dell'ensemble che potrebbe essere legata alla concezione delle composizioni stesse. Questo zelo eccessivo va inquadrato in un ambiente che richiedeva sempre più la sua musica e che, da quanto si può intuire dalla stampa, era molto più di quanto il compositore potesse controllare con i propri mezzi. Tuttavia, ogni volta che sapeva in anticipo che una sua composizione sarebbe stata eseguita, cercava di intervenire di sua iniziativa: c'è un esempio degno di considerazione nelle note di esecuzione su *La vida breve*, inviate prima dell'esecuzione nel tentativo di intervenire senza presenziare. Questo ci ha permesso di intravedere i suggestivi apprezzamenti di De Falla come interprete che si trova davanti al leggio con un'opera che sta per difendere insieme all'orchestra e che vuole rendere comprensibile al pubblico.

Nella ricerca di un De Falla maestro si trova un De Falla in continuo apprendimento, in dialogo, accurato e meticoloso. Si interessa agli autori di un passato lontano, rinascimentale e barocco, ma anche contemporaneo, senza rinunciare ai ricordi di gioventù che ancora rimangono nelle melodie di arie delle opere liriche. In questo senso, De Falla non sembra ostentare un titolo di maestro e preferisce un atteggiamento cauto e prudente. Sicuro di sé, però, si dedica in maniera attenta e minuziosa alle spiegazioni, e non perde mai l'occasione di condividere la saggezza di cui fa tesoro, consapevole del suo valore per chi cerca attraverso le lettere un suggerimento, un chiarimento, una consolazione. Un apprendistato magistrale e un apprendista unico che vanno *pari passu* nelle due facce di uno stesso servizio internazionale, intergenerazionale ed evidente nel suo rapporto con l'Italia.

Per quanto riguarda il quinto e ultimo obiettivo, è stato proposto un esame per individuare le possibili ragioni per cui il rapporto di Manuel de Falla con l'Italia è stato finora trascurato e trattato in modo parziale dalla storiografia sul compositore. Visto che ci sono argomenti per parlare di queste relazioni, si voleva completare questo vuoto e chiarire per quanto possibile gli aspetti che lo hanno creato. Nel lavoro che precede la stesura di questa tesi di ricerca, riguardo alla prima italiana di *El sombrero de tres picos* a Roma (marzo 1920) è apparsa una parola chiave: silenzio. Pochi mesi dopo la prima di Londra (luglio 1919) e con una messa in scena quasi identica a quella occasione, cioè compagnia dei Ballets Russes, coreografia di Massine, scene e costumi di Picasso, lo spettacolo passò senza lasciar traccia di sé secondo la documentazione conservata dal compositore. Nessun ritaglio di stampa, nessuna lettera né dal direttore d'orchestra Henri Morin, responsabile delle rappresentazioni al Teatro Costanzi, né da Diáguilev, né dalla direzione del teatro, che non diedero al compositore alcuna notizia. Attraverso la triangolazione di molteplici informazioni è emerso chiaramente che la gestione del balletto era fuori controllo senza che nemmeno l'editore, Otto M. Kling, fosse a conoscenza del luogo in cui si trovavano i materiali editoriali orchestrali o del loro utilizzo che avrebbe dovuto trarre profitto dal loro noleggior. Tutte le questioni sollevate finirono per dissolversi in un silenzio etereo ma potente che sembrava annullare qualsiasi capacità di azione. Questo silenzio, con il senno di poi, si è rivelato più frequente di quanto ci si potesse aspettare e, quando è stato possibile, è stata avanzata

un'ipotesi per giustificarlo. Da un lato, c'è la perdita di documentazione dovuta ai cambi di residenza del compositore, insieme alla distribuzione dei suoi beni tra gli amici e parenti una volta che dall'Argentina non poté più pagare l'affitto della sua casa a Granada, Carmen del Ave María, e che si dispersero ulteriormente fino alla costituzione dell'AMF. Dall'altro lato, c'è un possibile disinteresse che potrebbe essere nato nel musicista in seguito alla delusione causata dall'incontro avuto con Tito II Ricordi a Milano in 1911. Questo, insieme alla sua disaffezione per l'opera italiana dell'epoca e al fatto che la casa Ricordi era in gran parte responsabile del successo internazionale di numerosi titoli del repertorio, può aver determinato la sua indifferenza per la vita musicale italiana, ad eccezione delle proposte dell'amico Alfredo Casella. Gli scritti pubblicati negli anni successivi all'intervista milanese esprimono accuratamente questo atteggiamento. Questa posizione poté trasformarsi in indifferenza quando l'argomento concordato riguardava le sue opere, ma sempre prima dell'incontro romano del 1923, lo stesso caso di *El sombrero de tres picos*.

Tuttavia, c'era ancora una possibilità che non era stata mai esplorata. Si trattava del rapporto con le istituzioni culturali dell'epoca e della partecipazione del compositore ad esse, in circostanze storiche molto particolari e caratteristiche: gli anni dell'Italia fascista. I legami istituzionali sono necessariamente presenti in tutti i capitoli della tesi, dal momento che la sua biografia è ricca di collaborazioni di ogni tipo: i viaggi proposti da diverse organizzazioni, la corrispondenza con esse e con i loro membri o la stessa stampa. Ciò nonostante non c'era stato uno spazio specifico in cui analizzare i nessi fra Manuel de Falla e le istituzioni fasciste, che a partire dal 1923 tinsero l'intera realtà sociale, politica e culturale del Paese, periodo in cui si svolsero i suoi tre viaggi più importanti oltre che il contesto in cui le sue opere svilupparono un'espansione totale. Questo è il motivo che lega il quinto obiettivo al settimo capitolo della tesi.

Nell'ultimo capitolo, quindi, si fa una revisione critica della presenza, della collaborazione e dei rapporti personali e istituzionali di Manuel de Falla con l'Italia fascista e di ciò che questo significò in termini di posizione politica. Viene offerta inoltre una panoramica da una prospettiva esclusivamente italiana che mira a scrutare con precisione l'attitudine occupata dal compositore in ogni momento, con ogni missiva e in relazione a ogni proposta e in ognuno degli eventi a cui ha partecipato di persona. Vista la grande quantità di documentazione messa in luce è impossibile assicurare che egli fosse al corrente di ogni movimento politico in atto nell'ambiente italiano, ma è anche ingenuo credere che nulla di tutto ciò sia venuto a sua conoscenza, con tutte le sue sfumature e i suoi risvolti. Non va trascurato che, sebbene tutto ciò che è contenuto in questa tesi si basi sul peso delle prove documentali, ci sono state conversazioni e incontri faccia a faccia di cui, al massimo, si può conoscere l'esistenza ma non il contenuto, per quanto rilevanti possano essere state in sé o in virtù dei loro partecipanti.

Così, il settimo capitolo è strutturato intorno alle quattro realtà socio-politiche e le loro espressioni artistiche, con le quale De Falla è venuto a contatto nel corso dei suoi viaggi. Il primo ha avuto luogo nel decennio futurista con la comparsa dei manifesti, mentre il secondo è avvenuto alla vigilia del cambio di regime, pochi mesi prima della

Marcia su Roma. Il terzo e il quarto viaggio sono arrivati quando Benito Mussolini aveva già instaurato il suo regime totalitario con un crescente e caratteristico intervento dello Stato nella cultura, di cui si evidenziano diverse questioni in ogni momento. L'arrivo a Siena (1928) avvenne nel bel mezzo di una crescente tensione sull'adesione degli artisti al movimento fascista, nonché di un interesse per la riforma e il controllo dell'educazione musicale attraverso le sue istituzioni. Il Festival SIMC di Siena sarebbe diventato la prima pietra della successiva Accademia Musicale Chigiana, un'istituzione musicale che partecipava agli obiettivi riformisti e di apertura del regime. Venezia (1932), dal canto suo, rientra nell'ambito dei festival, istituzioni che furono promosse con grande entusiasmo: permettevano di esibire la forza creativa del Paese rispetto a quanto presentato da altre nazioni, alle condizioni e con le regole stabilite da ciascuna istituzione. Inoltre, da quando la Biennale fu amministrata direttamente dallo Stato (1930), tutti i festival che ne facevano parte furono sottoposti alla supervisione di figure vicine al regime. Lo stesso accadde con altre rassegne, come il Maggio Musicale Fiorentino, che voleva anch'esso contare sulla presenza del musicista, anche se in veste di docente. Tutte le contingenze che circondano queste proposte, i preparativi e gli intermediari offrono una lettura inedita delle macchinazioni che furono tessute per raggiungere gli obiettivi proposti, esponendo la creazione musicale italiana al di sopra del resto degli autori e mascherando le intenzioni di apertura originarie, utilizzando i criteri di internazionalizzazione solo a proprio vantaggio.

Alla luce di questa analisi delle circostanze in cui Manuel de Falla si presentò in Italia, è necessario conoscere la sua posizione di fronte a una realtà così presente e incisiva come quella del fascismo, nonché la sua intensità, permeabilità e conseguenze. Il compositore fu chiamato da diverse istituzioni sotto la direzione di importanti esponenti del Partito Nazionale Fascista. Dal punto di vista musicale, le sue opere furono abbastanza apprezzate in Italia, dove fu addirittura segnalato come modello di modernità compositiva, raramente attaccato dalla critica più acida. Da un punto di vista politico, il suo atteggiamento sembra essere quello di accettare la realtà di un Paese straniero, mostrando indifferenza anche se i suoi colleghi venivano epurati in un modo o nell'altro. Ma il suo interesse per la politica fu sempre minimo, con due limiti non negoziabili: subordinare ogni manifestazione personale al mantenimento della pace sociale e il rispetto della morale cattolica. Nel complesso, attraverso una lettura approfondita e serena dei fatti che sono stati dimostrati, Manuel de Falla rimase piuttosto distante dalla realtà socio-politica italiana, anche se forse aveva una buona conoscenza delle circostanze che la attorniavano. Anche se fosse stato un uomo generalmente ben informato, il trattamento personale e l'ottima accoglienza pubblica che ricevette potrebbero aver pesato su di lui più della politica. La buona reputazione musicale che associava al Paese, insieme alle ottime amicizie che aveva creato, costellate da momenti di grande successo e di profondo divertimento, potrebbero aver messo in ombra gli aspetti più repressivi del sistema. Inoltre, a partire dalla fine degli anni Venti, l'eventuale tolleranza nei confronti della politica si concentrò totalmente in Spagna, dove la pace sociale stava crollando e l'anticlericalismo avanzava: il *non plus ultra* per il musicista.

Queste affermazioni comprendono tutto ciò che è stato dimostrato sulla base della documentazione presentata. Tuttavia, ci sono ancora zone d'ombra, informazioni discutibili o la certezza della mancanza di documenti. In questo senso, non è stato possibile determinare cosa sia successo in relazione ad Arturo Toscanini a causa dell'assenza di quasi tutta la sua corrispondenza, così come nel caso di Alfredo Casella, con il quale esistono lunghi periodi di apparente mancanza di comunicazione. Resta inoltre da chiarire l'origine delle informazioni privilegiate che Adriano Lualdi ebbe su Manuel de Falla e Andrés Segovia in merito all'organizzazione del II Festival Internacional de Música de la Biennale o la sorprendente scarsità di stampa italiana conservata dal compositore. Durante gli anni in Argentina, De Falla sentì molto da vicino le grinfie del regime di Franco e si rese conto che l'apparato del regime osservava attentamente ogni sua mossa. Forse fu allora che decise di sbarazzarsi di una documentazione che, se fosse stata scoperta, avrebbe limitato la sua libertà più della sua stessa salute? Forse fu dopo la sua morte? Possibilità, ipotesi che soltanto danno luogo a ipotesi di più e domande senza risposta.

A questo punto, non possiamo che tornare all'obiettivo generale di questa tesi di ricerca, il cui scopo era studiare l'influenza esercitata e ricevuta tra Manuel de Falla e la musica italiana. Sulla base di quanto detto finora, questo obiettivo è stato raggiunto nella sua interezza e nelle sue componenti. Da un lato, l'influenza esercitata dal compositore sull'Italia è evidente su numerosi fronti. Al di là dei suoi quattro viaggi con le relative motivazioni, incontri e interrelazioni, il compositore è stato una figura di riferimento per la creazione musicale a livello generale ma anche a livello personale. D'altra parte, la sua conoscenza della musica italiana era evidente anche nella sua ampia visione storica, che certamente iniziò ad acquisire nell'ambiente familiare, ma che in seguito lo avrebbe condotto su strade sorprendenti. Domenico Scarlatti è il centro del suo interesse, anche se condividerà l'interesse con altri, dagli operisti, ai polifonisti, ai tastieristi, sia antichi che contemporanei, con un'attenzione particolare alla canzone popolare verso la fine degli anni Venti: uno sguardo al proprio percorso compositivo per spingerlo in avanti attraverso le tradizioni del Sud d'Italia presenti nell'incommensurabile *Atlántida*. Ma ci sono anche altri elementi della tradizione italiana (letteratura, viaggi o elementi drammatici tra gli altri) che hanno colpito la sua personalità.

Le influenze reciproche sono note e, oltre che abbondanti, qualitativamente insostituibili, perché senza di esse Manuel de Falla sarebbe stato un altro musicista, un altro artista. La presenza della musica di origine italiana si radica in lui fin dall'infanzia, dove viene ben coltivata. Il suo carattere non lo farà accontentare, ma aprirà le sue vedute ad altri campi che diventeranno più attraenti per lui man mano che la scena internazionale cambierà. Al contrario, la sua credibilità in Italia è aumentata palesemente nei vent'anni intercorsi tra l'infruttuoso colloquio con Ricordi e il successo unanime a Venezia con i suoi effetti successivi. Tutti questi risultati convalidano le ipotesi sollevate sul peso che l'Italia può aver avuto per l'opera di De Falla, sia in relazione a compositori, direttori d'orchestra, critici o manager, sia alle istituzioni musicali, nonché su come la sua autorità si sia progressivamente affermata in quei

luoghi e in campo artistico. Tuttavia, una delle ultime ipotesi era un possibile allentamento del controllo dell'autore sulle sue opere in Italia, che viene parzialmente smentito. Quando era a conoscenza dell'interpretazione di una sua composizione, non si faceva scrupoli a collaborare per ottenere la migliore esecuzione possibile, arrivando persino a travalicare i suoi doveri. Tuttavia, il suo *modus operandi* cambia nel tempo, e più l'Italia si interessa a lui, più lui si fa coinvolgere. Questo probabilmente ha a che fare con quanto già chiarito in più occasioni: dopo l'incontro con Ricordi a Milano, De Falla perse l'interesse a farsi conoscere in panorama, cosa che durò per quasi un decennio, fino a quando tornò a Roma come ospite per partecipare a un incontro con i più importanti compositori contemporanei. Per quanto riguarda la particolare mancanza di informazioni sull'Italia, questa può essere un'altra conseguenza secondaria. Senza interesse per la scena musicale del Paese, non c'era nemmeno bisogno di essere molto informato, al di là delle testimonianze personali di amici e colleghi.

In conclusione, si può stabilire che il compositore Manuel de Falla visse praticamente tutta la vita interessato alla musica italiana nelle sue molteplici sfaccettature, essendo presente dall'infanzia fino alla fine della sua vita. Inoltre, fu molto presente anche nella realtà musicale del Paese, dapprima solo nell'intimità dei rapporti intessuti attraverso l'amicizia con specifiche personalità, anche se poi e progressivamente ne fu coinvolto più profondamente. Gli abbondanti riferimenti a lui sono segni inconfutabili dell'interesse di critici, musicologi e compositori. La predilezione per la sua opera superò i confini della musica stessa, attirando persino l'attenzione delle autorità politiche, che cercarono di utilizzarla a proprio vantaggio. Buona parte dei silenzi che costringevano tutte queste realtà si sono attenuati, sollevando l'arcana segretezza che sembrava velare queste continue e feconde interrelazioni. L'Italia, dunque, è stata certamente una costante nella vita, nell'opera e, infine, anche nelle intenzioni di Manuel de Falla.

9. CONCLUSIONES

En este largo recorrido han ido exponiéndose de la forma más ordenada posible los intereses en relación con Italia que han sido identificados en torno a la obra y la vida de Manuel de Falla. Llegado este momento, se hace necesaria una recapitulación que sirva de punto y seguido a la inagotable investigación musicológica y sea a su vez el punto final a este trabajo limitado en el tiempo y el espacio.

La razón de ser de esta tesis doctoral venía definida a través de un objetivo general: estudiar la influencia ejercida y recibida entre Manuel de Falla y la música italiana. Este ha pretendido ser la guía que encaminase cada elemento conformante del mismo, para lo cual fueron diseñados también una serie de objetivos específicos. Sobre ellos, como puestos de control en relación con el avance de la investigación, se vuelve ahora con una exposición analítica y sintética de cuanto conocimiento han permitido generar.

En el primer objetivo planteado se pretendía realizar un examen de los aspectos de la vida de Manuel de Falla que estuviesen relacionados directamente con Italia, a nivel personal o profesional. Este objetivo encuentra su respuesta en diferentes lugares de la tesis. La segunda parte, compuesta por los capítulos 2 y 3 comprende un minucioso estudio sobre los cuatro viajes que el compositor realizó a Italia a lo largo de dos décadas, entre 1912 y 1932. Durante ese tiempo puede apreciarse el cambio experimentado en relación a la acogida que se le brindó. En su primera expedición acudía como un joven compositor español residente en París con algunos éxitos menores que buscaba desde hacía más de una década el modo de estrenar una ópera, *La vida breve*, que había sido premiada en 1903 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sin haber logrado llevarla nunca a escena. Si bien su interlocutor fue el mismo Tito II Ricordi, que lo atendió y recibió en varias ocasiones, el objetivo con el que Manuel de Falla acudió a la sede internacional de Casa Ricordi no se cumplió: editar la obra. Por el contrario, en 1932, su último viaje tuvo que ver con el estreno italiano de *El retablo de maese Pedro*, el cual había interesado desde 1925, buscándose desde entonces el modo de poderlo dar en las mejores y más extraordinarias circunstancias posibles. La espera y las adversidades políticas, sociales y también personales hicieron que el proyecto fuese dilatándose en el tiempo hasta obtener lo pretendido en el púlpito más prestigioso y de mayor visibilidad internacional que Italia podía brindar: el Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia. Quedan atrás los otros dos momentos en los que el gaditano participa de la vida musical del país transalpino: Roma (1923) y Siena (1928), con muy distintas finalidades pero a su vez con una gran relevancia para comprender el cambio de paradigma experimentado.

El interés manifiesto, las atenciones recibidas o la respuesta a las demandas solicitadas participaron del éxito que poco a poco fue cultivando Falla en Italia. Buena cuenta dan de ello los capítulos 4 y 5, en los que se desarrollan una serie de cuestiones relacionadas con la prensa y con la correspondencia. En el primer caso, se analiza la presencia del compositor en la prensa italiana, poniendo la lupa sobre las publicaciones

especializadas. En el segundo caso, la correspondencia permite una aproximación muy cercana al autor y a sus relaciones directas e indirectas con el ambiente musical de Italia. En el caso particular de Manuel de Falla, la documentación epistolar es un verdadero manantial inagotable de información por la enorme cantidad de elementos que lo conforman y, más allá de la correspondencia recibida, también por los borradores o copias de las cartas escritas, gracias a los que se han podido reconstruir elementos fundamentales del paso del músico por la Italia del momento. La correspondencia, que es utilizada como fuente primaria a lo largo de toda la tesis, ha permitido delimitar fechas, establecer círculos de amistad, señalar proyectos programados y no realizados, determinar encargos de nuevas obras o identificar un discipulado interpretativo y compositivo de origen italiano. Además de aportar una valiosa información relacional, ha servido para recomponer la trazabilidad de muchos volúmenes de los que formaron parte de la biblioteca del compositor más allá de lo que hoy se conservan en el AMF.

En este mismo sentido, el estudio de las circunstancias que rodean a los viajes de Manuel de Falla a Italia y con particular atención al caso de Venecia, la correspondencia ha visto también aumentados sus propios límites documentales habiéndose localizado un repertorio nada despreciable que ha permitido determinar las circunstancias que rodearon la celebración de aquel Festival. Esto ha permitido dilucidar la colaboración internacional que fue precisa para llevar a cabo la representación falliana contando, además de con la presencia del propio compositor, con las marionetas del Kunstgewerbenmuseum de Zurich, su personal técnico, la histórica compañía titiritera de Carlo Colla & Figli y la dirección escénica de Lothar Wallerstein. Las dificultades de coordinación entre los diferentes entes y de comprensión a razón de las demandas personales o de los presupuestos se vienen a sumar al conjunto, aportando una visión amplia, compleja y ajustada a la realidad de la complicada puesta en escena de una obra de pequeñas dimensiones pero cuya realización tuvo tintes de magnanimidad.

En cuanto a la prensa, su revisión ha sido también necesaria para poder conocer el modo en que fueron interpretadas las obras del autor en Italia, no tanto en un sentido musical del término sino sociológico, en lo que compete a la recepción de las mismas. El elenco de documentos descritos proviene de un amplio proceso documental en el que se han involucrado hasta siete títulos de variado perfil: revistas musicales, literarias o culturales de amplio rango, que en cada caso, presentaban un marcado sesgo ideológico, propio de la crítica y habitual en la época. Gracias a esto se han podido establecer tres grandes categorías de textos en relación con el compositor: los dedicados en exclusiva a él y su obra, los suyos propios traducidos al italiano y, por último, aquellos que lo referencian para justificar una autoridad musical, en relación con alguna obra, ejemplo o texto además de, como es lógico, por esas interpretaciones de sus obras que tenían lugar a lo largo y ancho del territorio italiano.

La prensa ha jugado un papel primordial a la hora de poder esbozar el perfil del compositor en Italia, es decir, de obtener una visión de conjunto de quién era él en tanto a su presencia a través de la información que la prensa especialista publicó. Esto es particularmente reseñable dada la pequeña cantidad de referencias conservadas en el

AMF: apenas dos decenas. Ahora, tras este largo y tedioso proceso, se ha llegado a superar las 300 referencias al músico en los títulos de prensa analizada, lo que permite una lectura más compleja, múltiple o diversa de lo que la crítica juzgaba sobre sus creaciones, además de aumentar en un elevado tanto porcentual el número de este tipo de fuentes en relación con su actividad en el entorno musical italiano.

En cuanto al segundo objetivo establecido, se buscaba escrutar la estética musical de Manuel de Falla en busca de aspectos de la tradición musical italiana. Este objetivo encuentra su realización fundamental a través del largo primer capítulo que conforma, por sí solo, la primera parte de esta tesis. Dividida por sus etapas vitales, marcadas por medio de los cambios de residencia que realizó, comprende un amplísimo trayecto que comienza tiempo antes de su nacimiento en Cádiz y que cubre hasta su muerte en Argentina en 1946. Con ello se consigue, por una parte, establecer un marco contextual musical fuerte que completa los evidentes vacíos de la infancia gaditana del compositor y por otra la realización de una profunda revisión historiográfica por todos los elementos relativos a Italia que autores precedentes han considerado en la biografía falliana. Los abundantes vacíos de la infancia pueden rellenarse gracias a la prensa anterior y posterior a su nacimiento, lo que ofrece una fotografía detallada del paisaje sonoro de la ciudad y, por lo tanto, de las músicas de proximidad que rodearon al niño Falla, lo que ha permitido incluso situar en la sociedad musical gaditana a su propia madre, quedando de manifiesto la absoluta e indiscutible preeminencia de la que gozaba el repertorio operístico italiano hasta el final del siglo XIX. Pese a la evidente caída de la asistencia del público a los teatros de la ciudad, el repertorio encontró un nuevo nicho a través de las distintas bandas de la ciudad, cuyos programas estaban muy fuertemente italianizados, contando con el quiosco musical de la Plaza de Mina como uno de sus escenarios preferenciales.

El recorrido en busca de elementos italianos a lo largo de la biografía de Manuel de Falla no ha dejado de arrojar resultados sorprendentes. Tras una infancia envuelto por una apabullante presencia del repertorio operístico italiano tanto en el foro público como en el entorno familiar, con su marcha a Madrid para continuar su formación se aprecia un cambio sustancial de preferencias: el repertorio pianístico para estar formado casi exclusivamente por autores centroeuropeos, franceses y germanos, con una circunstancial y del todo anecdótica presencia de autores italianos, lo que sin duda se replica en cada uno de los programas que llevó a concierto. Nombres tan habituales de la cartelera gaditana como Bellini, Donizetti, Rossini o Verdi desaparecen de un plumazo de la vida del estudiante madrileño cuyos gustos e intereses van quedando reflejados a través de varias realidades: la conformación de su biblioteca personal y las anotaciones que va realizando en un cuaderno de trabajo denominado *Apuntes de armonía*. Mediante esta fuente se puede conocer con exactitud los conciertos y representaciones operísticas y zarzueleras a las que asistió, las ediciones de obras que adquirió y las conclusiones analíticas a las que iba llegando. Los intereses que se derivan de todo ello apuntan en dos direcciones con respecto a la música italiana: la música antigua con autores como Palestrina, Allegri o Lasso, cuya presencia es clara en

los programas de mano, y la ópera de finales del XIX, destacando particularmente las diversas ediciones de *Otello* y *Falstaff* de Verdi, que lo acompañarán casi toda su vida, junto con *La Bohème* y *Tosca* de Puccini, *La Gioconda* de Ponchielli y algunas obras de Mascagni y Leoncavallo, es decir, composiciones fuertemente relacionadas entre sí a través del movimiento realista o, más acentuadamente todavía, del verismo. Y es que el verismo es una de las influencias más concretas que se pueden distinguir de *La vida breve*, concebida a lo largo de ese periodo como una ópera española pero que no era ajena a uno de los movimientos con mayor empuje en el panorama musical europeo del momento.

La deriva musical experimentada continuará una vez establecido en París. El interés por la ópera italiana casi ha desapareciendo, aunque no su atención por la música italiana, la cual se bifurca en dos direcciones distintas. Una parte va hacia el repertorio antiguo, vocal y también instrumental, lo que favorecerá la incipiente amistad con Wanda Landowska —conocida en el entorno de los Godebski—, pero también influido por las sesiones de la familia Casadesus, cuyos encuentros se dedicaban siempre a la música antigua. Es también en esta etapa cuando empieza a despuntar su atracción por Domenico Scarlatti. Aunque ya había trabajado algunas obras de la mano de José Tragó dos serán las amistades que lo empujen a continuar profundizando en su obra: Joaquín Nin y Alfredo Casella, con quienes le unirá una amistad de por vida. No cabe duda que tanto Domenico como Alessandro Scarlatti, junto a Giordani, Bruni, Boccherini, Nardini, Martini, Porpora, Leoni, Corelli o Tartini ocuparon mucho tiempo e interés en Manuel de Falla así como un considerable esfuerzo económico a razón de los numerosos programas de mano que testimonian su asistencia a numerosos conciertos.

Por otra parte, las inclinaciones por el verismo parecen extinguirse en relación a su voluntad, aunque *La vida breve* siga presentando elementos visiblemente identificables. Tanto es así que su estreno en París tendrá tintes veristas, asociándose al estreno de otra ópera, *Francesca da Rimini* de Franco Leoni, plenamente verista, en una propuesta programática que de seguro conocía bien el director de la Opéra-Comique, Albert Carré: proyectar dos obras de similares características en una misma función, como sucedía con el dúo *Cavalleria Rusticana* e *I Pagliacci* desde hacía dos décadas. Aunque con opiniones muy diversas, la prensa ensalzó a la obra de Falla mientras que martirizó la propuesta de Leoni, aunque para ello utilizasen argumentos y descripciones que conducían a ubicar ambas obras en una misma corriente estética: dos óperas veristas.

Con el inicio de la I Guerra Mundial, Manuel de Falla se ve en la obligación de regresar a Madrid donde es acogido con ilusión y ensalzado como compositor. Son años de gran actividad creadora en los que concluye buena parte de sus grandes éxitos, en algunos de los cuales parecen empezar a manifestarse influencias de sus compositores de cabecera. Este es el caso de Domenico Scarlatti, de quien traslucen distintos elementos en *El sombrero de tres picos* o en *Fantasia Bética*. No obstante, hay también trazas italianas en *Fuego fatuo*, ópera inconclusa con texto de María Lejárraga y situada en el Nápoles de alrededor de 1860. La realización de esta obra hizo al músico rechazar una propuesta de Diáguilev para conformar un ballet tomando de base unos materiales recopilados

también en Nápoles, atribuidos originalmente a Pergolesi y que terminaron en manos de Stravinski, que compuso *Pulcinella*. En cualquier caso, el compositor sigue manifestando interés por la música antigua italiana a razón de nombres como Monteverdi, Vivaldi, Turini, Paradisi, Carissimi, Frescobaldi, Jommelli, Marcello, Zipoli o el mismo Pergolesi, que aparecen en los programas de concierto a los que parece asistió, aunque se presentan nuevos paradigmas: compositores contemporáneos. Estos son los casos de Vincenzo Tommasini, Gian Francesco Malipiero, Ottorino Respighi o su ya amigo Alfredo Casella. Con este último lo une una fuerte amistad desde París que los llevará a compartir interesantes ideas en relación a la creación de una federación musical internacional: la Unión Musical Latina. Asunto recurrentemente referenciado, se trató de un verdadero plan de colaboración entre distintas sociedades nacionales europeas que, coordinadas entre sí desde Roma, pretendía crear una red de jóvenes compositores cuyas obras se estrenasen de forma periódica. Opiniones, dudas y propuestas se traducen de las cartas cruzadas entre ambos músicos, quienes llevaron las gestiones a un punto tan avanzado que llegó a redactarse una especie de convenio de colaboración, documento fundacional de la Unión Musical Latina que es citado también en la correspondencia y que por vez primera ha sido localizado. Se encuentra entre la documentación de Casella depositada en la Fondazione Giorgio Cini de Venecia, y ha sido descrito y analizado en esta tesis no solo por sus altas aspiraciones en el favorecimiento de unos circuitos musicales para los compositores noveles, sino también por los valores europeístas que destila, tales como la colaboración, el espacio común o la igualdad de oportunidades entre sus miembros.

La decisión de cambiar Madrid por Granada traería como consecuencia el periodo de mayor estabilidad de la vida de Manuel de Falla. Lejos del intenso foco mediático madrileño pudo dedicarse por entero a la música sin renunciar a viajar tanto por España como al extranjero —durante ese tiempo realizó los viajes a Roma, Siena y Venecia—, ligero ya de los compromisos sociales que la capital exigía. En Granada su interés por Scarlatti se incentivó aún más con el estudio de las ediciones que Alessandro Longo había publicado sistemáticamente de la hasta entonces colección de las sonatas, lo que venía a completar el trabajo iniciado en Madrid por petición de Paul Dukas. El francés le había pedido consultar los manuscritos existentes en Toledo para la posterior realización de una publicación por parte de la casa Durand, para lo cual Falla estuvo un tiempo estudiando a nivel analítico las obras. Con todo este bagaje teórico e intelectual, continuará programando las obras de Scarlatti, llegando a dedicarle un recital en exclusiva el 11 de diciembre de 1927 en el Ateneo de Granada con catorce sonatas. Es lógico, por tanto, que haya constantes referencias a uno de los intereses en común entre ambos: la utilización del canto popular y sus elementos acompañantes como sustancia para la creación musical. Scarlatti será citado, por ejemplo, en el folleto del Concurso de canto jondo de 1922 en relación a la guitarra española. Además, los primeros trabajos de carácter biográfico que empiezan a publicarse sobre Falla identifican también gestos, maneras y elementos del napolitano en las obras de Falla concebidas hasta entonces.

Si bien Granada fue el punto de partida hacia Italia, también fue también puerto de llegada para algunos italianos que peregrinaron a la ciudad expresando su devoción por el músico. El primero fue el crítico Raffaele Calzini, que lo visitó en torno a las fiestas del Corpus Christi de 1929 para entrevistarle como corresponsal en España del diario *La Stampa*. El periódico publicó una entrevista que posteriormente formó parte de un libro publicado como resultado de la expedición. Al año siguiente tuvo lugar la segunda visita, realizada por el Trío Italiano que conformaba su amigo, el compositor y pianista Alfredo Casella, con el violinista Arrigo Serato y el violonchelista Arturo Bonucci. Los tres pasaron por la ciudad en enero de 1930, donde Falla les había organizado un concierto en la Casa de los Tiros.

Las décadas granadinas parecen el momento en el que Manuel de Falla reestablece relaciones con la ópera italiana, adquiriendo por vez primera un ejemplar de *Falstaff* y mostrando un cierto interés por la figura musical de Verdi. En cualquier caso, mantiene el interés por los maestros antiguos, destacando Monteverdi, cuya *opera omnia* es puntualmente enviada por otro de sus grandes amigos de Italia: Gian Francesco Malipiero, con quien mantendrá una profunda relación compartida con su esposa, Anna Wright. El vínculo con Italia se fortalece por medio de los viajes, en los que conocerá a nuevos autores, escritores y académicos que le mantendrán bastante bien informado de sus novedades, lo que supondrá un numeroso aumento de su biblioteca.

La irrupción en escena de la II Guerra Mundial tras el enorme sufrimiento personal que trajo consigo previamente la Guerra Civil Española lo llevaron a un nuevo destino: Argentina. Organizado no como un exilio sino como una serie de conciertos que tenía que dirigir en el Teatro Colón de la capital bonaerense, lo cierto es que Manuel de Falla partió sin billete de vuelta. La enorme distancia que lo separa de la vieja Europa dificultará las comunicaciones, lo que hace de catalizador para tejer nuevas relaciones con quienes allí se encontraban, bien como exiliados políticos, bien como residentes permanentemente. Dos de ellos fueron Guido Valcarengi y Vittorio Podrecca. Valcarengi, que dirigía la Ricordi Americana, lo asesoró en diversos asuntos económicos, depositando en el empresario muchas cuestiones delicadas relativas a su maltrecha economía como consecuencia de la interrupción del flujo monetario de sus derechos de autor, bloqueados en París y Londres como consecuencia de la contienda bélica. Años más tarde, Valcarengi llegará a presidir la compañía en Milán y se encargará de gestionar la conclusión de *Atlántida* y el posterior estreno. Vittorio Podrecca, por su parte, dirigía su propia compañía titiritera y conocía a Falla al menos desde 1936. En Buenos Aires le fue confiado el estreno argentino de *El retablo de maese Pedro* y quiso aconsejarse directamente con el compositor.

Aunque las relaciones personales con italianos se ven drásticamente reducidas, no se ven afectadas en lo que al interés musical se refiere. En este periodo final y sin que Scarlatti desaparezca nunca, su atención se centra en continuar avanzando con *Atlántida*, para lo que se apoya en fuentes del canto popular italiano, haciéndosele necesario pedir a sus contactos en Granada el envío de volúmenes allí almacenados. Además del *Falstaff* de Verdi y *L'Amfiparnaso* de Orazio Vecchi —cuya ligazón con la

cantata no se ha logrado determinar—, solicitará composiciones de factura popular, los cuales estudia y anota en los borradores de la cantata. Estos son los casos de Geni Sadero, una interesante compositora italiana de origen turco que se dedica a la realización de canciones basadas en elementos folklóricos de las regiones italianas, así como la conocida canción de Luigi Denza, *Funiculi-funiculà*. También hay quien menciona la presencia de elementos monteverdianos, particularmente lo que corresponde a «Veus missatgeres» y «La veu divina». Pero la presencia italiana no termina en elementos musicales. Las representaciones figuradas para algunas escenas que están inspiradas en las vívidas imágenes creadas por Dante Alighieri en la *Divina Comedia*, al que Falla recurre para visualizar al gigante Gerión; pero también a la *Vita Nuova*, la cual es releída por el compositor para conformar el coro del «Hosanna» final.

Si bien a lo largo de toda su existencia Manuel de Falla había profesado una gran reverencia por la literatura, al final de su vida experimenta un considerable aumento por temáticas y autores italianos. De estos últimos años data la que, en proporción, es la mayor adquisición personal de libros de estas características. De múltiple temática, los 16 volúmenes que se han logrado listar engloban temas religiosos, historia del arte, varias biografías de artistas, literatura de viajes y hasta un diccionario italiano-castellano. Esto es coincidente con su ausencia casi total de la escena pública social, que queda reducida a muy contados eventos. Si bien nunca pierde el interés por la actualidad cultural, su desgastada salud y sus estándares personales justificados en las recomendaciones médicas pueden justificar la necesidad de más material librario y, consecuentemente en proporción, también más ejemplares relacionados con Italia.

Durante toda su vida, la tradición musical italiana en su más amplio sentido se da cita en cada una de sus ciclos vitales. Desde la intensísima presencia operística durante su infancia gaditana, va desarrollando una doble preferencia: el repertorio más antiguo, que se mueve entre los grandes polifonistas —como Palestrina o Lasso— hasta el barroco italiano más internacional —Monteverdi, Frescobaldi, Vivaldi, Marcello, Porpora, Pergolesi o Tartini entre otros— y el contemporáneo, con gran interés por lo que sus coetáneos están componiendo, involucrándose en primera persona en conocer estas novedades por medio de los encuentros a los que asiste en Italia pero también a través de la correspondencia. Existe una sola excepción con Verdi y con sus dos últimas óperas: *Falstaff* y *Otello*, que lo acompañan en casi todos los momentos. Esta constante presencia además tiene un carácter incisivo y profundo, y que va más allá del mero gusto musical. Es claro que el interés por compositores como Scarlatti o Monteverdi termina reflejándose en fragmentos de sus propias obras, pero son tanto más importantes los elementos transculturales, componentes escogidos de la literatura, la lengua o la propia identidad italiana que son tomados, reinterpretados, transformados y nuevamente alumbrados por el compositor en su obra. Todo esto prueba tanto la permeabilidad del autor a nuevas influencias pero también su propia y renovada transformación a través del tiempo frente a una tradición musical tan poderosa.

El tercero de los objetivos proyectados aspiraba a analizar la recepción italiana de la obra de Manuel de Falla para comprender la acogida de sus propuestas, así como su

presencia y consistencia en la programación musical de la turbulenta Italia de la primera mitad del siglo XX. El capítulo dedicado a la prensa es el que carga con mayor responsabilidad el peso de este propósito. Como ya se ha indicado, en este trabajo se han expuesto tan solo los resultados correspondientes al análisis de siete títulos de prensa especializada, cuyos textos han sido clasificados en torno a tres divisiones que se corresponden con el papel que juega Manuel de Falla en cada uno de ellos: como objeto de estudio, como autor de los escritos o por ser citado, como autor, director o intérprete.

En la primera categoría Manuel de Falla es tomado como tema principal de los artículos, que se extienden entre 1923 hasta su muerte en 1946. Salvo uno, todos están hechos por autores italianos que muestran un interés por la obra del compositor aun cuando muchos de ellos no lo conocían y solo sabían algo de su música. En todos los casos se trata de trabajos bastante extensos y profundos en los que prima la presentación analítica de su obra, el ofrecimiento de una explicación cronológica y razonable de la misma, bien mediante ejemplos concretos con otros autores o con la exposición de problemas de la historia musical española. En todos los casos, preparan a un amplio público frente a la posible audición de una obra de Falla, sin que necesariamente estos sean publicados en el contexto previo de alguno de los festivales a los que asistió, formando una opinión de conjunto sobre el compositor desde una óptica italiana y basada en una rigurosa exposición de sus elementos conformantes. Aparte hay que señalar que la prensa, muy interconectada a nivel local, regional, nacional e internacional, suele señalar otras publicaciones en relación al tema en otros títulos ajenos al de la publicación que los recoge, ofreciendo al lector la posibilidad de ampliar aún más su conocimiento al respecto.

La segunda categoría está integrada solo por un par de escritos realizados por Falla y publicados en traducción italiana. Corresponden a los textos sobre Wagner — fragmentos correlativos— y sobre el cante jondo —sin la introducción—. En ambos casos no van acompañados de ningún tipo de aclaración previa y fueron conocidos en Italia con un distinto desfase temporal: mientras las «Notas sobre Wagner» fueron publicadas solo tres meses después de su aparición española, el escrito sobre el cante jondo tuvo que esperar dieciséis años a ser conocido en lengua italiana. Si bien cada una de estas publicaciones responde a unas justificantes bien definidos, también es cierto que los escritos de Manuel de Falla no levantaban mucho interés, quizás por desconocimiento de su existencia o más bien por su mayor peso en el campo de la nueva composición.

La tercera categoría es la que más directamente interpela al objetivo propuesto. Por su vocación inclusiva, la consideración de Manuel de Falla es múltiple: autor, director, pianista, referencia ejemplar, elemento conformante de una comparativa o protagonista de la publicidad de las casas editoriales. Esto permite a su vez tener conocimiento de la verdadera relevancia del personaje para la cultura musical del momento en tanto a sus apariciones en toda la prensa analizada. El total de apariciones está en torno a las 200 menciones, lo que ya hace presagiar que su presencia es constante y reiterada en el tiempo. Esta va aumentando conforme pasa el tiempo, yendo de una aparición casi

anecdótica ligada a anuncios editoriales en la segunda mitad de la década de 1910 hasta una constancia reiterativa presencia a finales de 1920 y durante toda la década de 1930, prácticamente por cualquier motivo. No cabe duda que la razón que mayor número arroja son las interpretaciones de sus composiciones en la geografía italiana, que superan las 130, involucrando a una importante cantidad de intérpretes y directores que vertebran las grandes ciudades de Italia de sur a norte. Todas estas informaciones apuntan en una misma dirección. Si bien la presencia del compositor como director de sus propias obras en Siena y Venecia fueron fundamentales para la difusión de su obra, la lectura que de ello debe de hacerse es inversa: Manuel de Falla fue requerido en tales ocasiones como consecuencia de un interés generalizado que iba en aumento conforme pasaba el tiempo. Falla en Italia, dirigiendo el *Concerto* y *El retablo*, es la punta del iceberg de la demanda que existía de su música. A esto hay que añadir que, como ocurriera con el texto del cante jondo, con respecto a sus obras musicales también existe una considerable demora entre los estrenos mundiales y los estrenos italianos de las mismas, los cuales llegan a ser, en el caso de *La vida breve*, de dos décadas.

La prensa musical y cultural italiana es un espejo que refleja con nitidez la consideración de Manuel de Falla, la cual aboga indudablemente por su perfil compositivo. Si bien recoge también sus facetas como intérprete y teórico, la cantidad de textos que lo referencian en relación con sus obras es tan amplia que una lectura exclusiva de la prensa daría la imagen de un compositor consagrado en exclusiva a tal menester. Solo dos excepciones rompen con ello: su asistencia en 1928 y 1932, dirigiendo a la orquesta en ambas ocasiones y, en el caso de Siena, desde el clave. El aumento progresivo y exponencial que va experimentando la aparición de su nombre junto al repertorio de artículos dedicados al estudio de su obra evidencia en interés que la sociedad italiana abrazaba sus propuestas musicales. Las circunstancias políticas del país junto a la incomparable devoción por la ópera son las razones que justificarían la demora en el estreno de las obras del compositor a lo largo de las décadas de 1920 y 1930.

El cuarto objetivo inicial implicaba la identificación de una posible influencia musical de Manuel de Falla en Italia, la cual es evidente en la historia musical española. A lo largo de estas páginas, parece quedar por confirmado que ya sea para aceptar y continuar sus postulados como para rechazarlos y crear una nueva vía, el compositor ejerció una cierta autoridad musical. Aunque no siempre se sintió cómodo con esa posición —más de carácter social que de convencimiento personal—, lo cierto es que fueron muchos los que acudieron a él para pedirle consejo en relación a numerosas cuestiones artísticas. En relación a este aspecto se ha destinado el sexto capítulo. Sin embargo, conviene una aclaración previa ya que este planteamiento encierra en sí un oxímoron: si se pretende analizar la influencia del músico en Italia es necesario también conocer lo que hay en él de la tradición musical italiana. Es por esta razón por la que el capítulo se articula en dos claras secciones: las referencias italianas en Falla y el magisterio falliano en Italia.

La primera derivada ya había sido tratada en el primer capítulo, aunque siempre desde un punto de vista ajeno al del propio compositor, tomando como punto de partida sus biografías y la documentación relacionada. En esta ocasión, el foco de atención se pone sobre los escritos que él publicó a lo largo de su existencia así como en aquellos elementos que fueron tratados por él con certeza. Como cabría esperar, la ópera italiana es uno de los blancos a los que dispara con mayor frecuencia en sus trabajos, apareciendo en un puñado de ocasiones y mostrando siempre una actitud muy crítica. Aunque evita dar nombres de compositores u obras, se traduce una animadversión velada pero obvia y demostrable contra Gaetano Donizetti. El repertorio histórico desarrollado en Italia también era también una constante. Una figura destaca por encima de todo, Domenico Scarlatti, aunque no es el único, habida cuenta de las ediciones de Monteverdi, Vivaldi, Palestrina, Boccherini, Pasquini, Pergolesi o tantos otros cuyas creaciones se pueden agrupar en repertorio de tecla, obras corales, óperas y oratorios, y música orquestal.

Una de las influencias que permearon en él y que no había sido tan destacada hasta este momento es la música popular tradicional italiana, la cual no solo es importante dada la relativa abundancia de este tipo de literatura musical en su biblioteca, sino también habida cuenta de las declaraciones que él mismo realiza para la prensa. Además, está la correspondencia, que de nuevo ha permitido corroborar este aspecto en función de una doble solicitud: la adquisición de antologías, cancioneros y similares publicaciones de Italia, con particular atención a Sicilia; y la necesidad de la consulta de estos materiales desde Argentina, mientras trabajaba en la conclusión de *Atlántida*. Una interesante cuestión que lleva sus postulados sobre el canto popular heredados de Pedrell a un lugar distinto del nacionalismo musical y que entroncan con intereses compartidos con Casella: la latinidad mediterránea.

El interés por las generaciones de compositores italianos que están activos contemporáneamente a Falla tampoco sorprende. Fue uno de los itinerarios hacia los que comenzó a derivarse tras los años de París pero, sobre todo, tras haber asistido en Roma al encuentro internacional de compositores donde pudo relacionarse con tantos compañeros de oficio. De aquel momento surgieron afinidades y también amistades duraderas que ven su materialización en un constante flujo de envío de nuevas composiciones que, en algunos casos, eran demandadas por él mismo. Aunque en comparación con el resto de la biblioteca musical del compositor estas obras ocupan un espacio reducido, no es menos cierto que como fuente de información y como herramienta de trabajo constituían para él una colección de innegable valor.

Las influencias italianas se cierran tratando un asunto que puede ser considerado ajeno. Se trata de los encargos que diversas personas quisieron encomendarle. La obvia influencia que un encargo supone para un creador es la razón que ha hecho que se profundice en la información que se ha podido recuperar al respecto. Hubo dos peticiones y la gestión de una propuesta externa. Aunque ninguna de ellas se materializó musicalmente, han permitido sacar a la luz algunas cuestiones que tienen que ver con colaboradores suyos de diferentes momentos.

El magisterio propiamente falliano en Italia se ha determinado en dos componentes distintas: la compositiva y la interpretativa. La casuística más frecuente en ambos casos se da mediante la correspondencia, es decir, los interesados escribían al músico para pedirle consejos referentes bien a la composición o a la interpretación. En cuanto al magisterio compositivo no hay un patrón dominante, ya que las circunstancias son distintas en cada caso. Lo que sí que hay es un paradigma: solo son mujeres quienes contactan con él en busca de instrucción. Fueron tres con quienes existen evidencias manifiestas de haberse reportado con el compositor. Una de ellas, además, trabajó directa y personalmente con él durante su primera estancia en Palma de Mallorca, lo que hasta ahora había pasado completamente desapercibido. Lamentablemente, la historiografía y los esquemas sociales dominantes del siglo XX han silenciado tanto la producción de estas compositoras hasta el punto de no poder llegar a ofrecer una biografía completa de la que tuvo el privilegio de poder frecuentar al músico durante su estancia balear. Su nombre era Maria Pia Cafagna, quien junto con Geni Sadero y Elena Barbara Giuranna fueron las tres compositoras a quienes Falla intentó promocionar mediante un trato exquisito, en unas condiciones de respeto profesional, transversalidad y horizontalidad no tan frecuentes en la época. Esto también se traduce de la correspondencia habida con el resto de mujeres que se cartearon con él para otros asuntos, a quienes se ha dedicado un particular apartado en el quinto capítulo, con una novedosa lectura en perspectiva de género.

La otra cara que adopta el magisterio falliano es de tipo interpretativo. Una clavecinista, una cantante y un director de orquesta lo interpellaron en la búsqueda de una ejecución genuina que respondiera lo más fidedignamente posible a los designios del compositor. Sorprende la cautela que el músico expresa en sus respuestas, tanta que evita dar respuestas explícitas de manera postal, prefiriendo hacerlo en persona aun cuando esto implicaba un viaje al extranjero. Él mismo llega a dar el porqué de sus escrúpulos, que tienen que ver con interpretaciones defectuosas a su parecer y que solo pueden ser solventadas con su intervención personal. Preferirá adoptar resoluciones drásticas como prohibir las puestas en escena a permitir una pérdida de calidad del conjunto que pudiera relacionarse con la concepción de las mismas composiciones. Este exceso de celo hay que considerarlo en un entorno que demandaba cada vez más su música y que, por lo que de la prensa se puede intuir, es mucho más de lo que el compositor pudo controlar por sus propios medios. Sin embargo, siempre que tuvo conocimiento de la realización de alguna de sus composiciones por adelantado intentó intervenir *motu proprio*: escribió unas notas interpretativas sobre *La vida breve* que enviaba antes de las funciones en un intento por intervenir sin asistir. Esto ha permitido asomarse a las sugestivas apreciaciones del Falla intérprete que se pone frente al atril cara a cara con una obra va a defender frente a la orquesta y que quiere hacer comprensible al público.

En la búsqueda de un Falla maestro asombra un Falla en continuo aprendizaje, en un diálogo fluido, esmerado y meticuloso. Este se interesa por los autores de un pasado lejano, renacentista y barroco, pero también contemporáneo, sin renunciar a los recuerdos de juventud que guardan —no todas— las melodías de la ópera italiana. El

maestro, sin embargo, no alardea de ello, es cauteloso y prudente. Seguro de sí mismo, se da al cuidado atento y detallista sin que su certeza desagrade. En sus explicaciones, prolijas y metódicas, se muestra permanentemente en vela. No deja pasar la oportunidad de compartir la sabiduría que atesora consciente de su valor para quienes buscan en sus cartas una sugerencia, una aclaración o un consuelo. Un aprendizaje magisterial y un aprendizaje magistral que se dan la mano en las dos caras de un mismo servicio internacional e intergeneracional que, sin lugar a dudas, queda patente en su relación con Italia.

Por lo que respecta al quinto y último objetivo, se sugería la realización de un examen para identificar las posibles causas por las que la derivada italiana de Manuel de Falla había sido desatendida, la cual era afrontada de manera parcial y fragmentaria que ocasionaba en su historiografía un extraño vacío que se pretendía completar y aclarar. En las labores previas a la realización de esta tesis ya apareció un término clave referente al estreno de *El sombrero de tres picos* en Roma: silencio. Con pocos meses de diferencia con respecto a la puesta de largo en Londres y París y con una *mise-en-scène* casi idéntica que en aquellas ocasiones —compañía de los Ballets Rusos, coreografía de Massine, decorados y trajes de Picasso—, la función pasó sin pena ni gloria a razón de la documentación conservada por el compositor. Ni recortes de prensa, ni nada de correspondencia ya sea del director de orquesta, Henri Morin, que fue el encargado de las interpretaciones en el Teatro Costanzi, de Diáguilev o de la dirección del teatro, que no dieron noticia alguna al compositor. Por medio de la triangulación de múltiple documentación se llegó a entrever que la gestión del ballet estaba fuera de control sin que siquiera el editor, Otto M. Kling, tuviera conocimiento del paradero de los materiales orquestales o su uso en razón de lo que él obtenía rentas con el alquiler de los mismos. Todas las preguntas entonces planteadas terminaban disolviéndose en un etéreo pero poderoso silencio que parecía anular cualquier capacidad de acción. Ese silencio, *a posteriori*, se ha demostrado más frecuente de lo que cabría esperar, dándose en los momentos que fuese posible una hipótesis que diese razón de ello. Por una parte está el extravío de documentación a causa de los cambios de residencia del compositor sumado al reparto de sus bienes una vez no pudo seguir costeando desde Argentina el alquiler del Carmen del Ave María, los cuales se dispersaron más todavía hasta la conformación del AMF. Por otra, subyace el posible desinterés que pudo originarse en el músico a raíz de la decepción causada por la reunión que mantuvo con Tito II Ricordi en Milán sobre la posible edición de *La vida breve*. Esto sumado a la desafección por la ópera italiana que manifestaba en esa época y siendo la compañía Ricordi responsable en buena medida del éxito internacional de numerosos títulos del repertorio, lo habría empujado a la indiferencia por la vida musical italiana, con la excepción de las propuestas de su amigo Alfredo Casella. Los escritos publicados en los años posteriores a la entrevista milanesa manifiestan esta actitud de forma cuidadosa. Este talante pudo devenir en desidia cuando el tema convenido atañía a sus propias obras y siempre con anterioridad al encuentro romano de 1923, lo que concuerda precisamente con el caso de *El sombrero de tres picos*.

Sin embargo, aún quedaba una posibilidad no del todo sondeada. Se trataba de la relación con las instituciones culturales del momento y la participación del compositor en ellas, en unas circunstancias históricas bien particulares y características: los años de la Italia fascista. Las relaciones institucionales han ido necesariamente apareciendo a lo largo de todos los capítulos de la tesis, puesto que su biografía está plagada de colaboraciones de todo tipo: los viajes que fueron dispuestos por diferentes organizaciones, la correspondencia con ellas y sus miembros más destacados o la misma prensa. Pero a pesar de todo, no se había dispuesto un espacio concreto en el que se analizase la vinculación de Manuel de Falla con las instituciones italianas a razón del fascismo, que desde 1923 tintó toda la realidad social, política y cultural del país, periodo durante el que se desarrollaron sus tres viajes más relevantes y contexto en el que su obra conoció una expansión total que le reservó las mejores plazas. Esta es la razón que conecta al quinto objetivo con el séptimo capítulo de la tesis.

El último capítulo, por tanto, resulta una revisión crítica en torno a la presencia, la colaboración y las relaciones personales e institucionales de Manuel de Falla con la Italia fascista y lo que ello supone de cara a un posicionamiento político previo a la Guerra Civil Española y a la posterior II Guerra Mundial. Una vez han sido expuestas todas las fuentes analizadas y los temas tratados, se ofrece una panorámica desde una perspectiva exclusivamente italiana que pretende escrutar con precisión la ubicación que ocupaba el compositor en cada momento, con cada misiva, en relación con cada propuesta que se le hacía y en todos los eventos en los que participó. A tenor de la ingente cantidad de documentación consultada es imposible asegurar que él fuera consciente de cada una de los movimientos políticos que tenían lugar en el entorno italiano. Pero también es ingenuo creer que nada de ello llegase a su conocimiento, con sus matices y claroscuros. No se pasa por alto que aunque todo cuanto contiene esta tesis se basa en el peso de la prueba documental, existieron ingentes conversaciones verbales en encuentros presenciales de los que, a lo sumo, se puede conocer su existencia pero de los que no ha trascendido su contenido por mucha relevancia que este o sus partícipes tuviesen. O precisamente por ello.

De este modo, el séptimo capítulo se estructura en torno a las cuatro situaciones socio-político-musicales en las que el músico concurrió a través de sus viajes. La primera aconteció en plena década futurista con la eclosión de los manifiestos mientras que la segunda llegó en la antesala del cambio de régimen, pocos meses antes de la Marcha sobre Roma. El tercer y cuarto viaje acontecieron estando ya Benito Mussolini al frente del país y con una cada vez mayor intervención estatal en la cultura, destacando diversas cuestiones en cada momento. La llegada a Siena se produce en pleno aumento de la crispación por la adscripción o no de los artistas al movimiento fascista así como por un interés con respecto a la reforma y el control de la educación musical por medio de sus instituciones. El Festival de la SIMC de Siena se convertirá en la primera piedra de la posterior Accademia Musicale Chigiana, institución musical que participaba de los objetivos reformistas y aperturistas del nuevo gobierno. Por su parte, Venecia se enmarca en el ámbito de los festivales, instituciones que fueron promovidas con gran

entusiasmo por el fascismo italiano: permitían exhibir el músculo creador del país de forma comparativa frente a lo que otras naciones presentaban bajo las condiciones y normas que cada institución establecía. Además, desde que la Biennale pasó a ser directamente administrada por el Estado, todos los festivales que la integraban quedaron bajo la supervisión de personajes afines al régimen. Esto mismo sucedió con otras muestras, como el Maggio Musicale Fiorentino, que también quiso contar con la presencia del músico aunque en calidad de conferenciante. Todas las circunstancias que rodearon estas proposiciones, los preparativos y los intermediarios ofrecen una novedosa lectura acerca de las maquinaciones que se tejieron para conseguir los objetivos propuestos, exponiendo la creación musical italiana por encima del resto de autores y maquillando las primigenias intenciones aperturistas, utilizando los criterios de internacionalización solo en beneficio propio.

A la luz de este análisis de las circunstancias en las que Manuel de Falla se presenta en Italia, se hace necesario conocer cuál fue el posicionamiento que sostuvo frente a una realidad tan presente e incisiva como la del fascismo italiano, así como por su intensidad, permeabilidad y consecuencias. El compositor fue reclamado por distintas instituciones que se encontraban bajo la dirección de importantes miembros del Partito Nazionale Fascista. Musicalmente, sus trabajos eran bastante bien considerados en Italia, donde incluso se lo eleva como modelo de modernidad compositiva, siendo raramente atacado por la crítica más ácida. Desde el punto de vista político, su actitud parece ser la de aceptar la realidad de un país extranjero, demostrando indiferencia pese a que compañeros suyos estaban siendo purgados de una u otra forma. Pero no es menos cierto que su interés por la política fue siempre mínimo, existiendo dos límites innegociables: supeditó cualquier manifestación personal al restablecimiento de la paz social —sobre todo durante los años de la II República y la Guerra Civil Española— y la no trasgresión de la moral católica. Con todo ello, a través de una lectura profunda y sosegada de los hechos que han podido ser probados, Manuel de Falla permaneció bastante alejado de la realidad socio-política italiana, aunque pudo haber tenido un buen conocimiento de las circunstancias que la rodeaban. Pese a ser un hombre generalmente bien informado, el trato personal que recibió y la excelente acogida pública que se le tributó pudieron pesar más en él que la política. La buena reputación musical que asociaba al país unida a las excelentes amistades que le tributó, orladas por momentos de gran éxito y profundo goce pudieron primar frente al resto. Además, desde finales de la década de 1920, la tolerancia que pudiera tener hacia la política estaba totalmente focalizada en España, donde la paz social se quebraba y el anticlericalismo avanzaba: líneas rojas para el músico.

Estas afirmaciones comprenden cuanto ha podido ser demostrado a razón de la documentación existente estudiada. Sin embargo aún quedan espacios sombríos, informaciones poco claras o la certeza de la falta de documentos concretos. En este sentido, no se ha podido determinar lo sucedido en relación a Arturo Toscanini por la ausencia de la práctica totalidad de su correspondencia, así como también en el caso de Alfredo Casella, con quien existen amplios periodos de una aparente falta de

comunicación sin que nunca perdieran verdaderamente la comunicación. Queda por dilucidar también el origen de la información privilegiada que manejaba Adriano Lualdi sobre Manuel de Falla y Andrés Segovia en torno a la organización del II Festival Internacional de Música de la Biennale o la sorprendente escasez de prensa italiana conservada por el compositor. Durante los años de Argentina, Falla sintió muy de cerca las garras del franquismo y se percató de que la maquinaria del régimen observaba de cerca cada uno de sus movimientos. ¿Quizás fue entonces cuando pudo haber decidido librarse de documentación que, de ser descubierta, habría limitado más su libertad que su propia salud? ¿Quizás fue tras su muerte? Posibilidades, hipótesis que engendran hipótesis, interrogantes aún sin respuesta.

Llegados a este punto solo cabría volver sobre el objetivo general que vertebra esta tesis doctoral cuya realización perseguía estudiar la influencia ejercida y recibida entre Manuel de Falla y la música italiana. A razón de lo expuesto hasta ahora, este objetivo ha sido satisfecho en su conjunto y en sus partes integrantes. Por un lado, la influencia ejercida por el compositor en la Italia de su época queda patente a través de numerosos frentes. Más allá de sus cuatro viajes con sus correspondientes motivaciones, encuentros e interrelaciones, el compositor fue una figura de referencia para la creación musical en el plano general —festivales, prensa, repercusiones— pero también en el personal —magisterio, asesoramiento—. Por el otro lado, también ha quedado de manifiesto el bagaje que poseía sobre la música italiana en una dilatada visión histórica de la misma que ciertamente comienza adquiriendo en el entorno familiar pero que posteriormente lo conducirán por sorprendentes caminos. Una figura capitaliza su interés, Domenico Scarlatti, aunque compartirá escena con otros, desde operistas, polifonistas o teclistas, antiguos o contemporáneos, con una especial atención hacia finales de 1920 por el canto popular: una mirada atrás a su propio recorrido compositivo para impulsarse hacia delante por medio de tradiciones del sur de Italia que se hacen presentes en la inconmensurable *Atlántida*. Pero también hay otros elementos de la tradición italiana (literatura, viajes o elementos dramáticos entre otros) que impresionaron su personalidad.

Las influencias mutuas son notorias y, además de abundantes, cualitativamente insustituibles, ya que sin ellas, Manuel de Falla habría sido un compositor distinto, un pianista diferente: otro artista. La presencia de la música de origen italiano enraíza en su persona desde la infancia, donde es bien cultivada y abonada. Su propio carácter no le hará conformarse con ello sino que abrirá su objetivo a otros campos que le resultarán más atractivos conforme el panorama internacional va cambiando. Por el contrario, su crédito en Italia experimenta un palpable incremento en los veinte años que trascurren entre la infructuosa entrevista con Ricordi hasta el unánime éxito en Venecia y sus efectos posteriores. Toda esta serie de resultados validan las hipótesis planteadas sobre el peso que pudo tener Italia para la obra de Falla, tanto en relación con los compositores, directores, críticos o gestores como con instituciones musicales, así como su autoridad musical se hizo valer progresivamente en aquellas plazas. No obstante, una de las últimas suposiciones enunciaba un posible relajamiento del autor en lo que se

refiere al control de sus obras en Italia, la cual queda parcialmente refutada. Cuando él era consciente de la interpretación de una de sus composiciones no tenía reservas en colaborar para obtener la mejor ejecución posible, llegando a extralimitarse en sus funciones. A pesar de todo, su *modus operandi* va cambiando con el tiempo y, conforme más interés se toma Italia por él mayor es su implicación. Esto tiene que ver probablemente con lo que ya se ha esclarecido en varias ocasiones: tras el encuentro con Ricordi en Milán Falla perdió interés por hacerse un hueco en el panorama musical italiano, lo que perduró casi por espacio de una década, hasta que regresó a Roma como invitado a participar en un encuentro con los más destacados compositores contemporáneos. En cuanto a la particular falta de información respecto a Italia puede tratarse de otra consecuencia secundaria. Sin interés por la escena musical del país tampoco había necesidad de estar muy informado, más allá de los testimonios personales de sus amigos y compañeros.

En conclusión, se puede determinar que el compositor Manuel de Falla vivió la práctica totalidad de su vida interesado por la música de Italia en sus múltiples facetas, encontrándose presente desde su infancia hasta el final de su vida. Además, él también se hizo muy presente en la realidad musical de aquel país, primero solo en la intimidad de las relaciones tejidas a través de la amistad con personajes concretos aunque posterior y progresivamente fue adquiriendo un mayor calado. Las abundantes referencias a él son signos irrefutables del interés de críticos, musicólogos y compositores. La predilección por su obra trascendió las fronteras de la misma música, suscitando incluso la atención de las autoridades políticas, que intentaron hacer un uso en beneficio propio. Buena parte de los silencios que constreñían todas estas realidades han sido aliviados, levantándose el secreto de arcano que parecía velar estas interrelaciones continuas y fértiles. Italia, por lo tanto, fue ciertamente una constante presente en la vida, en la obra y, al final también, en los propósitos de Manuel de Falla.

10. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- ACKER, Yolanda. «Manuel de Falla and Ernesto Halffter: a view from their correspondence». *Context*, 4 (1992-93), pp. 35-41.
- ADESSI, Anna Rita. *Claude Debussy e Manuel de Falla: Un caso di influenza stilistica*. Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 2000.
- AGUILAR, Paco. *A orillas de la música*. Buenos Aires, Losada, 1944.
- ALBERT, Pierre, SÁNCHEZ ARANDA, José Javier, GUASH, Juan María. *Historia de la prensa*. Madrid, Rialp, 1990.
- ALBERTINI, Mario. *Les Cahiers de Ventotene. Le Manifeste de Ventotene*. Ventotene, Institut d'Études Fédéralistes Altiero Spinelli, 1988.
- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia*. Manuel Aranda y Sanjuán (trad.). Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1921.
- _____ *La vida nueva*. Santa Fe, El Cid Editor, 2014.
- ALLOTTI, Pierluigi. *Giornalisti di regime. La stampa italiana tra fascismo e antifascismo (1922-1948)*. Roma, Carocci, 2012.
- ANTOLINI, Bianca Maria. *Dizionario degli Editori Musicali Italiani 1750-1930*. Roma, ETS, 2000.
- BAIA CURIONI, Stefano. *Mercanti dell'Opera*. Milano, Il Saggiatore, 2011.
- BARR, Cyrilla. «A style of Her Own: The Patronage of Elizabeth Sprague Coolidge». *Cultivating Music in America: Women Patrons and Activists since 1860*. Ralph Locke, y Cyrilla Barr (eds.). Berkeley, University of California, 1997, pp. 185-212.
- _____ *Elizabeth Sprague Coolidge: American Patron of Music*, New York, Schirmer, 1998.
- BERGADÀ, Montserrat. «La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 18-61.
- BONASTRE, Francesc. «Un dietario inédito de Manuel de Falla». *Apuntes de harmonía. Dietario de París (1908)*. Yvan Nommick y Francesc Bonastre (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2001, pp. 277-326.
- BROOK, B. S. «Stravinsky's "Pulcinella": the "Pergolesi" Sources». *Musiques, signes, images: liber amicorum François Lesure*. Ginebra, Ed. J.-M. Fauquet, 1988, 41-66.

- BUDWIG, Andrew. «The evolution of Manuel de Falla's *The three-cornered hat* (1916-1920)». *Journal of Musicological Research*, 5 (primavera 1984), pp. 191-212.
- _____ *Manuel de Falla's Atlántida: an historical and analytical study*. Tesis doctoral. University of Chicago, 1984.
- BUENO, Ana Marcela. *Perspectiva de género y mujer*. Bogotá, Universidad de La Salle, 2020
- BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J., PALISCA, Claude J. *Historia de la música occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 2011 (8ª ed.).
- BUSONI, Ferruccio. «Futurismus der Tonkunst». *Pan*, 3 (octubre 1912), pp. 11-12.
- CALZINI, Raffaele. *Spagna*. Milano, Fratelli Treves, 1930.
- CAMPODONICO, Luis. *Falla*. París, Éditions du Seuil, 1959.
- _____ *Falla*. Barcelona, Edicions 62, 1991 (2ª ed.).
- CARREDANO, Consuelo (ed.). *Manuel de Falla - Adolfo Salazar. Epistolario 1916-1944*. Madrid, Archivo Manuel de Falla y Residencia de Estudiantes, 2021.
- CARREIRA, Xoan M. «Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 sobre el Coliseo de Óperas». *Revista de Musicología*, XX, 2 (1987), pp. 581-599.
- CASARES RODICIO, Emilio. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales». *La música española en el siglo XIX*. Emilio Francisco Casares Rodicio, Celsa Alonso González (coords.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 13-122.
- _____ «La música española hasta 1939, o la restauración musical». *España en la música de occidente. Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985. Año Europeo de la Música*. José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, Emilio Francisco Casares Rodicio (coords.). Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y Música, 1987, pp. 261-322.
- _____ «La sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español». *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 313-322.
- _____ *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002.
- _____ «Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre». *Musica italiana del primo novecento. La generazione dell'ottanta. Atti del convegno. Firenze 9-10-11 maggio 1980*. Fiamma Nicolodi (ed.). Firenze, Leo S. Olschki, 1981, pp. 141-204.

- CASCUDO, Teresa. *Nineteenth century music criticism*. Turnhout, Brepols, 2017.
- CASELLA, Alfredo. [21+26]. Roma-Milano, Augustea, 1930.
- _____ *Il pianoforte*. Roma-Milano, Tumminelli & C., 1937.
- _____ «Some Reasons Why a Futurist May Admire Rossini». *The Chesterian*, 2 (diciembre 1920), pp. 321-324.
- _____ «The Teaching of Music in Italy». *Christian Science Monitor*, 12 (septiembre 1925), p. 8.
- CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. «Neoclassicismo musicale». *Pègaso*, I/2 (febrero 1929), pp. 196-204.
- CASTILLO HIGUERAS, José Miguel. «Consideraciones sobre las primeras escenografías de La Vida Breve». *Manuel de Falla. La vida breve*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 1997, p. 173.
- CERIANI, Davide. «Mussolini, la critica musicale italiana e i festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea in Italia negli anni Venti». *Journal of Music Criticism*, 1 (2017), pp. 17-71.
- CHASE, Gilbert, BUDWIG, Andrew. *Manuel de Falla, A Bibliography and Research Guide*. New York, Garland Publishing, 1986.
- CHRISTOFORIDIS, Michael. «Folksongs Models and Their Sources in Manuel de Falla's *Siete canciones populares españolas*». *Context* 9 (1995), pp. 12-21.
- _____ «Manuel de Falla, Debussy and *La vida breve*». *Musicology Australia*, XVIII (1995), pp. 3-10.
- _____ «Manuel de Falla's *Siete canciones populares españolas*. The composer's personal library, folksong models and the creative process». *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 213-235.
- _____ «Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el "cante jondo" (canto primitivo andaluz)». *Concurso de «cante jondo», canto primitivo andaluz. Granada 1922*. Granada, Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Granada, Ayuntamiento de Granada, Archivo Manuel de Falla, Imprenta Urania, 1997, pp. 1-16.
- _____ «Volver: otra lectura de la ideología político-estética de Manuel de Falla durante sus últimos años». *Revista de Musicología*, XXXII, 1 (2009), pp. 858-593.
- COINDREAU, Maurice (trad.). «Cante jondo». *La Revue Musicale*, 4, 3 (enero 1923), pp. 256-262.

- CORNEJO, Manuel. *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895-1937) écrits et entretiens*. [París], Le Passeur éditeur, 2018.
- CORNEJO-VEGA, Francisco J. «La Tía Norica, orígenes y difusión». *Fantoche: arte de los títeres*, 6 (2012), pp. 14-46.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid, Tip. de la Revista de Arch., Bil. y Museos, 1917.
- CRAFT, Robert. «Correspondence with Manuel de Falla, 1916-1945». Stravinsky, Igor. *Selected correspondence*. Vol. II. New York, Alfred A. Knopf, 1984, p.160-176.
- _____ *Stravinsky in Conversation with Robert Craft*. London, Pelikan Books, 1962.
- CRICHTON, Ronald. *Manuel de Falla: catálogo descriptivo de sus obras*. Juan Soriano (trad.). Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.
- DAYAN, Peter. *Music writing literature, from Sand via Debussy to Derrida*. Farnham, UK, Ashgate, 2006.
- DEMARQUEZ, Suzanne. *Manuel de Falla*. Barcelona, Editorial Labor, 1968.
- _____ «La Atlántida de Manuel de Falla». *Música*, 2 (1962), pp. 55-57.
- DENNIS, Nigel. *José Bergamín-Manuel de Falla. El epistolario, 1924-1935*. Valencia, Pre-Textos, 1995.
- _____ *Manuel de Falla / John Brande Trend: epistolario (1919-1935)*. Granada, Universidad de Granada, Archivo Manuel de Falla, 2007.
- DÍEZ RODRÍGUEZ, Cristina. *La ópera en Cádiz. La actividad lírica en los teatros gaditanos desde sus orígenes hasta el reinado de Fernando VII (1761-1833)*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2020.
- DOBSON, Miriam. «Letters». *Reading Primary Sources. The Interpretation of Texts from Nineteenth and Twentieth Century History*. Miriam Dobson, Benjamin Ziemann (eds.). London, Routledge, 2008, pp. 57-73.
- DOMMERING-VAN RONGEN, Loes. *Wanda Landowska, Manuel de Falla: correspondance (1922-1931). Mémé et le moine, une amitié précieuse*. [Oegstgeest], Amsterdam Publishers, 2016.
- DUCHESNEAU, Michel. «Maurice Ravel et la Société Musicale Indépendante: "Projet mirifique de concerts scandaleux"». *Revue de Musicologie*, 80, 2 (1994), pp. 251-281.

- EARLE, Ben. *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- FALLA, Manuel de. «[Adaptación de las notas al programa para] El amor brujo». *Quodlibet: revista de especialización musical*, 53 (mayo-agosto 2013), 2014, pp. 148-153.
- _____ *Atlantida. Cantata scenica in 1 prologo e 3 parti sul poema di Jacinto Verdaguer adatto da Manuel de Falla. Canto e pianoforte*. Milano, Ricordi, 1962.
- _____ «Claude Debussy et l'Espagne». *La Revue Musicale*, 1, 2, diciembre 1920, pp. 206-210.
- _____ *Ecrits sur la musique et sur les musiciens*. Federico Sopena Ibáñez (ed.) y Jean-Dominique Krynen (trad.). [Arles], Actes Sud, 1992.
- _____ *Escritos*. Federico Sopena Ibáñez (ed.). Madrid, Publicaciones de la Comisaría General de la Música, 1947.
- _____ *Escritos sobre música y músicos*. Federico Sopena Ibáñez (ed.). Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- _____ *Escritos sobre música y músicos: Debussy, Wagner, el «cante jondo»*. Federico Sopena Ibáñez (ed.). Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950.
- _____ «Notas sobre Ricardo Wagner en el cincuentenario de su muerte». *Cruz y Raya* (septiembre 1933), pp. 30-37.
- _____ *Scritti sulla musica e musicisti*. Paolo Pinamonti (ed.) y Ramón Barce (trad.). Modena, Mucchi, 1993.
- FARINELLI, Giuseppe. *Storia del giornalismo italiano: dalle origini a oggi*. Torino, UTET Libreria, 2004.
- FERNÁNDEZ SHAW, Guillermo. *Larga historia de La vida breve*. Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1972.
- FLORES COLETO, Álvaro, TORMO VALPUESTA, Candela. «Desearía conocerlo para [d]escribirle»: la metodología en la identificación de las autoridades en la correspondencia de Manuel de Falla». *Musicología en transición*. Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita, Juan José Pastor-Comín (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2022, pp. 195-206.
- FRANCO, Enrique. «La grande avventura di “Atlántida”». *Musica d'Oggi*, 5, 4/5 (1962), pp. 157-170.
- _____ «La vida breve». *Manuel de Falla y su obra*. Madrid, Publicaciones Periódicas, 1976.

- _____ *Manuel de Falla en el centenario de su nacimiento 1876-1976*. Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1976.
- _____ *Manuel de Falla y su obra*. Madrid, Publicaciones españolas, 1976.
- FORNO, Mario. *Informazione e potere. Storia del giornalismo italiano*. Roma-Bari, Editori Laterza, 2015.
- FORTUNATO, Federica. «*Francesca da Rimini* di Franco Leoni. Coincidenze di un arco storico». «*Meravigliosamente un amor mi distringe*». *Intorno a Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai*. Irene Comisso, Federica Fortunato (eds.). Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, Centro internazionale di studi Riccardo Zandonai, Edizioni Osiride, 2017, pp. 83-108.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos. «De los grandes teatros de ópera italianos a la Semana Santa andaluza: la recepción de la ópera *Jone* en España en el siglo XIX y su presencia en los repertorios bandísticos». *Música oral del sur*, 15 (2018), pp. 109-145.
- _____ «Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898): una revisión histórica». *Bandas de música. Contextos interpretativos y repertorios*. Nicolás Rincón Rodríguez y David Ferreiro Carballo (ed. lit.), Granada, Editorial Libargo, 2019, pp. 149-171.
- GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- _____ Manuel de Falla: El sombrero de tres picos, La vida breve [programa de reapertura Teatro Real, temporada 97-98]. Madrid, Teatro Real, Fundación del Teatro lírico, 1997.
- GAN QUESADA, Germán. «Falla y la música española en el exilio (1939-1946): la correspondencia con Vicente Salas Viu». *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: Sesenta años después*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003, pp. 213-226.
- GARCÍA, Juan-Alfonso. *Falla y Granada y otros escritos musicales*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Falla*. Madrid, Alianza, 1995.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Emma Virginia. *Domenico Scarlatti revisitado a comienzos del siglo XX: pensamiento, práctica y creación*. Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2012.
- _____ *El retorno a Domenico Scarlatti: una mirada al pasado desde la música española*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2016.

- GARCÍA LÓPEZ, Olimpia. “Correspondencia entre Norberto Almandoz y Manuel de Falla (1923-1929)”. *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur: historia de un músico en Sevilla*. Sevilla, Libargo, 2015, pp. 357-386.
- GARCÍA MESAS, Juan Antonio. *La transcripción para banda de la obra de Manuel de Falla (1876-1946): Joan Lamote (1872-1949), Ricardo Villa (1877-1935) y Emilio Vega (1877-1943)*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2017.
- GARCÍA MONTERO, Luis. «Manuel de Falla y Rafael Alberti». *Atlántida: revista trimestral de cultura, ciencias y humanidades*, 1-2 (1991), pp. XXIII-XXXVII.
- GARCÍA POLIZ, Susana. «Cante jondo y vanguardia europea en la *Fantasia baetica*». *Manuel de Falla: latinité et universalité*. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 237-250.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Albano. «Luces y sombras en la música española de posguerra a través de la correspondencia entre Nemesio Otaño (1889-1956) y Manuel de Falla (1876-1946)». *Quadrivium: Revista digital de Musicología*, 6 (2015), Actes del Congrés Internacional La música a la mediterrània occidental: Xarxa de Comunicació intercultural (València, 23-25 de juliol de 2014) [13 pp.].
- GATTI, Guido. «Ricordo di Falla a Roma e a Granada de della *Vida Breve*». *Manuel de Falla*. Massimo Mila (ed.). Milano, Ricordi, 1962, pp. 77-80.
- GENTILE, Emilio. *E fu subito regime. Il fascismo e la Marcia su Roma*. Roma-Bari, Editoriale Laterza, 2012.
- GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. «Correspondencia entre Olallo Morales y Manuel de Falla (1928-1936)». *Música española fuera de España: Olallo Morales (1874-1957)*. Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 131-151.
- _____ «El estreno de *El amor brujo* (1915): análisis de una polémica coral a través de la prensa». *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM; Granada, Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 269-294.
- GIMENO, Julio, NERI DE CASO, Leopoldo. «El epistolario entre Manuel de Falla y Andrés Segovia: una amistad en torno a la guitarra». *Roseta: revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 9-10 (2016), pp. 114-149.
- GONZÁLEZ ARJONA, M^a Victoria. *La vida breve: génesis y recepción de la obra: producciones escénicas 1913-2013*. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Granada, 2013.

- GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo. *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*. Sevilla, Departamento de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 2015.
- GONZÁLEZ GOMIS, José Benjamín. «Manuel de Falla y L'acoustique nouvelle, ¿un caso de protoespectralismo en el nacionalismo español?». *Anuario Musical*, 77 (2022), pp. 149-167.
- GONZÁLEZ IZQUIERDO, Milagros. «Cruz y Raya: Manuel de Falla y Miguel de Unamuno». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 16 (1998), pp. 83-102.
- GONZÁLEZ MESA, Dácil. *La biblioteca personal de Manuel de Falla: historia, formación y repercusión en el proceso creativo del compositor*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. 2019.
- _____ «El costumbrismo como inspiración: Manuel de Falla y *Las flores*, un proyecto frustrado». *Quodlibet: revista de especialización musical*, 55 (2014), pp. 41-59.
- GONZÁLEZ PEÑA, M.^a Luz, AGUILERA SASTRE, Juan. *Epistolario Manuel de Falla - María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra (1913-1943)*. Granada, Editorial Universidad de Granada, Archivo Manuel de Falla, 2020.
- GRANDE, Félix. «Manuel de Falla y el flamenco: (Notas sobre el concurso de Cante Jondo de Granada)». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11, 331, 1978, pp. 40-74.
- HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla. A Bio-Bibliography*. Westport-London, Greenwood Press, 1998.
- _____ *Manuel de Falla: his life and music*. Lanham [Maryland], Oxford, The Scarecrow Press, 2005.
- HERLIN, Denis, LESURE, François (eds.). *Claude Debussy. Correspondance (1872-1918)*. Paris, Gallimard, 2005.
- HESS, Carol A. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago, London, The University of Chicago Press, 2001.
- _____ *Sacred Passions. The life and music of Manuel de Falla*. New York, Oxford University Press, 2005.
- HOSTERT, Anna Camaiti, CICCHINO, Enzo Antonio. *Trump and Mussolini: Images, fake news, and mass media as weapons in the hands of two populists*. Lanham, Fairleigh Dickinson University Press, 2022.
- JEAN-AUBRY, Georges. *La musique et les nations*. Paris, Éditions de la Sirène, 1922.

- LA FACE BIANCONI, Giuseppina. «La critica musicale italiana: un autoritratto». *Rivista Italiana di Musicologia*, 26/1 (1991), pp. 117-135.
- LAMBERBOURG, Sophie (ed). *Epistolario: Manuel de Falla - Wanda Landowska (1922-1931)*. Granada, Universidad de Granada, Archivo Manuel de Falla, 2022.
- LE DUC, Antoine. «De la zarzuela à *La Vida Breve*. Continuité/rupture». *Manuel de Falla: latinité et universalité*. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 47-59.
- LEÓN RAVINA, Gema. *La ópera en Cádiz en el siglo XIX: un estudio cualitativo*. Tesis doctoral. Universitat d'Alacant, 2018.
- LLANO, Samuel. *Whose Spain? Negotiating "Spanish Music"*. New York, Oxford University Press, 2013.
- LÓPEZ GARCÍA, Pedro I. «Azorín y Manuel de Falla». *Revista de Occidente*, 187 (diciembre 1996), pp. 63-82.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*. Granada, Universidad de Granada, 2009.
- MALIPIERO, Gian Francesco. «Manuel de Falla e la musica spagnola». *Scritti sulla musica e musicisti*. Paolo Pinamonti (ed.) y Ramón Barce (trad.). Modena, Mucchi, 1993, pp. 199-219.
- _____ *Manuel de Falla (evocación y correspondencia)*. Andrés Soria (ed. trad.). Granada, Universidad de Granada, 1983.
- MALOU, Haine. «Cipa Godebski et les Apaches». *Revue belge de musicologie - Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, LX (2006), p. 221-266.
- MANSO, Carlos. «Manuel de Falla: Un viaje sin retorno». *Música Hoy*, XXVII, nº 123 (diciembre 2009), pp. 24-25.
- MARTÍN MORENO, Antonio. «Epistolario de Manuel de Falla: estado de la cuestión y proyecto de edición». *La carta: reflexiones interdisciplinares sobre la epistolografía*. Ana Gallego Cuiñas, Aurora López, Andrés Pociña (eds.), Granada, Editorial Universidad de Granada, 2017, pp. 105-113.
- _____ «La enseñanza musical en España en el siglo XIX. El Curso completo de música en la Escuela Normal de Zaragoza (1861) y la Historia de la Música de la Academia Santa Cecilia de Cádiz (1883)». *Publicaciones*, 35, 2005, pp. 75-108.
- _____ *Historia de la música andaluza*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

- _____ *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- MARTÍNEZ PEGALAJAR, Pablo. «La recepción de Manuel de Falla en los Estados Unidos de América: el estreno de *La vida breve* en el MET». *Journal of Music Criticism*, 4 (2020), pp. 29-51.
- MARTÍNEZ SIERRA [LEJÁRRAGA], María. *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. México D. F., Biografías Gadesa, 1953.
- _____ *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Alda Blanco (ed.). Valencia, Pre-Textos, 2000.
- MAURER, Christopher. «Epistolario: Federico García Lorca y Manuel de Falla». *L'imposible/posible di Federico García Lorca*. Laura Dolfi (ed.), Nápoles, Scientifiche Italiana, pp. 251-266.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el cante jondo*. Granada, Universidad de Granada, 1976.
- MOREL BOROTRA, Natalie. «Ravel et le groupe des Apaches». *Cuadernos de Sección. Música*, 8 (1996), pp. 145-158.
- MORELLI, Giovanni. *Scenari della lontananza. La musica del Novecento fuori di sé*. Venezia, Marsilio Editori, 2003.
- MORENO CRIADO, Ricardo. *Los teatros de Cádiz*. Jerez de la Frontera, Gráficas el Exportador, 1975.
- MOTTA, Luigi. «Anima allegra, Puccini e Cilea». *L'opera*, 2, gennaio-marzo (1966), pp. 64-67.
- MURIALDI, Paolo. *Storia del giornalismo italiano*. Bologna, Il Mulino, 2006.
- NICOLODI, Fiamma. «Falla e Italia». *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa: atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 15-17 maggio 1987)*. Paolo Pinamonti (ed.). Firenze, Leo S. Olschki, 1989, pp. 215-267.
- _____ «L'Italia nel contesto della musica europea dall'inizio del Novecento al fascismo». *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Gemma Pérez Zalduondo, M^a Isabel Cabrera García (eds.). Granada, Editorial Universidad de Granada, 2010, pp. 15-34.
- _____ «Un estudio comparativo entre Italia y España a principios del siglo XX». *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres Clemente (eds.). Madrid. ICCMU, 2009, pp. 439-454.

- _____ *Novecento in musica. Protagonisti, correnti, opere. I primi cinquant'anni.* Milano, Il Saggiatore, 2018.
- NOMMICK, Yvan. «Apuntes de armonía de Manuel de Falla: el diario de un autodidacta». *Apuntes de armonía. Dietario de París (1908)*. Yvan Nommick y Francesc Bonastre (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2001, pp. 9-48.
- _____ «Fuego fatuo: un homenaje de Falla a Chopin». *Fuego fatuo. Edición facsímil de los manuscritos 9017-1, LII A2, A4, A6, A9, A10 del Archivo Manuel de Falla*. Yvan Nommick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, pp. IX-XLVIII
- _____ «L'Atlantide de Manuel de Falla: du mythe platonicien à la bibliothèque mythique». *Pensée mythique et création musicale*. Marie-Pierre Lassus (ed.). Lille, Université Charles de Gaulle, 2006, pp. 163-191
- _____ «Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a partir de su epistolario». *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano (eds.). Granada, Archivo Manuel de Falla, [Madrid], Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, pp. 117-148.
- _____ «Manuel de Falla y la Alhambra: medio siglo de fascinación». *Manuel de Falla y la Alhambra*. Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife. Fundación Archivo Manuel de Falla, 2005, pp. 71-97.
- _____ «Tiempo y espacio en la obra de Manuel de Falla: la huella italiana». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 9-15.
- _____ «Wagner en Falla: una presencia continua». *Quodlibet: revista de especialización musical*, 55 (2014), pp. 84 – 100.
- ORENSTEIN, Arbie. «Ravel and Falla: an unpublished correspondence, 1914-1933» *Music and Civilization: essays in honor of Paul Henry Lang*. New York, London, W. W. Norton, cop. 1984, p. 335-349.
- _____ *Ravel, Maurice. Lettres, écrits, entretiens*. París, Flammarion, 1989.
- OROZCO DÍAZ, Manuel. *Falla y Granada*. Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1976.
- _____ «Joseph Haydn y la Andalucía del siglo XVIII». Cuadernos de la Asociación Cultural Hispano Alemana, 4 (1958), pp. 27-42.
- PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947.
- _____ *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1966 (2ª ed.).

- [PANGLOSS]. «Pangloss, "un diálogo con Manuel de Falla. El gran músico nos habla de su latinidad y de su obra", «La Noche», Barcelona, 6-II-[1925]». *Quodlibet*, 53/2 (2013), pp. 138-140.
- PAYTON, Rodney J.. «The Music of Futurism: Concerts and Polemics». *The Musical Quarterly*, 62/1 (enero 1976), pp. 25-45.
- PELLEGRINI, Alessandra Carlotta. «Alfredo Casella a Siena fra festival, corsi e Settimane musicali». *Alfredo Casella interprete del suo tempo*. Carla Di Lena, Luisa Prayer (eds.). Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2021, pp. 195-212.
- PEMÁN, José María. *Cien artículos*. Madrid, Editorial Escelicer, 1957.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *Falla y Turina a través de su epistolario*. Madrid, Alpuerto, 1982.
- PÉREZ MESA, Eva. «El estreno del Amor brujo en la prensa gaditana de 1933». *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*. Cádiz, 2009, pp. 25-28.
- PÉREZ-PERDOMO, Rogelio, FRIEDMAN, Lawrence. «1. Latin Legal Cultures in the Age of Globalization». *Legal Culture in the Age of Globalization: Latin America and Latin Europe*. Rogelio Pérez-Perdomo y Lawrence Friedman (eds.). Stanford, Stanford University Press, 2003, pp. 1-19.
- PERSIA, Jorge de. *Los últimos años de Manuel de Falla*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, Sociedad General de Autores y Editores, 1993.
- _____. *Primer Concurso de Cante Jondo, 1922-1992: una reflexión crítica*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992.
- PINAMONTI, Paolo. «Gian Francesco Malipiero e Manuel de Falla». *Scritti sulla musica e musicisti*. Paolo Pinamonti (ed.) y Ramón Barce (trad.). Modena, Mucchi, 1993, pp. 193- 197.
- PRIETO JACQUÉ, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo: historias y memorias*. México, Fondo de Cultura Económica de México, 2011.
- RAMOS, Ismael. *Epistolario Manuel de Falla – Ángel Barrios. Edición Crítica*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2018.
- RECUERO, Pascual. *Manuel de Falla. Cartas a Segismundo Romero*. Granada, Ayuntamiento de Granada, 1976.
- ROLAND-MANUEL, Alexis. *Manuel de Falla*. Paris, Éditions Cahiers d'Art, 1930.
- ROSAL NADALES, Francisco José. «Múltiple recibimiento a *El amor brujo* en la prensa de 1915». *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Madrid, Centro de

- Documentación de Música y Danza INAEM; Granada, Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 311-334.
- ROSSI, Rina. *Formulario pianistico armonico*. Milano, Edizioni Curci, 1954.
- ROY, Jean. «Correspondance adressée par Maurice Ravel à Manuel de Falla». *Cahiers Maurice Ravel*, 3 (1987), pp. 7-25.
- RUSSOMANO, Stefano. «La música ante la historia: dinámicas del tiempo en el Concerto de Falla y en la Sonata de cámara de Petrassi». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nomnick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 123-143.
- SACHS, Harvey. *Music in Fascist Italy*. London, Weidenfeld and Nicolson, 1987.
- SALAZAR, Adolfo. «Le Concerto de Manuel de Falla: langage et style. Classicisme et modernisme». *Cahiers d'Art*, 10 (1927), pp. 352-355.
- SANCHEZ MARTINEZ, M^a Almudena. *José Tragó y Arana (1856-1934). Pianista y compositor español*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2015.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Fernando. *La correspondencia inédita entre Manuel de Falla y José María Pemán, 1929-1941*. Jerez de la Frontera, Caja de Ahorros, 1988.
- SARTORI, Claudio. *Casa Ricordi 1808-1958: profilo storico*. Milán, Ricordi, 1958.
- SEDTA, Giovanni. *Gli intellettuali di Mussolini. La cultura finanziata dal fascismo*. Firenze, Le Lettere, 2010.
- SIDJANSKI, Dusan, DELORS, Jacques. *Per un federalismo europeo: una prospettiva inedita sull'Unione europea*. Milano, Franco Angeli, 2001.
- SOBRINO, Ramón. «La correspondencia entre Antonio Torrandell y Manuel de Falla: crónica de un “aislamiento” y una injusta marginación en el Conservatorio de Palma». *Miscel.lània Oriol Martorell*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 405-420.
- SOHR, Raúl. *Historia y poder de la prensa*. [s. l.], Editorial Andrés Bello, 1998.
- SOLÍS, Ramón. *Historia del periodismo gaditano*. Cádiz, Instituto de Estudios Gaditanos, Diputación de Cádiz, 1971.
- SOPEÑA, Federico. *Correspondencia Gerardo Diego-Manuel de Falla*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1988.
- [SOPEÑA, Federico?] (ed.). «Epistolario Falla-Rodrigo». *Homenaje a Joaquín Rodrigo*. Madrid, Fundación Juan March, 9/12/1981, pp. 24-53.
- SOPEÑA, Federico (ed.). *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa-Calpe, 2003, 5^a ed.:

- Falla, Manuel de. «Claude Debussy et l'Espagne», pp. 72-78.
- ___ «Felipe Pedrell», pp. 84-102.
- ___ «Introducción a la nueva música», pp. 30-42.
- ___ «Nuestra música», pp. 54-58.
- ___ «Orquesta Bética de Cámara», pp. 106-111.
- ___ «El cante jondo (canto primitivo andaluz)», pp. 163-180.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. *Manuel de Falla, 1876-1946. La imagen de un músico. The image of a musician*. Madrid, SGAE, 1995.
- TARGA, Marco. «La Giara e la nozione di “musica moderna italiana”». *Alfredo Casella interprete del suo tempo*. Carla Di Lena, Luisa Prayer (eds.). Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2021, pp. 61-78.
- TESTA, Alberto. «Falla e il suo teatro di danza in Italia». *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa : atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 15-17 maggio 1987)*. Paolo Pinamonti (ed.). Firenze, Leo S. Olschki, 1989, pp. 209-214.
- TENORIO GONZÁLEZ, María de la Paz. «Ronda, rincón de inspiración para el compositor Manuel de Falla». *Takurunna. Anuario de Estudios sobre Ronda y La Serranía*, 4-5 (2014-2015), pp. 379-391.
- TITOS MARTÍNEZ, Manuel. «Las actitudes políticas de Manuel de Falla: confianza, desconcierto y prevención». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 33 (2011), pp. 203-234.
- TORRES CLEMENTE, Elena. «Andalucismo y verismo en las zarzuelas grandes de Chapí de la década de 1890». *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*. Víctor Sánchez Sánchez, Javier Suárez Pajares, Vicente Galbis López (coords.). Valencia, Institut Valencià de la Música, vol. 1, 2012, pp. 181-207.
- _____ *Biografía de Manuel de Falla*. Málaga, Arguval, 2009.
- _____ «Del teclado a la pauta: el piano como referente en la trayectoria musical de Manuel de Falla». *El piano en España entre 1830 y 1920*. José Antonio Gómez Rodríguez (ed.). Sección C. Colección Estudios, 26. Madrid, SEdeM, 2015, pp. 21-64.
- _____ «La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 63-122.
- _____ *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

- TREND, John B. *Manuel de Falla and spanish music*. New York, Alfred A. Knopf, 1934.
- TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- VALENDER, James, *Manuel Altolaguirre. Epistolario 1925-1959*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2005.
- VARGAS LIÑÁN, Belén. *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología. Estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2012.
- _____ «La música en la prensa femenina andaluza del s. XIX a través de “La Moda”». *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Francisco J. Giménez Rodríguez, Joaquín López González, Consuelo Pérez Colodrero (eds.). Granada, Editorial Universidad de Granada, 2008, pp. 345-364.
- VEGA PICHACO, Belén. *El universo femenino en torno a Manuel de Falla: estudio de su correspondencia epistolar con mujeres*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2007.
- _____ «Manuel de Falla y Cuba: un sueño (in)cumplido». *Quodlibet: revista de especialización musical*, 53 (2013), pp. 117-137.
- VELLA, Stephen, «Newspapers». *Reading Primary Sources. The Interpretation of Texts from Nineteenth and Twentieth Century History*. Miriam Dobson, Benjamin Ziemann (eds.). London, Routledge, 2008, pp. 192-208.
- VERDIÁ DÍAZ, Juan Antonio. «Beneficiencia y música. La Banda del Hospicio de Cádiz». *Trocadero*, 30 (2018), pp. 273-294.
- VINAY, Gianfranco. «“Est-ce intelligence de depeindre des visions latines avec moyens slaves, de confondre le ciel d’Italie avec le ciel de Russie...?” *La Giara* al crocevia delle culture europee». *Alfredo Casella e l’Europa. Atti del Convegno internazionale di studi. Siena, 7-9 giugno 2001*. Mila De Santis (ed.). Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 177-192.
- _____ «Scarlatti e Stravinsky nel *Concerto* per clavicembalo». *Manuel de Falla tra la Spagna e l’Europa*. Paolo Pinamonti (ed.). Firenze, Leo S. Olschki, 1989, pp. 179-188.
- VINIEGRA Y LASSO DE LA VEGA, Juan J. *Vida íntima de Manuel de Falla y Matheu*. [s. l.], [s. n.], 1966.
- VLAD, Roman. «Le avanguardie musicali e la S.I.M.C.». *Chigiana*, XXXV, 15 (1978), pp. 9-23.

WANGERMÉE, R. *Paul Collaer. Correspondance avec des amis musiciens*. Sprintmont, Mardaga, 1996.

ZARĘBA, Anna Katarzyna. «Corradina Mola (1896-1948), pioniera dell'arte clavicembalistica moderna in Italia, e la riscoperta del clavicembalo-pianoforte di Giovanni Ferrini». *Il cembalo a martelli da Bartolomeo Cristofori a Giovanni Ferrini*. Michael Latcham y Giovanni Paolo Di Stefano (eds.). Bologna, Edizioni Pendragon, 2019, pp. 149-164.

WEBGRAFÍA

BOORMAN, Stanley, Selfridge-Field, Eleanor, Krummel, Donald W. «Printing and publishing of music». *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40101>> [consulta el 3/6/2022].

CHILLA, Sebastián. «El desaparecido Teatro Eslava». *La voz del sur*, 5-8-2018 <https://www.lavozdelsur.es/cultura/el-desaparecido-teatro-eslava_39029_102.html> [consulta 2-2-2020].

GARCÍA-CUBILLANA DE LA CRUZ, Juan Manuel. «La asistencia en el Hospital de San Juan de Dios de Cádiz en la época del traslado de la Casa de Contratación desde Sevilla». *Patrimonio La Isla de San Fernando*, 29 de septiembre de 2016. <<http://www.patrimoniolaisla.com/la-asistencia-hospital-san-juan-dios-cadiz-la-epoca-del-traslado-la-casa-contratacion-desde-sevilla/>> [consultada el 16-4-2021].

GUTIÉRREZ, Maribel. «El gran papel del teatro en Cádiz». *Diario de Cádiz*, 21-04-2019. <https://www.diariodecadiz.es/ocio/gran-papel-teatro-Cadiz_0_1347465478.html> [consulta el 23-03-2021]

HARPER, Nancy Lee. «Domenico Scarlatti's "internal rhythm" in the trajectory of Manuel de Falla's piano Works». *Performa '07/UA*. Aveiro, University of Aveiro (Portugal), 2007. <<http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2007/Nancy%20Harper.pdf>> [consulta el 10/3/2021]

HESS, Carol A. «Falla (y Matheu), Manuel de». *Grove Music Online*. Oxford University Press. 2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09266>> [consulta el 6/4/2020].

LANFRANCHI, Ariella. «Casella, Alfredo». *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 21, 1978 <https://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-casella_%28Dizionario-Biografico%29/> [consulta el 16/3/2022].

- LANGHAM SMITH, Richard. «Lazzari, (Joseph) Sylvio [Silvio; Lazzari, Josef Fortunat Sylvester]». *Grove Music Online*. Oxford University Press. 2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48843>> [consulta el 7/3/2022].
- MACNUTT, Richard. «Ricordi». *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23413>> [consulta el 2/6/2022].
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. «Cafagna, Maria Pia». Disponible en: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/160850?nm> [consulta 24/7/2023].
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. «Figuerido, César». Disponible en: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/160838> [consulta 4/5/2023].
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. «Rognoni, Luigi». Disponible en: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/160951?nm> [consulta 24/7/2023].
- MUÑOZ FOSSATI, Manuel. «Teatros para la vida de Cádiz». *Diario de Cádiz*, 12-1-2010 <https://www.diariodecadiz.es/100_anos_de_falla/Teatros-vida-Cadiz_0_332066822.html> [consulta el 15/4/2021]
- POPA, Florinela. «Union of Romanian Composers and Musicologists». *Grove Music Online*. Oxford University Press. 2015. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2280687>> [consulta el 17/3/2022].
- PRIETO JACQUÉ, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo: historias y memorias*. México, Fondo de Cultura Económica de México, 2011. Una ficha técnica del instrumento se puede obtener en <<https://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40283>> [consulta el 16/4/2021].
- REESE, Gustav, BARR, Cyrilla. «Coolidge, Elizabeth (Penn) Sprague». *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06403>> [consulta el 6/6/2022].
- RIPOLL, José Ramón. «La latinidad de Cervantes y Falla. La música del Quijote en El retablo de maese Pedro (1)». *Rinconete* (12/9/2016). <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/septiembre_16/12092016_01.htm> [consulta el 17/3/2022].
- _____ «La latinidad de Cervantes y Falla. La música del Quijote en El retablo de maese Pedro (2)». *Rinconete* (26/9/2016).

<https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/septiembre_16/26092016_01.htm> [consulta el 17/3/2022].

SANSONE, Matteo. «Verismo». *Grove Music Online*. Oxford University Press. 2001. <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029210?rskey=gdy6jq>> [consultada el 23-2-2022].

TARGA, Marco. «Vittadini, Francesco». *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2020, vol. 99 <https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-vittadini_%28Dizionario-Biografico%29/> [consulta el 3/6/2022].

VILA, Juan Antonio. «El Coliseo de la Ópera italiana». *Diario de Cádiz*, 5-9-2016 <https://www.diariodecadiz.es/opinion/articulos/Coliseo-Opera-italiana_0_1060394327.html> [consulta el 23/3/2021]

WATERHOUSE, John C. G. «Anima allegra». *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2002. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.005462>> [consulta el 3/6/2022].

WEBER, William. «Commission». *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41518>> [consulta el 16/5/2021].

FUENTES

Todas las fuentes que aparecen a continuación han sido citadas a lo largo de este trabajo y se presentan en el mismo orden de aparición del cuerpo del texto. Han sido organizados en función de la naturaleza de los mismos en distintos apartados: correspondencia, prensa y publicaciones periódicas, libros de la biblioteca personal de Manuel de Falla, programas de mano, fotografías y otros.

Todos los documentos listados han sido consultados *in situ* u *online*. En el primer caso, son identificables además de por su descripción, por la signatura asignada por las instituciones que los conservan, que pueden ser:

- Fondazione Giorgio Cini (Venecia). Se identifica con la palabra «Cini» junto a signatura.
- Archivio Ricordi (Milán). Se identifica con la palabra «Ricordi» seguido de la signatura.
- Archivo Manuel de Falla (Granada): reconocido por las siglas AMF junto a su número de registro o signatura.
- Archivio Storico delle Arte Contemporanee (Venecia): siglas ASAC seguido de la referencia.

CORRESPONDENCIA

Capítulo 1

Carta mecanografiada de Falla a Alexis Roland-Manuel del 30 de diciembre de 1928 (AMF 7521-020).

Borrador de carta de Falla a Roland Manuel del 30 de diciembre de 1928 (AMF 7521-019).

Carta de José Tragó a Falla del 15 de julio de 1897 (AMF 7694-001).

Carta de José Tragó a Falla de junio de 1898 (AMF 7694-004).

Carta de Falla a Georges Jean-Aubry del 3 de septiembre de 1910 (AMF 7132/1-001).

Fotocopia de carta de Falla a Felipe Pedrell del 16 de mayo de 1913 (AMF 7389-047).

Carta de Joaquín Nin a Falla del 27 de febrero de 1917 (AMF 7333-002).

Carta de Joaquín Nin a Falla del y del 12 de marzo de 1917 (AMF 7333-003).

Carta de Manuel de Falla a José Gálvez Ruiz el 5 de marzo de 1926 (AMF 7010-026).

Carta de Ricardo Viñes a Falla del 26 de mayo de 1923 (AMF 7763/1-010).

Carta de Georges Jean-Aubry a Falla del 4 de abril de 1919 (AMF 7131/1-012).

Carta de Georges Jean-Aubry a Falla del 28 de julio de 1919 (AMF 7131/2-007).

Carta de Georges Jean-Aubry a Falla del 17 de octubre de 1919 (AMF 7131/1-014).

Carta de Georges Jean-Aubry a Falla del 30 de diciembre de 1919 (AMF 7131/1-016).

Copia mecanografiada de carta de Falla a Georges Jean-Aubry del 4 de marzo de 1920 (AMF 7132/1-012).

Carta de Alfredo Casella a Falla del 6 de abril de 1920 (AMF 6830-011).

Carta de Alfredo Casella a Falla del 1 de diciembre de 1915 (AMF 6830-005).

Carta de Alfredo Casella a Falla del 17 de diciembre de 1916 (AMF 6830-006).

Carta de Alfredo Casella a Falla del 16 de enero de 1918 (AMF 6830-008).

Carta de Alfredo Casella a Falla del 17 de noviembre de 1928 (AMF 6830-017)

Carta de Alfredo Casella a Falla del 5 de agosto de 1929 (AMF 6830-018).

Carta de Clemente Lozano a Falla del 15 de julio de 1929 (AMF 7212-006).

Tarjeta postal de Clemente Lozano a Falla del 8 de julio de 1929 (AMF 7212-005).

Carta de Falla a Alfredo Casella del 28 de agosto de 1929 (Cini V/1)

Carta de César Figuerido a Falla del 6 de septiembre de 1929 (AMF 6984-001)

Borrador de carta de Falla a César Figuerido del 3 de octubre de 1929 (AMF 6984-011).

Carta de Falla a Alfredo Casella del 4 de octubre de 1929 (Cini V/1).

Carta de César Figuerido a Falla del 9 de octubre de 1929 (AMF 6984-002).

Borrador de carta de Falla a César Figuerido del 14 de octubre de 1929 (AMF 6984-012).

Carta de César Figuerido a Falla de noviembre de 1929 (AMF 6984-003).

Borrador de carta de Falla a César Figuerido del 6 de diciembre de 1929 (AMF 6984-014).

Carta de Alfredo Casella a Falla del 7 de septiembre de 1934 (AMF 6830-028).

Carta de Falla a a Valentín Ruiz-Aznar del 3 de junio de 1940 (AMF 7548-039).

Carta de Falla a Valentín Ruiz-Aznar del 28 de abril de 1941 (AMF 7548-041).

Carta de Miguel Llobet a Falla del 9 de diciembre de 1926 (AMF 7723-025).

Borrador de la carta enviada por Falla a Miguel Llobet el 22 de febrero de 1927 (AMF 7723-043).

Borrador de carta de Falla a Guido Valcarengi del 26 de junio de 1945 (AMF 7716-011).

Carta de Falla a Guido Valcarengi del 28 de mayo de 1946 (AMF 7716-013).

Cara de Guido Valcarengi a Falla del 5 de julio de 1946 (AMF 7716-007).

Telegrama de Vittorio Podrecca a Falla del 19 de octubre de 1942 (AMF 7431-005).

Carta de Vittorio Podrecca a Falla el 3 de enero de 1936 (AMF 7431-001).

Tarjeta de Vittorio Podrecca a Falla [1936] (AMF 7431-003).

Tarjeta postal de Vittorio Podrecca a Falla del 14 de febrero de 1936 (AMF 7431-004).

Carta de Raul Spivak a Falla del 11 de febrero de 1941 (AMF 7649-001).

Borrador de carta de Falla a Valentín Ruiz-Aznar del 3 de junio de 1940 (AMF 7548-037).

Copia de carta de Falla a Valentín Ruiz-Aznar del 3 de junio de 1940 (AMF 7548-039).

Copia de carta de Falla a Valentín Ruiz-Aznar del 28 de abril de 1941 (AMF 7548-041).

Carta de Paco Aguilar a Falla del 20 de junio de 1943 (AMF 6678-006).

Carta de Falla a José M^a Sert del 10 de noviembre de 1928 (AMF 7619/1-008).

Copia de carta de Falla a José M^a Sert del 10 de noviembre de 1928 (AMF 7619/2-009).

Carta de Alberto Aguirre a Falla del 1 de enero de 1941 (AMF 13590/1-002).

Borrador de carta de Falla a Juan Gisbert del 6 de octubre de 1927 (AMF 7050/1-036).

Capítulo 2

Carta de Falla a José María de Falla del 9 de septiembre de 1912 (AMF 7808-010).

Borrador de carta de Falla a Paul Milliet [s.f., aunque identificada como del 21 de septiembre de 1912] (AMF 7285-053).

Carta de Franco Vittadini a Casa Ricordi del 31 de agosto de 1917 (Ricordi LLET015221).

Carta de Franco Vittadini a Casa Ricordi del 30 de noviembre de 1917 (Ricordi LLET015222).

Carta de Franco Vittadini a Casa Ricordi del 22 de mayo de 1918 Ricordi (LLET015226).

Carta de Franco Vittadini a Casa Ricordi del 5 de noviembre de 1918 (Ricordi LLET015228).

Telegrama de Kurt Schindler a Falla del 20 de marzo de 1923 (AMF 7605-004).

Borrador de telegrama de Falla a Kurt Schindler del 22 de marzo de 1923 (AMF 7605-013).

Telegrama de Kurt Schindler a Eduardo Torres del 23 de marzo de 1923 (AMF 7605-005).

Borrador de telegrama de Falla a Kurt Schindler del 24 de marzo de 1923 (AMF 7605-014).

Carta de Vittorio Rieti a Falla del 10 de mayo de 1923 (AMF 7489-001).

Borrador de carta de Falla a Vittorio Rieti [mayo de 1923] (AMF 7489-003).

Carta de Mario Castelnuovo-Tedesco a Falla del 15 de mayo de 1923 (AMF 6832-001).

Tarjeta postal de Falla a M^a del Carmen de Falla del 17 de mayo de 1923 (AMF 7814-004).

Tarjeta postal de Falla a Ignacio Zuloaga del 20 de mayo de 1923 (AMF 7798-063).

Carta de Aga Lahowska a Falla del 14 de mayo de 1923 (AMF 7163-051).

Borrador de carta de Falla a Frank Marshall del 4 de mayo de 1928 (AMF 7246-052).

Telegrama a Frank Marshall a Falla del 18 de marzo de 1928 (AMF 7246-016).

Carta de Frank Marshall a Falla del 14 de mayo de 1928 (AMF 7246-017).

Borrador de carta de Falla a Frank Marshall del 26 de mayo de 1928 (AMF 7246-053).

Borrador de carta de Falla a Roland-Manuel del 5 de julio de 1928 (AMF 7521-018).

Carta de Alfredo Casella a Falla del 15 de junio de 1928 (AMF 6830-016).

Carta de Falla a John B. Trend del 4 de julio de 1928 (AMF 7697-018).

Borrador de carta de Falla a Frank Marshall del 13 de julio de 1928 (AMF 7246-056).

Carta de Frank Marshall a Falla del 12 de julio de 1928 (AMF 7246-020).

Borrador de carta de Falla a Frank Marshall del 20 de julio de 1928 (AMF 7246-057).

Borrador de carta de Falla a Frank Marshall del 13 de julio de 1928 (AMF 7246-056).

Carta de Frank Marshall a Falla del 20 de julio de 1928 (AMF 7246-021).

Borrador de carta de Falla a Frank Marshall del 20 de julio de 1928 (AMF 7246-058).

Carta de Frank Marshall a Falla del 11 de agosto de 1928 (AMF 7246-022).

Carta de Falla a Edward J. Dent del 11 de agosto de 1928 (AMF 6904-027).

Carta de Falla a John B. Trend del 11 de agosto de 1928 (AMF 7698-042).

Carta de Frank Marshall a Falla del 23 de agosto de 1928 (AMF 7246-023).

Carta de Edward J. Dent a Falla del 7 de julio de 1928 (AMF 6904-007).

Carta de Edward J. Dent a Falla del 7 de julio de 1928 (AMF 6904-008).

Carta de Max Eschig a Edward J. Dent del 9 de julio de 1928 (AMF 6904-010).

Carta de Mario Labrocca a Edward J. Dent del 6 de julio de 1928 (AMF 6904-011).

Carta de Edward J. Dent a Falla del 12 de julio de 1928 (AMF 6904-009).

Carta de Edward J. Dent a Falla del 20 de julio de 1928 (AMF 6904-012).

Carta de Falla a Edward J. Dent del 6 de agosto de 1928 (AMF 6904-026).

Carta de Edward J. Dent a Falla del 10 de agosto de 1928 (AMF 6904-013).

Carta de Edward J. Dent a Falla del 10 de agosto de 1928 (AMF 6904-014).

Carta de Falla a Edward J. Dent del 11 de agosto de 1928 (AMF 6904-027).
Carta de Falla a Edward J. Dent del 20 de agosto de 1928 (AMF 6904-029).
Carta de Edward J. Dent a Falla del 15 de agosto de 1928 (AMF 6904-014).
Carta de Frank Marshall a Falla del 23 de agosto de 1928 (AMF 7246-023).
Carta de Falla a Edward J. Dent del 27 de agosto de 1928 (AMF 6904-031).
Carta de Edward J. Dent a Falla del 25 de agosto de 1928 (AMF 6904-015).
Carta de Falla a Frank Marshall del 2 de septiembre de 1928 (AMF 7246-086).
Carta de Alfredo Casella a Falla del 17 de noviembre de 1928 (AMF 6830-017).
Tarjeta postal de Falla, Juan Gisbert Padró y Francisco Blanch a Miguel Llobet del 15 de septiembre de 1928 (AMF 7223-045).
Carta de Falla a Germán de Falla del 16 de septiembre de 1928 (AMF 7215-009).
Borrador de carta de Falla a Wanda Landowska del 19 de septiembre de 1928 (AMF 7171/067).
Carta de Francisco Blanch a Falla del 29 de octubre de 1929 (AMF 6771-002).
Telegrama de Ernesto Halffter a Falla del 18 de septiembre de 1928 (AMF 7096-053).

Capítulo 3

Carta de Alfredo Casella a Falla del 5 de octubre de 1925 (AMF 6830-017).
Carta de Falla a Alfredo Casella del 28 de octubre de 1925 (Cini XIV/3).
Carta de Alfredo Casella a Falla del 5 de agosto de 1929 (AMF 6830-018).
Carta de Falla a Alfredo Casella del 23 de agosto de 1929 (Cini XIV/3).
Carta de Alfredo Casella a Falla del 30 de agosto de 1929 (AMF 6830-019).
Carta de Alfredo Casella a Falla el 7 de febrero de 1930 (Cini XIV/3).
Carta de Alfredo Casella a Falla del 27 de julio de 1930 (AMF 6830-022).
Carta de Gian Francesco Malipiero a Falla del 3 de agosto de 1930 (AMF 7232-008).
Borrador de carta de Falla a Adriano Lualdi del 13 de agosto de 1930 (AMF 7214-006).
Carta de Falla a Alfredo Casella del 19 de agosto de 1930 (Cini XIV/3).
Carta de Falla a Gian Francesco Malipiero del 19 de agosto de 1930 (Cini, Fondo Malipiero).
Carta de Falla a Alfredo Casella del 11 de marzo de 1932 (Cini XIV/3).
Carta de Alfredo Casella a Falla del 18 de abril de 1932 (AMF 6830-026).
Carta de Alfredo Casella a Falla del 18 de mayo de 1932 (AMF 6830-027).

Carta de Gian Francesco Malipiero a Falla del [28] de marzo de 1932 (AMF 7232-009).

Carta de Gian Francesco Malipiero a Adriano Lualdi del 28 de marzo de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 36).

Carta de Adriano Lualdi a Raffaele Calzini del 27 de febrero de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 44).

Carta de Raffaele Calzini a Falla del [28] de marzo de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 54).

Carta de Falla a Gian Francesco Malipiero del 5 de abril de 1932 (Cini, Fondo Malipiero).

Carta de Gian Francesco Malipiero a Falla del 7 de abril de 1932 (AMF 7232-010).

Carta de Gian Francesco Malipiero a Adriano Lualdi del 7 de abril de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 35).

Carta de Gian Francesco Malipiero a Adriano Lualdi del 7 de abril de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 37).

Carta de Adriano Lualdi a Gian Francesco Malipiero del 15 de abril de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 38).

Carta de Gian Francesco Malipiero a Falla del 24 de abril de 1932 (AMF 7232-011).

Carta de Falla a Gian Francesco Malipiero del 20 de mayo de 1932 (Cini, Fondo Malipiero).

Borrador de carta de Falla a Adriano Lualdi del 12 de abril de 1932 (AMF 7214-007).

Carta de Adriano Lualdi a Falla del 5 de mayo de 1932 (AMF 7214-002).

Borrador de carta de Falla a Adriano Lualdi del 30 de mayo de 1932 (AMF 7214-008).

Carta de Adriano Lualdi a Alfredo Casella del 23 de mayo de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 45).

Carta de Ada Finzi a Lothar Wallerstein del 23 de abril de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 23).

Carta de Ada Finzi a Lothar Wallerstein del 21 de mayo de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 33).

Carta de Lothar Wallerstein a Ada Finzi del 1 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 26).

Carta de Ada Finzi a Lothar Wallerstein del 22 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 25).

Carta de Lothar Wallerstein a Ada Finzi del 1 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 28).

Carta de Ada Finzi a Lothar Wallerstein del 9 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 27).

Carta de Ada Finzi a Lothar Wallerstein del 30 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 24).

Carta de Adriano Lualdi a la Administración de la Biennale del 10 de septiembre de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 10). Traducción propia.

Carta del Ufficio Concerti Moltrasio e Luzzatto a Adriano Lualdi del 16 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 17).

Carta de Ada Finzi a Moltrasio e Luzzatto del 17 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 18).

Carta de Moltrasio e Luzzatto a Ada Finzi del 23 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 12).

Carta de Ada Finzi a Alfred J. Altherr del 24 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 28).

Carta de Alfred J. Altherr a Moltrasio e Luzzatto del 25 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 30).

Carta de Ada Finzi a Alfred J. Altherr del 1 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 29).

Carta de Ada Finzi a Alfredo Casella del 2 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 39).

Carta de Alfred J. Altherr a Moltrasio e Luzzatto del 5 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 31).

Carta de Ada Finzi a Alfred J. Altherr del 23 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 27).

Carta de D. M. Weese a Ada Finzi del 27 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 16)

Carta de Moltrasio e Luzzatto al Kunstgewerbenmuseum del 29 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 14).

Carta de Alfred J. Altherr a Moltrasio e Luzzatto del 2 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 19).

Carta de Moltrasio e Luzzatto a Alfred J. Altherr del 10 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 15).

Carta de Alfred J. Altherr a Moltrasio e Luzzatto del 11 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 25).

Carta de Adriano Lualdi a Alfred J. Altherr del 14 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 26).

Carta de Alfred J. Altherr a Adriano Lualdi del 17 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 32).

Carta de Ada Finzi a Alfred J. Altherr del 21 de agosto de 1932 (ASAC, Scatola n. 67, 1932, Doc. 21).

Carta de Adriano Lualdi a la Administración de la Biennale del 10 de septiembre de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 10).

Carta de Adriano Lualdi a la Compañía Carlo Colla e Figli del 17 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 30).

Carta de la Compañía Carlo Colla e Figli a la Secretaría del Festival del 18 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 20).

Carta de la Secretaría del Festival a la Compañía Carlo Colla e Figli del 21 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 22).

Carta de la Compañía Carlo Colla e Figli a la Secretaría del Festival del 23 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 24).

Carta de la Secretaría del Festival a la Compañía Carlo Colla e Figli del 24 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 23).

Tarjetón membreterado de Carlo Colla e Figli [11 de septiembre de 1932] (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 9).

Carta de Adriano Lualdi a Falla del 19 de julio de 1932 (ASAC, Scatola n. 67, 1932, Doc. 5).

Copia de carta de Falla a Andrés Segovia del 23 de julio de 1932 (AMF 7613-062).

Carta de Andrés Segovia a Falla del 30 de julio de 1932 (AMF 7613-025).

Carta de Adriano Lualdi a Falla del 28 de agosto de 1932 (AMF 7214-005).

Borrador de carta de Falla a José M^a Sert del 14 de julio de 1932 (AMF 7619/2-034).

Borrador de carta de Falla a Adolfo Salazar del 15 de agosto de 1932 (AMF 7573-060).

Carta de Juan Gorostidi a Falla del 23 de agosto (AMF 7070-003).

Borrador de carta de Falla a Andrés Segovia del 30 de julio de 1932 (AMF 7613-063).

Carta de Andrés Segovia a Falla [s.f.] (AMF 7613-026).

Telegrama de Andrés Segovia a Falla del 5 de agosto de 1932 (AMF 7613-029).

Carta de Falla a Andrés Segovia del 5 de agosto de 1932 (AMF 7613-064).

Carta de José M^a Segura a Falla del 22 de julio de 1932 (AMF 7614-014).

Carta de Andrés Segovia a Falla del 9 de agosto de 1932 (AMF 7613-029).

Carta de Falla a Andrés Segovia del 19 de agosto de 1932 (AMF 7613-065).

Segovia dice que tiene una capacidad para 7 personas ([s.f.] AMF 7613-026).

Copia de carta de Falla a Segismundo Romero del 3 de abril de 1932 (AMF 7528-061).

Carta de Juan Gisbert Padró a Falla del días 30 de julio (AMF 7049-039)

Carta de Juan gisbert Padró a Falla del 16 de agosto (AMF 7049-040).

Carta de Frank Marshall a Falla del 25 de agosto de 1932 (AMF 7246-031).

Carta de Frank Marshall a Falla [s.f.] (AMF 7613-026).

Copia de carta de Falla a Adolfo Salazar del 23 de agosto de 1932 (AMF 7573-061).

Carta de M^a del Carmen de Falla a Manuel de Falla del 25 de agosto de 1932 (AMF 7813-081).

Carta de M^a del Carmen de Falla a Manuel de Falla del 28 de agosto de 1932 (AMF 7813-082).

Carta de Falla a Ignacio Zuloaga del 30 de septiembre de 1932 (AMF 7798-076).

Borrador de carta de Falla a Roland-Manuel del 30 de agosto de 1932 (AMF 7521-036).

Carta de M^a del Carmen de Falla a Manuel de Falla del 5 de septiembre (AMF 7813-083).

Telegrama de Manuel de Falla a M^a del Carmen de Falla del 5 de septiembre de 1932 (AMF 7814-020).

Carta de M^a del Carmen de Falla a Manuel de Falla del 5 de septiembre de 1932 (AMF 7813-083).

Carta de Leopoldo Torres Balbás a Falla del 4 de septiembre de 1932 (AMF 7691-003).

Borrador de carta de Falla a Andrés Segovia del 30 de julio de 1932 (AMF 7613-063).

Telegrama de [Moltrasio e Luzzatto] a Ada Finzi del 7 de septiembre de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 6).

Carta de Ada Finzi a Lothar Wallerstein del 22 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 25).

Carta de Ada Finzi a Alfred J. Altherr del 23 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 27).

Carta de Moltrasio e Luzzatto al Kunstgewerbenmuseum del 29 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 14).

Carta de Alfred J. Altherr a Moltrasio e Luzzatto del 2 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 19).

Carta de la Secretaría del Festival a la Compañía Carlo Colla e Figli del 21 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 22).

Copia de carta de la Secretaría del Festival a Alessio De Paolis del 26 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 3).

Copia de carta de la Secretaría del Festival a Ginevra Vivante del 26 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 4).

Carta de la Ginevra Vivante a la Secretaría del Festival del 27 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 5).

Copia de carta de Emilio Ghirardini a la Secretaría del Festival del 26 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 6).

Copia de carta de Alessio de Paolis a la Secretaría del Festival del 16 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 7).

Copia de carta de Adriano Lualdi a Alessio de Paolis del 20 de abril de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 8).

Copia de carta de la Secretaría del Festival a Alessio De Paolis del 30 de abril de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 10).

Copia de carta de la Secretaría del Festival a Emilio Ghirardini del 6 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 11).

Copia de carta de la Secretaría del Festival a Emilio Ghirardini del 6 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 12).

Copia de carta de la Secretaría del Festival a Emilio Ghirardini del 28 de junio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 13).

Copia de carta de la Secretaría del Festival a Alessio De Paolis del 2 de agosto de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 14).

Copia de telegrama de la Secretaría del Festival a Ginevra Vivante [s.f.] (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 15).

Copia de carta de la Secretaría del Festival a Ginevra Vivante [s.f.] (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 16).

Cartas con la compañía de Innocente Mangili (ASAC Scatola n. 67, 1932, Docs. 48, 49 y 50).

Copia de carta de la Secretaría del Festival a Joseph Bribosia (Consulado de Bélgica) del 15 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Docs. 32).

Copia de carta de la Secretaría del Festival al Dr. Schmidt (Consulado de Alemania) del 15 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Docs. 32).

Copia de segunda carta de la Secretaría del Festival al Dr. Schmidt (Consulado de Alemania) del 14 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Docs. 32).

Copia de carta de la Secretaría del Festival a René Dollot (Cónsul General de Francia) del 14 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Docs. 32).

Copia de carta de la Secretaría del Festival a Honer Drett (Cónsul General de Estados Unidos) del 14 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Docs. 32).

Copia de carta de la Secretaría del Festival al Consulado General de Francia del 14 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Docs. 32).

Carta del Consulado General de Alemania a Adriano Lualdi del 19 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Docs. 33).

Carta del Consulado General de Estados Unidos a Adriano Lualdi del 16 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Docs. 33).

Carta del Consulado General de Francia a Adriano Lualdi del 18 de julio de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Docs. 33).

Carta del Consul Général de France a Adriano Lualdi del 5 de septiembre de 1932 (ASAC Scatola 67, 1932, Doc. 3).

Tarjetón de Carlo Colla e Figli a Manuel de Falla del 13 de septiembre de 1932 (AMF 15030-001).

Carta de Mario Cordone a Falla del 14 de septiembre de 1932 (AMF 15037-001).

Carta de Gaetano Cesari a Falla del 15 de septiembre de 1932 (AMF 15012-001).

Carta de Falla a Joaquín Nin-Culmell del 19 de septiembre de 1932 (AMF 7336-032).

Carta de Falla a Manuel Clausells del 19 de septiembre de 1932 (AMF 6843-075).

Borrador de carta de Falla a Raffaele Calzini del 4 de febrero de 1932 (AMF 6812-023).

Carta de Falla a M^a del Carmen de Falla del 19 de septiembre de 1932 (AMF 7814-021).

Postal de Falla a John B. Trend del 20 de septiembre de 1932 (AMF 7698-058).

Carta de Falla a Frank Marshall del 23 de septiembre de 1932 (AMF 7246-094).

Carta de Falla a José Tragó del 23 de septiembre de 1932 (AMF 7694-042).

Carta de Falla a Emma C. Debussy del 23 de septiembre de 1932 (AMF 6898/2-057).

Carta de Falla a Segismundo Romero del 23 de septiembre de 1932 (AMF 7529-105).

Carta de Falla a Miguel Cerón del 25 de septiembre de 1932 (AMF 6839-021).

Carta de Falla a Ignacio Zuloaga del 30 de septiembre de 1932 (AMF 7798-076).

Carta de Casella a Falla del 17 de mayo de 1937 (AMF 6830-029).

Carta de M^a del Carmen de Falla a Alfredo Casella del 1 de junio de 1937 (Cini XIV/3).

Carta de Alfredo Casella a Falla del 19 de agosto de 1939 (AMF 6830-031).

Carta de Casella a Falla del 27 de febrero de 1917 (AMF 6830-007).

Capítulo 4

Carta de Gian Francesco Malipiero a Falla del 12 de septiembre de 1946 (AMF 7232-013).

Carta de Guido M. Gatti a Falla del 20 de mayo de 1938 (AMF 7032-013).

Borrador de carta de Falla a Guido M. Gatti del 2 de agosto de 1938 (AMF 7032-026).

Carta de Guido M. Gatti a Falla del 26 de agosto de 1938 (AMF 7032-014).

Capítulo 5

Copia de carta de Falla a Guido M. Gatti del 3 de abril de 1924 (AMF 7032-019).

Carta de Mario Labroca a Falla del 28 de agosto de 1928 (AMF 7159-002).

Carta de Virgilio Mortari a Falla del 1 de agosto de 1935 (AMF 15229-001).

Carta de Carlo Belli a Falla del 7 de enero de 1933 (AMF 13602-001).

Carta de Gaetano Cesari a Falla del 15 de septiembre de 1932 (AMF 15012-001).

Tarjetón de Mario Cordone a Falla del 14 de septiembre de 1932 (AMF 15037-001).

Carta de Domenico De' Paoli a Falla [25 de diciembre] de 1932 (AMF 14716-001).

Borrador de carta de Falla a Domenico De' Paoli del 3 de enero de 1933 (AMF 14716-002).

Tarjeta de visita de Fabio Mauroner (AMF 15100-001).

Borrador de carta de Falla a Cecilia del 19 de enero de 1933 (AMF 15142-002).

Carta de Corradina Mola a Falla del 25 de febrero de 1938 (AMF 13656-002).

Carta de Virgilio Mortari a Falla del 1 de agosto de 1935 (AMF 15229-001).

Carta de Alberto Passigli a Falla del 5 de octubre de 1932 (AMF 7386/1-001).

Carta de Ugo Ojetti a Falla de mayo de 1932 (AMF 7340-001).

Borrador de carta de Falla a Ugo Ojetti del 4 de junio de 1932 (AMF 7340-003).

Borrador de M^a del Carmen de Falla a Guido M. Gatti del 13 de enero de 1933 (AMF 7032-022).

Carta de Guido M. Gatti a Falla del 9 de enero de 1933 (AMF 7032-010).

Carta de Falla a Ugo Ojetti del 4 de abril de 1933 (AMF 7340-004).

Carta a Guido M. Gatti del 5 de abril de 1933 (AMF 7032-024).

Carta de Mario Castelnuovo-Tedesco a Falla del 15 de marzo de 1934 (AMF 6832-004).

Carta de Alberto Passigli a Falla del 18 de enero de 1935 (AMF 7386/1-008).

Carta de Mario Labroca a Falla del 6 de abril de 1939 (AMF 7159-003).

Copia mecanografiada de carta de Falla a Mario Labroca del 16 de mayo de 1939 (AMF 7159-006).

Carta de Alberto Passigli a Falla del 5 de octubre de 1932 (AMF 7386/1-001).

Carta de Vanda Passigli a Falla [s.f.] (AMF 7381/2-001).

Copia de carta de Falla a Alberto Passigli del 20 de octubre de 1932 (AMF 7386/1-009).

Carta de Alberto Passigli a Falla del 17 de julio de 1933 (AMF 7386/1-002).

Carta de Carlo Gatti a Falla del 17 de julio de 1933 (AMF 7031-001).

Carta de Carlo Gatti a Falla del 27 de julio de 1933 (AMF 7031-002).

Carta de Falla a Carlo Gatti del 8 de agosto de 1933 (AMF 7031-008).

Carta de Carlo Gatti a Falla del 23 de agosto de 1933 (AMF 7031-003).

Carta de Falla a Alberto Passigli del 8 de agosto de 1933 (AMF 7386/1-010).

Carta de Alberto Passigli a Falla del 18 de septiembre de 1933 (AMF 7386/1-003).

Carta del Ufficio Concerti Moltrasio e Luzzatto a Falla del 3 de julio de 1933 (AMF 13437-001).

Carta de Falla al Ufficio Concerti Moltrasio e Luzzatto a Falla del 8 de agosto de 1933 (AMF 13437-002).

Carta de Jenner Mataloni a Falla del 26 de septiembre de 1933 (AMF 7671-001).

Carta de Falla a Jenner Mataloni del 4 de octubre de 1933 (AMF 7671-011).

Carta de Jenner Mataloni a Falla del 9 de octubre de 1933 (AMF 7671-002).

Carta de Carlo Gatti a Falla del 5 de septiembre de 1933 (AMF 7031-004).

Carta de Falla a Alberto Passigli del 23 de septiembre de 1933 (AMF 7386/1-011).

Carta de Alberto Passigli del 3 de octubre de 1933 (AMF 7386/1-014).

Carta de Falla a Alberto Passigli del 10 de octubre de 1933 (AMF 7386/1-012).

Carta de Alberto Passigli a Falla del 24 de octubre de 1933 (AMF 7386/1-005).

Carta de Alberto Passigli a Falla del 9 de noviembre de 1933 (AMF 7386/1-006).

Carta de Falla a Alberto Passigli del 1 de noviembre de 1933 (AMF 7386/1-013).

Carta de Falla a Carlo Gatti del 12 de octubre de 1933 (AMF 7031-011).

Carta de Falla a Carlo Gatti del 18 de noviembre de 1933 (AMF 7031-012).

Carta de Falla a Alberto Passigli del 18 de noviembre de 1933 (AMF 7386/1-015).

Carta de Falla a Alberto Passigli del 31 de diciembre de 1933 (AMF 7386/1-016).

Carta de Falla a Carlo Gatti del 31 de diciembre de 1933 (AMF 7031-013).

Carta de Alberto Passigli a Falla del 26 de enero de 1934 (AMF 7386/1-007).

Carta de Carlo Gatti a Falla del 13 de junio de 1934 (AMF 7031-005).

Carta de Falla a Carlo Gatti del 6 de junio [*sic*, julio] de 1934 (AMF 7031-014).

Carta de Falla a Jenner Mataloni del 5 de enero de 1934 (AMF 7671-009).

Carta de Falla a Jenner Mataloni del 11 de enero de 1934 (AMF 7671-010).

Carta de Edizioni Carisch a Falla del 29 de septiembre de 1933 (AMF 6818-003).

Borrador de carta de Falla a Edizioni Carish del 7 de octubre de 1933 (AMF 6818-010).

Carta de Edizioni Carisch a Falla del 7 de octubre de 1933 (AMF 6818-004).

Borrador de carta de Falla a Edizioni Carisch [11 de enero de 1934] (AMF 6818-009).

Carta de Edizioni Carish a Falla del 22 de enero de 1934 (AMF 6818-006).

Borrador de carta de Falla a Edizioni Carisch del 23 de enero de 1934 (AMF 6818-011).

Carta de Edizioni Carisch a Falla del 27 de enero de 1934 (AMF 6818-007).

Carta de Edizioni Carisch a Falla del 2 de febrero de 1934 (AMF 6818-008).

Carta de Jenner Mataloni a Falla del 12 de enero de 1934 (AMF 7671-003).

Carta de Falla a Jenner Mataloni del 19 de enero de 1934 (AMF 7671-012).

Carta de Jenner Mataloni a Falla del 25 de enero de 1934 (AMF 7671-004).

Telegrama de Jenner Mataloni a Falla del 31 de enero de 1934 (AMF 7671-005).

Borrador de telegrama de Falla a Jenner Mataloni [s.f.] (AMF 7671-013).

Copia de carta de Falla a Jenner Mataloni del 12 de febrero de 1934 (AMF 7671-014).

Copia de carta de Falla a Antonino Votto del 2 de febrero de 1934 (AMF 7768-003).

Carta de Antonino Votto a Falla del 10 de febrero de 1934 (AMF 7768-002).

Carta de Antonino Votto a Falla del 31 de enero de 1931 (AMF 7768-001).

Carta de Jenner Mataloni a Falla del 21 de agosto de 1937 (AMF 7671-007).

Copia de carta de Falla a Jenner Mataloni del 10 de septiembre de 1937 (AMF 7671-015).

Carta de Jenner Mataloni a Falla del 27 de septiembre de 1937 (AMF 7671-008).

Copia de carta de Falla a Jenner Mataloni del 21 de julio de 1939 (AMF 7671-016).

Carta de Mario Corti y Goffredo Petrassi a Falla del 15 de octubre de 1938 (AMF 7412-001).

Copia de carta de Falla a Mario Corti y Goffredo Petrassi del 8 de noviembre de 1938 (AMF 7412-009).

Carta de Goffredo Petrassi a Falla del 1 de diciembre de 1938 (AMF 7412-002).

Carta de Goffredo Petrassi a Falla del 14 de febrero de 1939 (AMF 7412-003).

Copia de carta de Falla a Mario Corti y Goffredo Petrassi del 8 de abril de 1939 (AMF 7412-010).

Carta de Goffredo Petrassi a Falla del 13 de mayo de 1939 (AMF 7412-004).

Carta de Falla a Goffredo Petrassi del 24 de junio de 1939 (AMF 7412-012).

Carta de Goffredo Petrassi a Falla del 1 de julio de 1939 (AMF 7412-005).

Carta de Falla a Goffredo Petrassi del 13 de julio de 1939 (AMF 7412-013).

Carta de Goffredo Petrassi a Falla del 13 de marzo de 1940 (AMF 7412-006).

Carta de Goffredo Petrassi a Falla del 26 de abril de 1940 (AMF 7412-008).

Carta de Luigi Rognoni a Falla del 20 de junio de 1939 (AMF 7518-001).

Carta de Falla a Luigi Rognoni del 1 de julio de 1939 (AMF 7518-002).

Carta de Rina Rossi a Falla del 29 de septiembre de 1930 (AMF 14701-001).

Carta de Falla a Rina Rossi del 29 de marzo de 1930 (AMF 14701-002).

Carta de Raffaele Calzini a Falla del 30 de mayo de 1929 (AMF 6812-001).

Carta de Raffaele Calzini a Falla del 8 de julio de 1929 (AMF 6812-002).

Borrador de carta de Falla a Raffaele Calzini del 8 de julio de 1929 (AMF 6812-017).

Carta de Raffaele Calzini a Falla del 16 de julio de 1929 (AMF 6812-003).

Carta de Falla a Raffaele Calzini del 7 de agosto de 1929 (AMF 6812-018).

Carta de Raffaele Calzini a Falla [s. f.] (AMF 6812-004).

Borrador de dedicatoria de Falla para Raffaele Calzini del 26 de septiembre de 1929 (AMF 6812-019).

Carta de Raffaele Calzini a Falla del 5 de octubre de 1929 (AMF 6812-005).

Carta de Falla a Raffaele Calzini del 20 de octubre de 1929 (AMF 6812-020).

Carta de Raffaele Calzini a Falla [s.f.] (AMF 6812-006).

Carta de Vittorio Podrecca a Falla del 3 de enero de 1936 (AMF 7431-001).

Copia de carta de Falla a Vittorio Podrecca del 5 de enero de 1936 (AMF 7431-007).

Carta de Falla a Vittorio Podrecca del 15 de marzo de 1936 (AMF 7431-009).

Carta de Vittorio Podrecca a Falla del 14 de febrero de 1936 (AMF 7431-004).

Telegrama de Vittorio Podrecca a Falla del 19 de octubre de 1942 (AMF 7431-005).

Carta de Vittorio Podrecca a Falla del 16 de diciembre de 1945 (AMF 7431-006).

Copia de carta de Falla a Vittorio Podrecca del 5 de noviembre de 1942 (AMF 7431-010).

Copia de carta de Falla a Vittorio Podrecca del 2 de enero de 1946 (AMF 7431-011).

Carta de Guido Agosti a Falla del 22 de marzo de 1939 (AMF 6675-001).

Carta de Guido Agosti a Falla del 26 de mayo de 1939 (AMF 6675-002).

Copia de carta de Falla a Goffredo Petrassi del 8 de abril de 1939 (AMF 7412-010).

Carta de Barbara Giuranna a Falla del 13 de septiembre de 1928 (AMF 7051-001).

Carta de Domenico Valentini-Vista a Falla del 21 de septiembre de 1929 (AMF 7720-001).

Carta de Gian Francesco Malipiero a Falla del 7 de agosto de 1924 (AMF 7232-002).

Carta de Remy Principe a Falla del 6 de junio de 1934 (AMF 14581-001).

Carta de Renato Paradisi a Falla del 12 de abril de 1936 (AMF 14539-001).

Carta de Mario Castelnuovo-Tedesco a Falla del 15 de marzo de 1934 (AMF 6832-004).

Carta de Gian Francesco Malipiero a Falla del 27 de febrero de 1925 (AMF 7232-003).

Borrador de carta de Falla a Gian Francesco Malipiero del 11 de agosto de 1923 (AMF 7232-015).

Carta de Gian Francesco Malipiero a Falla del 10 de abril (AMF 7232-007).

Carta de Gian Francesco Malipiero a Falla del 3 de agosto de 1930 (AMF 7232-008).

Borrador de carta de Falla a Gian Francesco Malipiero del 11 de agosto de 1923 (AMF 7232-015).

Borrador de carta de Falla a Gian Francesco Malipiero del 5 de abril de 1932 (AMF 7232-023).

Carta de Gian Francesco Malipiero a Falla del 9 de septiembre de 1932 (AMF 7232-012).

Borrador de dedicatoria a Guido Agosti del 9 de mayo de 1939 (AMF 6675-006).

Borrador de dedicatoria a Arturo Farinelli [5 de enero de 1926] (AMF 6961-009 y 010).

Borrador de dedicatoria a Luigi Mozzani [s.f.] (AMF 15233-001).

Dedicatoria de Falla al conde Chigi [s.f.] (AMF 6887-005).

Tarjeta de visita de Ginebra Vivante (AMF 13622-002).

Borrador de dedicatoria a Filippo Sacchi [s.f.] (AMF 6879-001).

Borrador de dedicatoria a Barbara Giuranna del 11 de septiembre de 1928 (AMF 7051-003).

Carta de Enrico San Martino a Falla del 4 de noviembre de 1916 (AMF 7593-001).

Copia de carta de Falla a Enrico San Martino (AMF 7593-006).

Copia de Carta de Falla a Bernardino Molinari del 2 de febrero de 1917 (AMF 7593-007).

Carta de Bernardino Molinari a Falla del 19 de enero de 1917 (AMF 7593-002).

Carta de Enrico San Martino a Falla del 12 de febrero de 1917 (AMF 7593-003).

Carta de Enrico San Martino a Falla del 15 de diciembre de 1925 (AMF 7593-004).

Copia de carta de Falla a Enrico San Martino del 4 de enero de 1926 (AMF 7593-008).

Carta de Enrico San Martino del 26 de septiembre de 1929 (AMF 7593-005).

Copia de carta de Falla a Enrico San Martino del 27 de noviembre de 1929 (AMF 7593-009).

Copia de carta de Falla Giulio Gatti-Casazza del 19 de febrero de 1926 (AMF 15294-002).

Telegrama de Giulio Gatti-Casazza del 7 de marzo de 1926 (AMF 15294-001).

Carta de Wando Aldrovandi a Falla del 23 de junio de 1926 (AMF 6689-001).

Carta de Falla a Wando Aldrovandi del 6 de agosto de 1926 (AMF 6689-011).

Carta de Wando Aldrovandi a Falla del 29 de enero de 1927 (AMF 6689-006).

Carta de Falla a Wando Aldrovandi del 19 de febrero de 1927 (AMF 6689-015).

Carta de Wando Aldrovandi a Falla del 2 de marzo de 1927 (AMF 6689-007).

Carta de Wando Aldrovandi a Falla del 6 de mayo de 1927 (AMF 6689-008).

Carta de Falla a Wando Aldrovandi del 27 de mayo de 1931 (AMF 6689-018).

Carta de Wando Aldrovandi del 18 de septiembre de 1931 (AMF 6689-009).

Carta de Ottavio Tiby a Falla del 29 de septiembre de 1929 (AMF 7683-001).

Copia de carta de Falla a Ottavio Tiby del 3 de octubre de 1929 (AMF 7683-002).

Copia de carta de Falla a Gino Scaglia de enero de 1929 (AMF 13621-002).

Carta de Guido Carreras a Falla del 5 de febrero de 1932 (AMF 6822-004).

Borrador de carta de Falla a Guido Carreras del 16 de febrero de 1932 (AMF 6822-012).

Carta de Guido Carreras a Falla del 21 de febrero de 1932 (AMF 6822-005).

Copia de carta de Falla a Guido Carreras del 3 de marzo de 1932 (AMF 6822-014).

Copia de carta de Falla a Giovanni Pennacchio del 21 de septiembre de 1932 (AMF 13403-002).

Carta de Giovanni Pennacchio del 8 de enero de 1933 (AMF 13403-001).

Carta del EIAR a Falla del 21 de agosto de 1935 (AMF 13435-001).

Copia de carta de Falla al EIAR del 6 de septiembre de 1935 (AMF 13435-002).

Carta de Falla a Carlo Belli del 18 de septiembre de 1935 (AMF 13435-002).

Carta de Raffaele Calzini a Falla del 14 de enero de 1932 (AMF 6812-011).

Borrador de carta de Falla a Raffaele Calzini del 9 de agosto de 1929 (AMF 6812-018).

Carta de Raffaele Calzini a Falla del 16 de julio de 1929 (AMF 6812-003).

Dedicatoria de Falla a Raffaele Calzini del 26 de septiembre de 1929 (AMF 6812-019).

Carta de Raffaele Calzini a Falla del 14 de enero de 1932 (AMF 6812-010).

Carta de Guido M. Gatti a Falla del 16 de abril de 1919 (AMF 7032-001).

Carta de Guido M. Gatti a Falla del 12 de marzo de 1920 (AMF 7032-002).

Carta de Guido M. Gatti a Falla del 2 de abril de 1920 (AMF 7032-003).

Carta de Guido M. Gatti a Falla del 13 de junio de 1921 (AMF 7032-004).

Carta de Falla a Guido M. Gatti [s.f.] (AMF 7032-017).

Carta de Falla a Guido M. Gatti del 9 de julio de 1924 (AMF 7032-018).

Carta de Guido M. Gatti a Falla del 17 de marzo de 1924 (AMF 7032-005).

Borrador de carta de Falla a Guido M. Gatti del 3 de abril de 1924 (AMF 7032-019).

Carta de Guido M. Gatti a Falla del 16 de julio de 1924 (AMF 7032-007).

Carta de Guido M. Gatti a Falla del 26 de noviembre de 1932 (AMF 7032-008).

Copia de carta de Falla a Guido M. Gatti del 6 de diciembre de 1932 (AMF 7032-021).

Carta de Guido M. Gatti a Falla del 16 de diciembre de 1932 (AMF 7032-009).

Carta de Arturo Farinelli a Falla del 22 de junio de 1924 (AMF 6961-001).

Borrador de carta de Falla a Arturo Farinelli del 17 de julio de 1924 (AMF 6961-008).

Borrador de carta de Falla a Arturo Farinelli del 5 de enero de 1926 (AMF 6961-009).

Carta de Arturo Farinelli a Falla del 1 de junio de 1929 (AMF 6961-004).

Carta de Arturo Farinelli a Falla del 11 de febrero de 1930 (AMF 6961-005).

Carta de Arturo Farinelli a Falla del 14 de septiembre de 1932 (AMF 6961-007).

Carta de Arturo Farinelli a Falla del 16 de enero de 1932 (AMF 6961-006).

Carta del Comitato per le Onoranze ad Arturo Farinelli a Falla de mayo de 1928 (AMF 14242-001).

Carta de Ernestina Rota Rinaldi a Falla del 8 de marzo de 1930 (AMF 7537-001).

Borrador de carta de Falla a Nino y Ernestina Rota Rinaldi [1930] (AMF 7537-006).

Tarjeta postales de Nino Rota a Falla del 20 de diciembre de 1934 (AMF 7537-002).

Tarjeta postal de Nino Rota a Falla del 30 de diciembre de 1939 (AMF 7537-004).

Carta de Nino Rota y Ernestina Rota Rinaldi a Falla del 28 de diciembre de 1937 (AMF 7537-003).

Carta del conde Chigi a Falla del 12 de noviembre de 1928 (AMF 6887-001).

Tarjeta de visita de Adele Olschki de Finzi a Falla [s.f.] (AMF 7343-001).

Tarjeta de visita de Adele Olschki de Finzi a Falla [s.f.] (AMF 7343-002).

Carta del Adele Olschki de Finzi a Falla del 5 de noviembre de 1945 (AMF 7343-003).

Carta de Ricciotto Canudo a Falla [s.f.] (AMF 14984-001).

Borrador de carta de Falla a Arturo Toscanini de agosto de 1942 (AMF 7693-002).

Fotocopia de carta de Arturo Toscanini a Falla del 1 de febrero de 1939 (AMF 7693-001).

Tarjeta de visita de Mary Tibaldi Chiesa a Falla [s.d.] (AMF 14450-001).

Carta de Geni Sadero a Falla del 11 de octubre de 1928 (AMF 7557-001).

Copia de carta de Falla a Geni Sadero del 20 de diciembre de 1928 (AMF 7557-006).

Carta de Geni Sadero a Falla del 28 de diciembre de 1928 (AMF 7557-002).

Carta de Geni Sadero a Falla del 14 de agosto de 1929 (AMF 7557-005).

Borrador de carta de Falla a Geni Sadero del 10 de julio de 1929 [sic] (AMF 7557-007).

Carta de Nina Garelli a Falla del 21 de marzo de 1928 (AMF 15278-001).

Borrador de carta de Falla a Nina Garelli del 26 de marzo de 1928 (AMF 15278-002).

Carta de Vanda Passigli a Falla [1932] (AMF 7386/2-001).

Carta de Vanda Passigli a Falla del 30 de diciembre de 1933 (AMF 7386/2-002).

Copia de carta de Falla a Vanda Passigli del 9 de enero de 1933 (AMF 7386/2-003).

Carta de Rita Stobbia a Falla del 23 de febrero de 1928 (AMF 15115-001).

Tarjeta postal de Ginebra Vivante, Guido Agosti y Domenico De' Paoli a Falla del 30 de julio de 1939 (AMF 13622-001).

Carta de Ernestina Rota Rinaldi a Falla del 8 de marzo de 1930 (AMF 7537-001).

Carta de Nino Rota a Falla del 20 de diciembre de 1934 (AMF 7537-002).

Tarjeeta de visita de Nino Rota a Falla [s.f.] (AMF 7537-005).

Borrador de carta de Falla a Nino Rota [14 de enero de 1930] (AMF 7537-006).

Borrador de carta de Falla a Nino Rota del 19 de marzo de 1938 (AMF 7537-007).

Telegrama de Encarnación López Júlvez a Falla del 12 de julio de 1933 (MF 7200-001).

Telegrama de Encarnación López Júlvez a Falla del 16 de julio de 1933 (AMF 7200- 002).

Borrador de telegrama de Falla a Encarnación López Júlvez del 14 de julio (AMF 7200-006).

Copia de telegrama de Falla a Encarnación López Júlvez del 17 de julio de 1933 (AMF 7200-007).

Carta de Encarnación López Júlvez a Falla del 3 de noviembre de 1933 (AMF 7200-003).

Copia de carta de Falla a Encarnación López júlvez del 8 de noviembre de 1933 (AMF 7200-009).

Capítulo 6

Carta de Miguel Llobet a Falla del 9 de diciembre de 1926 (AMF 7223-025).

Borrador de carta de Falla a Miguel Llobet del 22 de febrero de 1927 (AMF 7223-043).

Copia de carta de Falla a Valentín Ruiz-Aznar del 3 de junio de 1940 (AMF 7548-038).

Copia de carta de Falla a Max Eschig Éditions del 29 de enero de 1934 (AMF 9146-75).

Copia de carta de Falla a Ottavio Tiby del 3 de octubre de 1929 (AMF 7683-002).

Copia de carta de Falla a Raffaele Calzini del 2 de enero de 1930 (AMF 6812-022).

Carta de Raffaele Calzini a Falla del 25 de octubre de 1929 (AMF 6812-006).

Copia de carta de Falla a Valentín Ruiz-Aznar del 28 de abril de 1941 (AMF 7548-041).

Carta de Corradina Mola a Falla del 5 de mayo de 1934 (AMF 13656-001).

Carta de Nathaniel Shilkret a Mario Castelnuovo-Tedesco del 2 de julio de 1945 (AMF 7343-004).

Tarjeta postal de Barbara Giuranna a Falla del 24 de septiembre de 1928 (AMF 7051-002).

Copia de carta de Falla a Domenico Valentini-Vista del 3 de octubre de 1929 (AMF 7720-003).

Tarjeta de visita de Maria Pia Cafagna a Falla [s.f.] (AMF 6807-013).

Borrador de tarjeta de Falla a Maria Pia Cafagna [s.f.] (AMF 6807-016).

Tarjeta de visita de Maria Pia Cafagna a Falla [s.f.] (AMF 6807-014).

Carta de Marcelle Gerar a Falla del 5 de mayo de 1933 (AMF 15305-001).

Carta de Maria Pia Cafagna a Falla del 25 de junio de 1933 (AMF 6807-001).

Tarjeta postal de Maria Pia Cafagna a Falla del 16 de septiembre de 1933 (AMF 6807-002).

Carta de Maria Pia Cafagna a Falla [s.f.] (AMF 6807-009).

Carta de Maria Pia Cafagna a Falla [s.f.] (AMF 6807-011).

Carta de Alfredo Padovani a Falla del 5 de abril de 1929 (AMF 14533-001).

Copia de carta de Falla a Alfredo Padovani del 13 de abril de 1929 (AMF 14533-002).

Capítulo 7

Copia de carta de Falla a Adriano Lualdi del 22 de agosto de 1932 (AMF 7214-010).

Carta de Alfredo Casella a Falla del 20 de junio de 1931 (AMF 6830-025).

Copia de carta de Falla a Manuel Azaña del 23 de mayo de 1936 (AMF 6732-006).

Copia de carta de Falla a John B. Trend del 4 de mayo de 1931 (AMF 7697-030).

Borrador de carta de Falla a Paul Milliet [del 21 de septiembre de 1912] (AMF 7285-053).

PRENSA Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Quedan excluidas de este apartado todas las publicaciones italianas localizadas durante el trabajo de investigación. Todas ellas se recogen en un anexo aparte.

Capítulo 1

[s. n.]. «Verdadero origen de la ópera italiana». *Semanario Instructivo* (13/3/1830), pp. 23-26.

[s. n.]. *La Aureola* (7/5/1840), p. 15.

[s. n.]. *La Aureola* (21/5/1840), p. 48.

CAÑETE, M. «Biografía. El cardenal Alberoni». *La Aureola* (26/9/1839), pp. 104-105.

[s. n.]. *El Nuevo Meteoro* (22/6/1845), p. 8.

[s. n.]. *El Meteoro* (13/7/1845), p. 8.

[s. n.]. *Diario de Cádiz* (12/7/1875), p. 3.

[s. n.]. *Diario de Cádiz* (12/1/1875), p. 2.

[s. n.]. *Diario de Cádiz* (12/9/1875), p. 2.

[s. n.]. *Diario de Cádiz* (28/11/1875), p. 2.

[s. n.]. *Diario de Cádiz* (15/12/1875), p. 2.

[s. n.]. *Diario de Cádiz* (13/7/1876), p. 3.

[s. n.]. *Diario de Cádiz* (12/7/1875), p. 3.

[s. n.]. *Diario de Cádiz* (28/11/1875), p. 2.

- [s. n.]. *Diario de Cádiz* (15-7-1875), p. 3.
- [s. n.]. Guía-manual de Cádiz (1877).
- [s. n.]. Guía-manual de Cádiz (1888).
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 7 (1878), p. 56.
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 32 (1878), p. 256.
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 30 (1878), p. 240.
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 22 (1877), p. 176.
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 17 (1879), pág. 136
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 34 (1878), pág. 272
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 5 (1878), pág. 39.
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 16 (1879), pp. 16-17
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 28, (1878), pág. 224.
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 28, (1878), pág. 232.
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 35 (1878), pág. 280.
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 2 (1878), pág. 16.
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 6 (1878), pág. 48.
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 14 (1878), pág. 111.
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 14 (1877), pág. 112.
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 15 (1877), pág. 120.
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 31 (1878), pág. 248
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 32 (1878), p. 256
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 15 (1879), pág. 120
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 16 (1879), p. 128.
- [s. n.]. Cádiz. Revista de letras ciencias y artes, 10 (1878), p. 80
- [s. n.]. «Noticias». *La Unión*, Sevilla (28/7/1878), p. 3.
- [s. n.]. «En Lara: “El amor brujo”. Hablando con Manuel de Falla». *La Patria* (15/04/1915), p. 3 (AMF P-6409-034)
- BLOIS, Pierre. «Théâtre National de l’Opéra-Comique : Répétition». *Autorité* (31/12/1913) (AMF 6380-022).

LARA, Isidore. «Le Théâtre : Répétitions générales : Théâtre National». *Gil Blas* (1/1/1914) (AMF 6380-028).

CURZON, Henri de. «La Vie Brève, de Manuel de Falla et Francesca da Rimini, de Franco Leoni à l'Opéra-Comique de Paris». *Le Guide Musicale* (4/1/1914) (AMF 6380-030).

[s. n.]. «À l'Opéra-Comique: "Francesca da Rimini"... "La Vie Brève". *Comoedia illustré*, n° 8, (20/1/1914), pp. 390-391.

PRUDHOMME, Jean. «Opéra-Comique». *Comoedia* (7/1/1914), p. 3 (AMF 6380-031).

MILLIET, Paul. «Musiques: La Vie Brève, Francesca da Rimini». *Monde Artistique* (10/1/1914) (AMF 6830-032).

CURZON, Henri de. «[s. t.]». *Gazette de France* (10/1/1914) (AMF 6380-033).

[s. n.]. «Los grandes éxitos de Manuel de Falla: "La vida breve"». *El Noticiero Sevillano* (11/1914) (AMF 6408-117).

[s. n.]. «Concierto Casella». *El Defensor de Granada* (18/1/1930), p. 1.

L. J. P. «Concierto Casella-Serato-Bonucci». *El Defensor de Granada* (20/1/1930), p. 2.

[s. n.]. «Monumental concierto». [s. t.] (19/1/1930), [s. p.] (AMF PN 6417/95).

Capítulo 4

GASCO, Alberto. «Il Festival Musicale di Venezia. Opere di Lualdi, Respighi e De Falla». *La Tribuna* (13/9/1932), [s. p.] (AMF 6390-036).

DE RENSIS, Raffaello. «Al Festival Musicale di Venezia. Il successo delle opere da camera». *Giornale d'Italia* (13/9/1932), [s.p.] (AMF 6390-037).

LABROCA, Mario. «Al Festival Musicale di Venezia. "Granzeola" di Lualdi – "Maria Egiziaca" di Respighi – "El Retablo" di De Falla». *Il Lavoro Fascista* (13/9/1932), [s.p.] (AMF 6390-038).

LABROCA, Mario. «La musica italiana al Festival di Venezia». *Il Lavoro Fascista* (16/9/1932), [s.p.] (AMF 6390-039).

GATTI, Carlo. «Il Festival Internazionale di Musica a Venezia». *L'Illustrazione Italiana* (18/9/1932), [s.p.] (AMF 6390-040).

GAVAZZENI, Andrea. «Lualdi, Respighi e De Falla al Festival musicale di Venezia». *L'Illustrazione Italiana* (25/9/1932), [s.p.] (AMF 6390-041).

TIBALDI CHIESA, Mary. «Manuel de Falla». *L'Ambrosiano* (30/10/1932), [s.p.] (AMF 6390-042).

BELLI, Carlo. «Discorso sul Festival». *Brescia* (11/1932), pp. 31-38 (AMF 6390-044).

FALLA, Manuel de. «L'opera di Wagner nel giudizio di Manuel de Falla». *Musica d'Oggi*, 12 (12/1933), pp. 435-436.

FALLA, Manuel de. «Il canto primitivo andaluso (cante jondo)». *La Rassegna Musicale*, 10 (10/1938), pp. 357-367.

VERETTI, Antonio. «Il Festival di Venezia». *L'Italia Letteraria*, 40 (5/10/1930), p. 5.

[s. n.]. «Il festival di musica a Venezia». *L'Italia Letteraria*, 33 (14/8/1932), p. 2.

PILATTI, Mario. «Il festival musicale internazionale di Venezia». *Musica d'Oggi* (8-9/1932), pp. 333-343.

GAVAZZENI, Gianandrea. «Lualdi, Respighi e De Falla al Festival Musicale di Venezia». *L'Italia Letteraria*, 39 (25/9/1932), p. 5.

[s. n.]. «Notizie». *Musica d'Oggi*, 6 (6/1937), p. 237.

[s. n.]. «Notizie». *Musica d'Oggi*, 6 (6/1939), p. 226.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. «Neoclassicismo musicale». *Pègaso*, 2 (2/1929), pp. 196-204.

CASELLA, Alfredo. «Il "renacimiento" musicale iberico». *Pègaso*, 7 (7/1929), pp. 57-66.

[s. n.]. «Per la nostra musica antica». *Musica d'Oggi*, 8/9 (8-9/1928), pp. 305-306.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. «Leggendo "Les Noces" di Strawinski». *Il Pianoforte*, 1 (1/1927), pp. 15-25.

[s. n.]. «Notizie». *Musica d'Oggi*, 7 (7/1941), p. 222.

[s. n.]. «[Recensioni di *Allgemeine Musikzeitung*. M. Friedland "Judith von A. Honegger - Meister Pedros Puppenspiel von M. de Falla"]». *Musica d'Oggi*, 3 (3/1927), p. 79.

[s. n.]. «Recensioni. De Falla (M.). Sonetto a Cordoba per Aanto e Arpa (o Pianoforte)». *Musica d'Oggi*, 10, (10/1932), p. 411.

BAS, Giulio. «Recensioni. De Falla (M.). Canción del amor dolido». *Musica d'Oggi*, 4, (4/1922), p. 127.

SYSTEMMANS, Georges. «Vita Musicale. Lettera dal Belgio». *Musica d'Oggi*, 7, (7/1923), p. 184.

Capítulo 5

BELLI, Carlo. «Discorso sul Festival». *Brescia* (11/1932), pp. 31-38, (AMF 6390-044).

TIBALDI CHIESA, Mary. «Manuel de Falla». *L'Ambrosiano* (30/10/1932), [s.p.] (AMF 6390-042).

Capítulo 7

[s.n.]. «In tutti i toni». *Musica d'Oggi*, 6 (junio 1932), p. 285.

[s.n.]. *ABC*, Madrid (15/10/1937), p. 4

BIBLIOTECA PERSONAL DE MANUEL DE FALLA

Capítulo 1

[Recopilación de piezas para canto y piano] [Música impresa] / Donizetti [*et. al.*]. París, Imp. Moncelot, [s.a.]. AMF 1008.

HAYDN, Joseph. Las siete palabras de N. S. J. por J. Haydn; transcritas para piano por R. de Vilvac. Madrid, Antonio Romero, [s.a.]. AMF 1055.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Sonaten*. Leipzig, Peters [s.a.]. AMF 1068.

GOUNOD, Charles François. *Faust*. [s.l., s.e., s.a.]. AMF 1126.

SCHUMANN, Robert. *Rob. Schumann's werke für pianoforte solo: band II*. Leipzig, C. F. Peters, [s.a.]. AMF 542.

LISZT, Franz. *Rhapsodie Hongroise n° 12* [Música impresa]. Berlin/Wien, Schlesinger/Carl Haslinger, [s.a.]. AMF 831.

GRIEG, Edvard. *Norwegische Bauertänze*. Leipzig, Peters, [s.a.]. AMF 850.

La jota aragonesa [Música impresa]. Camille Saint-Saëns (trans.). París, Durand [s.a.]. AMF 1010.

PAGANINI, Niccolò. *La campanella*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, [s.a.]. AMF 830.

SCARLATTI, Domenico. *Sonaten für pianoforte*. Leipzig, Peters, [s.a.]. AMF 902.

PERGOLESI, Giovanni Battista. *Livietta e Tracollo: intermezzi melodrammatici*. Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1920, AMF 943.

PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat Mater*. Milano, Società Anonima Notari, 1921. AMF 944.

TREND, John Brande. *Manuel de Falla and Spanish music*. New York, Alfred A. Knopf, 1929. AMF 1401.

DENZA, Luigi. *Funiculì-Funiculà*. Milano, Ricordi [s.a.]. AMF 918.

BOITO, Arrigo. Falstaff. Commedia lirica di Arrigo Boito; musica di Giuseppe Verdi. Milano, G. Ricordi, 1893. AMF 1096.

JEAN-AUBRY, Georges. *La musique et les nations*. Paris-London, La Sirene-Chester, 1922. AMF 1400.

WAGNER, Richard. *Pagine d'arte italiana 1834-1872*. Milano, Bottega di poesia, 1925. AMF 1542.

CARRERAS, R. H. *Conferenza storico-didattica sull'arte della danza*. Firenze, R. Accademia dei Fidenti, 1933. AMF 1892.

CURZON, Henri de. *Rossini*. Paris, Félix Alcan, 1920. AMF 1383.

- RESPIGHI, Ottorino. *Rossiniana: suite per orchestra da «Les Riens» di G. Rossini*. Leipzig, D. Rahter, 1927. AMF 880.
- BOCCHERINI, Luigi. *La musica notturna di Madrid*. Hannover, Chr. Bachmann, 1921. AMF 912.
- SADERO, Geni. *Tarantella Napoletana*. New York, G. Schirmer, 1925. (AMF 891).
- SADERO, Geni. *Serenata siciliana*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 883.
- SCARLATTI, Domenico. *Veinticinco sonatas*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1940. AMF 1027.
- FRANCISCO DE ASÍS. *Las florecillas de San Francisco; El cántico del sol*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944. AMF 3842
- PIGAFETTA, Antonio. *Primer viaje en torno del globo*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943. AMF 4188.
- CASELLA, Alfredo. *El Piano*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1942. AMF 1254.
- GIACOBBE, Juan Francisco. *Rossini*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1942. AMF 1394.
- MALIPIERO, Gian Francesco. *Strawinsky*. Venezia, Cavallino, 1945. AMF 1553.
- LLEONART, José. *Paganini*. Madrid-Barcelona, Ediciones de la Gacela, 1942. AMF 3356
- SARFATTI, Margarita G. De. *Tiziano o de la fe en la vida*. Buenos Aires, Poseidón, 1944. AMF 2970.
- VASARI, Giorgio. *Rafael*. Madrid-Barcelona, Ediciones de la Gacela, 1942. AMF 3357.
- CROCE, Benedetto. *Breviario de estética*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939. AMF 4147.
- VINCI, Leonardo de. *Aforismos*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943. AMF 4229.
- [s. a.]. *Italia central y Roma*. [s. l.], Ente Nazionale Industrie Turistiche, 1943. AMF 2211
- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia*. Manuel Aranda y Sanjuán (trad.). Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1921. AMF 2527.
- ALIGHIERI, Dante. *Divina Commedia*. Milano, Ulrico-Hoepli, 1925. AMF 2525.
- ALIGHIERI, Dante. *Divina Commedia*. Firenze, Adriano Salani, 1927. AMF 3437.
- MACGREGOR, Mary. *Historia de Dante: Divina Comedia*. Barcelona, Araluce, [s.a.]. AMF 3697.
- ALIGHIERI, Dante. *La vita nuova e il canzoniere*. Milano, Ulrico-Hoepli, 1921. AMF 2526.
- ALIGHIERI, Dante, TASSO, Torquato, PETRARCA, Francesco. *La vida nueva / Aminta / Canciones / Petrarca*. Madrid, Hernando, 1923. AMF 4033.
- LABERNIA Y ESTELLER, Pere. *Diccionari de la llengua catalana ab la correspondencia castellana*. Barcelona, Espasa, [s.a.] (AMF 978).

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín. *Puebla de las mujeres y El genio alegre*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940. AMF 7170.

Capítulo 5

GIURANNA, Barbara. *Canto storico*. Milano, Ricordi, 1928. AMF 862.

GIURANNA, Barbara. *La guerriera*. Milano, Ricordi, 1928. AMF 863.

GIURANNA, Barbara. *Stornello*. Milano, Ricordi, 1928. AMF 864.

VALENTINI-VISTA, Franco. *Raccolta postuma di tre piccoli pezzi*. Bologna, Mattiuzzi & Biancani, 1929. AMF 923.

FAVARA, Alberto. *Canti della terra e del mare di Sicilia*. 2 vols. Milano, Ricordi, 1921 AMF 1002 y 1003.

CALZINI, Raffaele. *Spagna*. Milano, Fratelli Treves, 1930. AMF 2085.

CALZINI, Raffaele. *Sulle orme di Afrodite*. [Milano], Mondadori, 1928. AMF 2471.

FARINELLI, Arturo. «Leopardi». *Nuova Antologia*, 16 mayo 1924. AMF 2520.

FARINELLI, Arturo. *El último sueño romántico de Cervantes*. Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1922. AMF 2984.

FARINELLI, Arturo. *Ensayos y discursos de crítica literaria hispano-europea*. [Roma], Istituto Cristoforo Colombo, [1925]. AMF 2338.

FARINELLI, Arturo. *I tedeschi nel giudizio degli spagnuoli sino all'alba del romanticismo*. Genève, Leo S. Olschki, 1924. AMF 2344.

FARINELLI, Arturo. *Consideraciones sobre los caracteres fundamentales de la literatura española*. Genève, Leo S. Olschki, 1924. AMF 2343.

FARINELLI, Arturo. *Goethe: discorsi pronunciatì a Weimar e a Roma, 24 marzo e 2 aprile 1932-X*. Roma, Reale Accademia d'Italia, 1933. AMF 2435.

FARINELLI, Arturo. *Beethoven e Schubert*. Torino, G. B. Paravia, 1929. AMF 1529.

FARINELLI, Arturo. *Il mondo spirituale di Beethoven*. Roma, Nuova Antologia, 1927. AMF 1533.

FARINELLI, Arturo. «Dante e le stelle». *Nuova Antologia*, 1 agosto 1933. AMF 2528.

Capítulo 6

DESTANGES, Étienne. *L'évolution musicale chez Verdi*. Paris, Fischbacher, 1895. AMF 1895.

BELLAIGUE, Camille. *Verdi*. Paris, H. Laurens, 1927. AMF 1380.

ROSSINI, Gioachino. *Turco in Italia*. [París], Launer, [s.a.]. AMF 1088.

- ROSSINI, Gioachino. *L'Italiana in Algeri: dramma giocoso in due atti*. Milano, G. Ricordi, [s.a.]. AMF 1087.
- ROSSINI, Gioachino. *La cenerentola: melodrama giocoso in due atti*. Milano, G. Ricordi, [s.a.]. AMF 1086.
- ROSSINI, Gioachino. *Stabat Mater*. Milano, Ricordi, [s.a.]. AMF 1055.
- ROSSINI, Gioachino. *Il barbiere di Siviglia: melodrama giocoso in 2 atti*. Milano, F. Lucca, [s.a.]. AMF 1085.
- ROSSINI, Gioachino. *Der Barbier von Sevilla: oper in 2 acten*. Leipzig, Peters, [s.a.]. AMF 1084.
- ROSSINI, Gioachino. *Der barbier von Sevilla. The barber of Seville. Le barbier de Séville: ouverture*. Wien, Wiener Philharmonischer Verlag, [s.a.]. AMF 921.
- MONTEVERDI, Claudio. *L'Orfeo: favola in musica*. London, Chester, 1923. AMF 1017.
- MONTEVERDI, Claudio. *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*. 9 vols. Bologna, Enrico Venturi, 1926-1932. AMF 1018.
- MONTEVERDI, Claudio. *12 fünfstimmige Madrigale*. Leipzig, Peters, [s.a.]. AMF 867.
- VIVALDI, Antonio. *La Primavera: concerti delle stagioni*. Milano, Società Anonima Notari, 1920. AMF 949.
- VIVALDI, Antonio. *L'Estate: concerti delle stagioni*. Milano, Società Anonima Notari, 1920. AMF 950.
- VIVALDI, Antonio. *L'Autunno: concerti delle stagioni*. Milano, Società Anonima Notari, 1920. AMF 951.
- VIVALDI, Antonio. *L'Inverno: concerti delle stagioni*. Milano, Società Anonima Notari, 1920. AMF 952.
- PASQUINI, Bernardo. *Toccata sur le «Jeu du Coucou»*. Paris, Maurice Senart, [s.a.]. AMF 881.
- PALESTRINA, Giovanni Perluigi da. *Stabat Mater*. Wien, Wiener Philharmonischer Verlag, [s.a.]. AMF 876(1).
- PALESTRINA, Giovanni Perluigi da. *Bone Pastor: à 4 voix mixtes*. Paris, Librairie de l'Art Catholique, 1919. AMF 876(3).
- PALESTRINA, Giovanni Perluigi da. *Supplications Eucharistiques*. Paris, Librairie de l'Art Catholique, 1920. AMF 876(4).
- PALESTRINA, Giovanni Perluigi da. *Missa Brevis: à 4 voix mixtes*. Paris, Librairie de l'Art Catholique, 1920. AMF 876(5).
- PALESTRINA, Giovanni Perluigi da. *Missa «Papae Marcelli»: à 6 voix*. Paris, Éditions Musicales de la Schola Cantorum, [s.a.]. AMF 877.

- PALESTRINA, Giovanni Perluigi da. *Missa «Papae Marcelli»: à 6 voix*. [Paris, s.e., 1911]. AMF 878.
- PALESTRINA, Giovanni Perluigi da. *Madrigali a 4 e 5 voci*. Milano, Istituto Editoriale Italiano, 942.
- BOCCHERINI, Luigi. *La musica notturna di Madrid: quintettino per 2 violini, viola e 2 violoncelli*. Hannover, Chr. Bachmann, 1921. AMF 912.
- PERGOLESI, Giovanni Battista. *Die Magd als Herrin [La serva padrona]*. München, Wunderhorn, [s.a.]. AMF 1016.
- PERGOLESI, Giovanni Battista. *Livietta e Tracollo: intermezzi melodrammatici*. Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1920. AMF 943.
- PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat Mater*. Milano, Società Anonima Notari, 1921. AMF 944.
- MARCELLO, Benedetto. *Composizioni per cembalo od [sic] organo*. Milano, Società Anonima Notari, 1919. AMF 940.
- MARCELLO, Benedetto. *Composizioni per cembalo od [sic] organo*. Milano, Società Anonima Notari, 1919. AMF 941.
- CARISSIMI, Giacomo. *Oratorii per soli, coro, strumenti ad acto e basso d'organo [Jonás]*. Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1919. AMF 938.
- FRESCOBALDI, Girolamo. *Composizioni per organo e cembalo*. Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1919. AMF 939.
- SAMMARTINI, Giovanni Battista. *Sonate Notturme op. VII*. Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1919. AMF 945.
- BOGHEN, Felice. *Bernardo Pasquini, 1637-1710*. Roma, Casa Editrice Musica, 1923. AMF 882.
- SADERO, Geni. *Serenata siciliana*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 883.
- SADERO, Geni. *Serenata siciliana*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 884.
- SADERO, Geni. *Stornellata romanesca*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 885.
- SADERO, Geni. *Stornellata romanesca*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 886.
- SADERO, Geni. *Gondoliera veneziana*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 887.
- SADERO, Geni. *Gondoliera veneziana*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 888.
- SADERO, Geni. *Tarantella napoletana*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 889.
- SADERO, Geni. *Canzone dei carrettieri pugliesi*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 890.
- SADERO, Geni. *Canzone dei carrettieri pugliesi*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 895.
- SADERO, Geni. *Tarantella napoletana*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 891.

- SADERO, Geni. *Ballata La donna lombarda*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 892.
- SADERO, Geni. *Serenata delle alpi*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 893(1).
- SADERO, Geni. *Serenata delle alpi*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 893(2).
- SADERO, Geni. *Ballata La donna lombarda*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 894.
- SADERO, Geni. *Ninin Canzonetta lombarda*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 896(1).
- SADERO, Geni. *Ninin Canzonetta lombarda*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 896(2).
- SADERO, Geni. *Ninna-Nanna Toscana*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 897(1).
- SADERO, Geni. *Ninna-Nanna Toscana*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF y 897(2).
- SADERO, Geni. *Canto pugliese del crepuscolo*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 898(1).
- SADERO, Geni. *Canto pugliese del crepuscolo*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 898(2).
- SADERO, Geni. *Stornello pugliese*. Milano, Ricordi, 1928. AMF 899.
- SADERO, Geni. *Canzonetta Romagnola*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 900.
- SADERO, Geni. *Canzonetta Romagnola*. New York, G. Schirmer, 1925. AMF 901.
- BARACCHI, Alessandro. *Mattinata*. Siena, Tipografia all'Insegna dell'Ancora, 1928. AMF 911.
- CAFAGNA, Maria Pia. *Sept chansons populaires grecques pour chant et piano*. París, Maurice Senart, 1931. AMF 917.
- CASELLA, Alfredo. *Serenata per clarinetto, fagotto, tromba, violino e violoncello*. Wien, Leipzig, Universal Edition, 1928. AMF 1191.
- CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. *B-a-ba: variazioni sopra un tema infantile per pianoforte*. Milano, Ricordi, 1930. AMF 857.
- CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. *Il raggio verde: per pianoforte*. Firenze, A. Forlivesi, 1918. AMF 859.
- CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. *Coplas: 11 liriche brevi per canto e pianoforte*. Firenze, A. Forlivesi, 1919. AMF 858.
- CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. «Romance de la Infanta de Francia». *Dos viejos romances*. Milano, Ricordi, 1934. AMF 860.
- CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. «Romance de Abenámar». *Dos viejos romances*. Milano, Ricordi, 1934. AMF 861.
- MALIPIERO, Gian Francesco. *Impressioni dal vero*. Wien, Wien Philharmonischer Verlag, 1925. AMF 865.
- MALIPIERO, Gian Francesco. *Orfeo overo L'ottava canzone: rappresentazione musicale in un atto*. London, Chester, 1922. AMF 866.

- MALIPIERO, Gian Francesco. *Tre commedie goldoniane*. Milano, Ricordi, 1924. AMF 1137.
- MALIPIERO, Gian Francesco. *San Francesco d'Assisi: mistero*. London, Chester, 1921. AMF 1136.
- PRINCIPE, Remy. *El campielo: per violino e pianoforte*. Milano, Ricordi, 1934. AMF 920.
- RESPIGHI, Ottorino. Rossiniana: suite per orquesta da «Les Riens» di G. Rossini. Leipzig, D. Rahter, 1927. AMF 880.
- TROIANI, Gaetano. *Evocaciones para piano*. Milán, Ricordi, 1933. AMF 905.
- TROIANI, Gaetano. *Motivos de la sierra y la llanura para piano*. Milán, Ricordi, 1933. AMF 906.
- TROIANI, Gaetano. *Sonrisas: canciones infantiles*. Milán, Ricordi, 1933. AMF 907.
- TROIANI, Gaetano. *Douze mélodies pour chant et piano*. Milano, Ricordi, 1933. AMF 908.
- TROIANI, Gaetano. *Etincelles: quinze morceaux pour piano*. Paris, Maurice Senart, [s.a.]. AMF 909.
- TROIANI, Gaetano. Ritmos argentinos: bailecito, zamba, estilo, cueca, milonga para piano. Buenos Aires, Ricordi, 1928. AMF 910.

PROGRAMAS DE MANO

Capítulo 1

- AMF FN 1899-001 (16/8/1899).
- AMF FN 1899-003 (10/9/1899).
- AMF FN 1900-005 (16/9/1900).
- AMF FN 1901-001 (22/9/1901).
- AMF FN 1902-001 (27/7/1902).
- AMF NFN 1900-001 (21/5/1900).
- AMF NFN 1905-001 (1/12/1905).
- AMF NFN 1906-002 (9/5/1906).
- AMF NFN 1907-001 (26/5/1907).
- AMF NFN 1902-001 (5/1/1902).
- AMF NFN 1907-002 (13/4/1907).
- AMF NFN 1907-003 (13/5/1907).

AMF NFN 1902-002 (26/5/1902).
AMF NFN 1906-001 [s. f.].
AMF NFN 1900-001 (21/5/1900).
AMF NFN 1905-001 (1/12/1905).
AMF NFN 1902-002 (26/5/1902).
AMF NFN 1906-002 (9/5/1906).
AMF NFE 1911-013 (12/2/1911).
AMF NFE 1909-007 (2/4/1909).
AMF NFE 1909-014 (17/12/1909).
AMF NFE 1911-027 (7/3/1911).
AMF NFE 1911-040 (10/5/1911).
AMF NFE 1910-026 (9/6/1910).
AMF NFE 1910-027 (9/6/1910).
AMF NFE 1912-003 (31/1/1912).
AMF NFE 1912-010 (26/11/1912).
AMF NFE 1909-007 (2/4/1909).
AMF NFE 1909-012 (14/12/1919).
AMF NFE 1910-006 (22/2/1910).
AMF NFE 1910-009 (1/3/1910).
AMF NFE 1910-010 (4/6/1910).
AMF NFE 1910-032 (15/11/1910).
AMF NFE 1910-033 (19/11/1910).
AMF NFE 1911-003 (11/1/1911).
AMF NFE 1911-021 (23/2/1911).
AMF NFE 1911-022 (24/2/1911).
AMF NFE 1911-034 (10/4/1911).
AMF NFE 1911-037 (30/5/1911).
AMF NFE 1911-038 (2/5/1911).
AMF NFE 1911-039 (8/5/1911).

AMF NFE 1911-040 (10/5/1911).
AMF NFE 1911-045 (7/9/1911).
AMF NFE 1912-002 (30/1/1912).
AMF NFE 1912-003 (31/1/1912).
AMF NFE 1912-005 (6/2/1912).
AMF NFE 1912-010 (26/11/1912).
AMF NFE 1914-003 (14/6/1914).
AMF FE 1910-003 (5/6/1910).
AMF FE 1910-002 (4/5/1910).
AMF FE 1908-001 (7/5/1908).
AMF FE 1911-001 (24/5/1911).
AMF FN 1915-019 (10/4/1915).
AMF FN 1918-006 (5/11/1918).
AMF NFN 1914-001 (12/12/1914).
AMF NFN 1916-003 (2/4/1916).
AMF NFN 1917-004 (23/5/1917).
AMF NFN 1917-005 (5/6/1917).
AMF NFN 1918-009 (21/5/1918).
AMF NFN 1918-012 (14/2/1918).
AMF NFN 1919-004 (8/11/1919).
AMF NFN 1917-005 (5/6/1917).
AMF NFE 1917-001 (23/6, 2/7 y 8/7/1917).
AMF NFE 1919-001 (27/2/1919).
AMF NFE 1919-004 (23/10/1919).
AMF FN 1927-033 (11/12/1927).
AMF FN 1924-21 (11/6/1924).
AMF FN 1924-032 (12/12/1924).
AMF NFE 1925-004 (13/7/1925).
AMF FN 1926-018 (14/12/1926).

AMF 1926-019 (18/12/1926).
AMF FN 1938-013 (12/5/1938).
AMF FN 1938-001 (13/5/1938).
AMF FN 1938-014 (14/5/1938).
AMF FN 1938-016 (16/8/1938).
AMF FN 1939-004 (4/8/1939).
AMF FN 1926-018 (14/12/1926).
AMF FN 1926-019 (18/12/1926).
AMF FN 1927-033 (11/12/1927).
AMF FN 1932-008 (3/9/1932).
AMF FN 1932-010 (13/10/1932).
AMF FN 1940-001 (11/5/1940).
AMF FN 1940-002 (30/5/1940).
AMF FN 1941-001 (16/4/1941).
AMF FN 1944-005 (3/12/1944).
AMF FN 1946-001 (5/3/1946).
AMF FE 1945-001 (24/1/1945).
AMF FE 1946-004 (7/4/1946).
AMF FE 1946-012 (15/7/1946).
AMF NFE 1944-004 (7/8/1944).
AMF NFE 1943-003 (8/11/1943).

Capítulo 2

AMF NFE 1923-004(1) (2/5/1923).
AMF NFE 1923-004(2) (5/5/1923).
AMF FE 1928-025 (12/9/1928).

Capítulo 5

AMF FE 1934-007 (20/2/1934).

AMF FE 1934-008 (20/2/1934).

AMF FE 1918-004 (3/3/1918).

AMF FE 1929-002 (15/1/1929).

AMF FE 1928-002 (20/2/1928).

Capítulo 6

AMF FN 1926-018 (14/12/1926).

AMF FN 1926-019(2) (18/12/1926).

AMF NFN 1938-001 (13/5/1938).

AMF FN 1924-021 (11/6/1924).

FOTOGRAFÍAS

Capítulo 2

Ottorino Respighi, Rosa Ponzelle, Elsa Respighi y Manuel de Falla en el Campidoglio de Roma. AMF 7/40.

Alfredo Casella, Yvonne Müller y Manuel de Falla en el Palatino de Roma. AMF 7/43(6) y 7/44

Dos fotografías del matrimonio formado por de Alfredo Casella e Yvonne Müller en Roma (Cini F.2.11 scatola 11).

Aga Lahowska y Manuel de Falla en Stresa. AMF 7/116, 7/122, 7/123, 7/124.

Manuel de Falla y Felice Casorati en Stresa. AMF 7/117 y 7/118

Manuel de Falla en Stresa. AMF 7/119(3), 7/120(2) y 7/121(2).

Juan Gisbert y Manuel de Falla en Pisa. AMF 7/108.

Juan Gisbert y Manuel de Falla en Ventimiglia. AMF 7/107.

Capítulo 3

Malipiero, Falla y Casella con la Scala dei Giganti de fondo (Cini F.3.21 scatola 5, Fondo Casella)

Alfredo Casella, Manuel de Falla y Gian Francesco Malipiero en el Palazzo Ducale de Venecia. AMF 7/27.

Casella, Falla y Malipiero (Cini 073, Fondo Malipiero).

Capítulo 5

Representación de *El sombrero de tres picos* en el Teatro Alla Scala de Milán. AMF 10/146, 10/147 y 10/148.

OTRAS FUENTES

Capítulo 2

Factura del 22 de mayo de 1923 (AMF 8988-005).

Billete de «Navegazione Lago Maggiore. Stresa – Pallanza» (AMF 02125).

Pasaporte expedido en Granada el 10 de abril de 1923 (AMF 8523).

Presupuesto del Grand Hôtel Continental Siena (AMF R. 8989-3).

Factura del Grand Hôtel Isotta de Génova con timbre fiscal sellado el 9 de septiembre de 1928 (AMF 8990-5 anexos viajes).

Invitaciones y entradas para monumentos y edificios en Siena: AMF 8908/3-001, 8908/3-002, 8908/3-003, 8908/3-004, 8908/3-006, 8908/3-008, 908/3-009 y 8908/3-010.

Documento con letra de Francisco Blanch sobre el plan de viaje después de Siena. AMF, carpeta Anexos. Viajes. R. 8989.

Factura del Grand Hôtel Minerve de Pisa con timbre fiscal sellado el 19 de septiembre de 1928 (AMF 8990-5 anexos viajes).

Capítulo 3

«Verbale della Seconda Riunione del Comitato Esecutivo del Festival di Musica Contemporanea di Venezia» del 12 de febrero de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 34).

Un recibo de pago a Lothar Wallerstein: de £1.000 (7 de septiembre 1932) (ASAC busta 1, 1932, Doc. 16).

Un recibo de pago a Alfred Kach-Altherr: de £1.425,70 (10 de septiembre 1932) (ASAC busta 1, 1932, Doc. 20).

Pasaporte de 1932 (AMF 8523).

«Verbale della prima riunione tenuta del Comitato esecutivo del “Secondo Festival internazionale di musica” negli uffici della Biennale d’arte di Venezia» del 22 de febrero de 1932 (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 50).

«Verbale della riunione tenuta nella sede della Biennale d’Arte dal comitato esecutivo del II^a Festival Internazionale di Musica il giorno di sabato 26 marzo 1932» (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 35).

Programma di prove d’orchestra (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 2).

Bozza di prove (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 55).

Orario di prove (cantanti) (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 53).

Orario di prove (cantanti) (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. y 54).

Fragmento de papel con anotaciones sobre Alessio de Paolis [s.f.] (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 9).

Tres recibos de pago a Emilio Ghirardini: de £1.000 (6 de septiembre 1932), de £1.000 y de £90 (13 de septiembre 1932 ambos) (ASAC Musica Segnatura b. 001, II Festival 1932, Fascicolo 1, Doc. 14 y 19).

Dos recibos de pago a Alessio De Paolis: de £250 (6 de septiembre 1932) y £1.000 (7 de septiembre 1932) (ASAC Musica Segnatura b. 001, II Festival 1932, Fascicolo 1, Doc. 15 y 18).

Un recibo de pago a Ginebra Vivante: de £500 (8 de septiembre 1932) (ASAC Musica Segnatura b. 001, II Festival 1932, Fascicolo 1, Doc. 17).

Folleto de programación del II Festival (1932) (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 41).

Elenco de los integrantes de la Orquesta de Cámara del II Festival (1932) (ASAC Scatola n. 66, 1932, Doc. 18).

Borrador del programa del II Festival (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc. 36).

Dossier con todos los espectáculos previstos en el II Festival (ASAC Scatola n. 67, 1932, Doc 44).

Dos recibos de pago a Ettore Brocco: de £450,50 (11 de septiembre 1932) y de £230 (del 16 de septiembre 1932) (ASAC Musica Segnatura b.001, II Festival 1932, fascicolo 1, Docs. 4 y 5).

Recibo de pago a A. & G. Carisch & C. de Milán: £2847,60 (del 20 de septiembre 1932) (ASAC Musica Segnatura b.001, II Festival 1932, fascicolo 1, Doc. 8).

Nota aiuti macchinisti giornalieri (ASAC Musica Segnatura b.001, II Festival 1932, fascicolo 1, Doc. 7).

Note aiuti macchinisti – serali (ASAC Musica Segnatura b.001, II Festival 1932, fascicolo 1, Doc. 6).

Relación de cuentas y registro de salida de correspondencia (agosto/septiembre 1932 (Resoconto delle spese di posta, telégrafo e varie sostenute durante i mesi di agosto-settembre 1932 X) (ASAC Musica Segnatura b.001, II Festival 1932, fascicolo 1, Doc. 13).

Tres presupuestos del II Festival en los que se cuenta con Manuel de Falla: £3.000, £2.000 y £5.000 respectivamente (ASAC Scatola n. 67, 1932, Docs. 45, 46 y 52).

Registro de venta de entradas del 10 de septiembre de 1932 ([Biglietti di'ingresso del] Festival Musicale [per la] Seconda serata del Teatro dell'Opera da Camera: "La Granceola" = "Maria Egiziaca" = "El Retablo de Maese Pedro") (ASAC Segnatura b. 001. Musica 1932, fascicolo 1, Doc. 1).

Registro de venta de entradas del 13 de septiembre de 1932 ([Biglietti di'ingresso del] Festival Musicale [per la] Serata fuori abbonamento. Replica: “La Granceola” = “Maria Egiziaca” = “El Retablo de Maese Pedro” (ASAC Segnatura b. 001. Musica 1932, fascicolo 1, Doc. 2)

Billete de entrada al Museo Civico Correr: AMF 8908/3-005.

Pasaporte de Manuel de Falla expedido en Granada el 9 de agosto de 1932 (AMF 8523).

Capítulo 4

Regio Decreto-Legge 15 luglio 1923, n. 3288, publicado el 8 de julio de 1924.

Legge 31 dicembre 1925, n. 2307.

Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romántica dell'800 (17 de enero de 1932).

Capítulo 6

Notas interpretativas sobre *La vida breve*. AMF carpeta Anexos La Vida Breve. R. 9001-1.

Notas interpretativas sobre *La vida breve*. AMF carpeta Anexos La Vida Breve. R. 9001-2.

Capítulo 7

Convention pour une constitution d'une Unión Musicale Jeune-Latine (Cini, Doc. Sc. 68; busta XXVI, fascicolo 2).

Regio Decreto del 15 de octubre de 1936, nº 2190
<http://www.normattiva.it/eli/id/1937/01/07/036U2190/ORIGINAL>

Giuramento di fedeltà al fascismo. Regio Decreto-Legge, 28 agosto 1931, n. 1227. Véase:
<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1931/10/08/233/sg/pdf>

Manifesto degli scienziati razzisti (14 de julio de 1938).

ANEXOS

ANEXO I. CONVENIO PARA LA CONSTITUCIÓN DE UNA JOVEN UNIÓN MUSICAL LATINA.

Se transcribe aquí el documento constitucional de la Joven Unión Musicale Latina o *Union Musicale Jeune-Latine*, documento clave para comprender las implicaciones que supusieron los contactos entre Alfredo Casella y Manuel de Falla durante la década de 1910, cuando por parte de ambos se buscaba la articulación de una sociedad que favoreciese los estrenos de las composiciones de los jóvenes autores del momento. Unidos por el común concepto de «latinidad», ha sido localizado en el Fondo Casella del Instituto per la Musica de la Fondazione Giorgio Cini de Venecia, bajo la signatura de Documento SC. 68; busca XXVI, fascicolo 2. No habiendo obtenido permiso de reproducción, se presenta a continuación la transcripción y la traducción del mismo.

TRANSCRIPCIÓN DEL DOCUMENTO ORIGINAL EN FRANCÉS:

CONVENTION

Pour la constitution d'une

UNION MUSICALE JEUNE-LATINE

La Società Italiana di musica moderna de Rome;

La Société Musicale Indépendante de Paris

et la Sociedad Nacional de Música de Madrid,

Representées par leurs Présidents, ont convenu ce qui suit :

1°) Sous le titre d'Union Musicale jeune-latine il est formé, entre les trois sociétés ci-dessus un groupement artistique, auquel pourront adhérer ultérieurement des sociétés similaires représentant d'autres pays latins. Ce groupement a pour objet la diffusion réciproque et mondiale de toute œuvre musicale latine remarquable par sa propre valeur et par son esprit de modernité.

2°) Le Secrétariat Général de l'Union Musicale jeune-latine est établi à Rome aux bureaux de la Società Italiana di musica moderna.

3°) Les trois sociétés s'engagent à se prêter mutuellement tout appui artistique que les circonstances exigeraient.

4°) Chaque saison le Società Italiana di musica moderna donnera un concert de musique française et un de musique espagnole, la Société Musicale Indépendante donnera un concert de musique italienne et un de musique espagnole, la Sociedad Nacional de Música un concert de musique française et un de musique espagnole [*sic*].

5°) Bien qu'il soit en principe préférable et plus favorable à la diffusion artistique de grouper les œuvres de même nationalité en une seule séance, les sociétés contractantes

conservernt toutefois la faculté de les répartir, si elles le jugent à propos, entre leurs diverses séances.

6°) Les programmes de musique italienne seront élaborés par la Società Italiana di musica moderna, ceux de musique française par la Société Musicale Indépendante, ceux de musique espagnole par la Sociedad Nacional de Música.

Les sociétés contractantes se s'engagent [*sic*] à les accepter sans discussion ni modification, et à en assurer l'exécution dans les meilleurs conditions possibles.

7°) Les parties contractantes se réservent le droit d'exécuter toute œuvre musicale italienne, française ou espagnole qu'il leur plairait, mais si elle ne figure pas sur la liste établie par la Société responsable elle échappera aux présentes conventions et il ne saurait en être tenu compte.

8°) Moyennant la création de filiales et la désignation de correspondants communs, les trois sociétés uniront leurs efforts en vue d'une action coordonnée dans tous les pays de langue latine, autres que l'Italie, la France et l'Espagne.

9°) Tout membre d'une des trois sociétés aura personnellement accès aux concerts des deux autres sur présentation de sa carte.

10°) L'Union Musicale jeune-latine publiera annuellement —et même davantage, si cela était reconnu nécessaire— un bulletin officiel, contenant toutes les informations concernant l'activité fédérale. Ce bulletin sera rédigé en français, par les soins du Secrétariat Général, et pourra contenir, en outre des informations susdites, des articles inédits, tant en italien qu'en français ou en espagnol, afin d'augmenter l'intérêt et la portée de la publication.

Le service du bulletin sera fait gratuitement à tous les sociétaires des trois sociétés.

Les frais d'impression, de tirage et d'envoi seront supportés en commun par les trois sociétés contractantes, proportionnellement au nombre de sociétaires de chacune d'elles.

11°) Le présent accord est valable pour une durée de cinq ans, et renouvelable par tacite reconduction pour une même période, sauf avis par lettre recommandées six mois avant son expiration. Il entrera en vigueur le 1er Octobre 1918.

Fait à Rome en trois exemplaires,
le 1918.

Les Présidents :

TRADUCCIÓN DEL DOCUMENTO AL ESPAÑOL:

CONVENIO

para la constitución de una
JOVEN UNIÓN MUSICAL LATINA

La Società Italiana di Musica Moderna de Roma;
La Société Musicale Indépendante de París
y la Sociedad Nacional de Música de Madrid,

Representadas por sus Presidentes, han acordado lo siguiente

1) Bajo la denominación de Joven Unión Musical Latina, se constituye una agrupación artística entre las tres sociedades citadas, a la que podrán adherirse posteriormente sociedades similares representantes de otros países latinos. La finalidad de esta agrupación es la difusión recíproca y mundial de cualquier obra musical latina de destacado valor y modernidad.

2º) La Secretaría General de la Joven Unión Musical Latina se establece en Roma, en las oficinas de la Società Italiana di Musica Moderna.

3º) Las tres sociedades se comprometen a prestarse mutuamente el apoyo artístico que las circunstancias puedan requerir.

4º) Cada temporada la Società Italiana di Musica Moderna dará un concierto de música francesa y uno de música española, la Société Musicale Indépendante dará un concierto de música italiana y uno de música española, la Sociedad Nacional de Música dará un concierto de música francesa y uno de música española [*sic*].

5º) Aunque en principio es preferible y más favorable para la difusión artística agrupar las obras de una misma nacionalidad en una sola sesión, las sociedades contratantes se reservan, no obstante, el derecho de distribuir las, si lo estiman oportuno, entre sus distintas sesiones.

6º) Los programas de música italiana serán elaborados por la Società Italiana di Musica Moderna, los de música francesa por la Société Musicale Indépendante, los de música española por la Sociedad Nacional de Música.

Las sociedades contratantes se comprometen a aceptarlas sin discusión ni modificación, y a asegurar su ejecución en las mejores condiciones posibles.

7º) Las partes contratantes se reservan el derecho de ejecutar cualquier obra musical italiana, francesa o española que deseen, pero si no figura en la lista elaborada por la Sociedad responsable, no estará cubierta por los presentes acuerdos y no será tenida en cuenta.

ANEXO II. TABLAS DE PRENSA ANALIZADA.

Este anexo contiene en varias tablas, una por cada título de prensa italiana analizado, con todas las referencias que han podido ser localizadas en relación con los textos que citan a Manuel de Falla. Todas ellas ya han sido estudiadas, analizadas y expuestas en el capítulo 4.

TÍTULO DE LA REVISTA: MUSICA D'OGGI.

Directores: Rodolfo Galli (1919); Antonio Manca (1924); Carlo Clausetti (1926); Antonio Manca (1929).

Periodo de vigencia: Milán, 1919-1942.

TÍTULO / SECCIÓN	AUTORÍA	NÚMERO	FECHA	PÁGINAS	OBRAS CITADAS
[Recensioni]	-	6	6/1920	174	-
Musica d'oggi a Parigi	J[acques]-G[abriel] Prod'homme	1	1/1921	2	-
[Recensioni]	-	3	3/1921	79	-
Bibliografia. Pianoforte a due mani	-	5	5/1921	160	<i>El amor brujo: Danza ritual del fuego</i>
[Recensioni]	E. Evans	7	7/1921	209	-
[Recensioni]	-	7	7/1921	211	-
[Recensioni]	-	8-9	8-9/1921	254	-
[Recensioni]	-	10	10/1921	287	-

Bibliografia. Canto	-	12	12/1921	361	<i>Canción del amor dolido</i>
[Recensioni]	-	4	6/1922	113	-
Recensioni	Giulio Bas	4	4/1922	127	<i>Canción del amor dolido</i>
[Recensioni]	-	7	7/1922	207	-
Esecuzioni internazionali a Salisburgo	Heinrich Kralik	10	10/1922	272	-
Alfredo Casella difende la giovane scuola italiana	Alfredo Casella	2	2/1923	46	-
Bibliografia	-	2	2/1923	65	-
[Recensioni]	-	3	3/1923	84	-
[Recensioni]	-	4	4/1923	117-118	-
Recensioni	-	4	4/1923	130	-
Augusteo	Renzo Massarini	6	6/1923	182	-
[Recensioni]	-	7	7/1923	226	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Notizie	-	12	12/1923	374	-
[Recensioni]	-	1	1/1924	18	-
Concerti	-	3	3/1924	95	<i>Noches en los jardines de España</i>
[Recensioni]	-	4	4/1925	120	-
[Recensioni]	-	4	4/1925	125	-

Concerti	-	4	4/1925	130	<i>Noches en los jardines de España</i>
[Recensioni]	-	11	11/1925	326	-
Notizie	-	11	11/1925	336	-
Notizie	-	11	11/1925	338	-
Concerti	-	6	6/1926	190	<i>El amor brujo</i>
Concerti	-	7	7/1926	225	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Notizie	-	11	11/1926	334	-
[Recensioni]	-	12	12/1926	353	-
Notizie	-	2	2/1927	61	<i>El retablo de maese Pedro</i>
[Recensioni]	-	3	3/1927	77	<i>Concerto per clavicémbalo</i>
[Recensioni]	-	3	3/1927	79	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Concerti	-	4	4/1927	119	<i>El amor brujo</i>
Concerti	-	5	5/1927	153	<i>El amor brujo</i>
Lettera dalla Germania	Alfred Brüggenmann	6	6/1927	174-176	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Sguardo retrospettivo dell'esposizione di Francoforte I	Alfred Brüggenmann	10	10/1927	273-275	-
[Recensioni]	-	10	10/1927	287	<i>Concerto per clavicémbalo</i>
Sguardo retrospettivo dell'esposizione di Francoforte II	Alfred Brüggenmann	11	11/1927	317-318	-

[Recensioni]	-	12	12/1927	367	-
[Recensioni]	-	2	2/1928	64	-
[Recensioni]	-	5	5/1928	185	-
[Recensioni]	-	5	5/1928	190	-
Notizie	-	5	5/1928	199	<i>Concerto per clavicémbalo</i>
Corrispondenze dell'estero. Lettera da Parigi	Diesis	6	6/1928	213-215	<i>La vida breve, El retablo de maese Pedro, El amor brujo</i>
Corrispondenze dell'estero. Lettera dal Cecoslovacchia	Karel Hauf	6	6/1928	220-221	<i>El sombrero de tres picos</i>
[Recensioni]	-	6	6/1928	224	-
[Recensioni]	-	7	7/1928	265	-
Concerti. Concerti sinfonici	-	7	7/1928	271-272	<i>El sombrero de tres picos</i>
Corrispondenze dell'estero. Lettera da Parigi	Robert Brussel	8-9	8-9/1928	289-291	<i>La vida breve, El amor brujo, Concerto per clavicémbalo, El retablo de maese Pedro</i>
Corrispondenze dell'estero. Lettera da Londra	Edwin Evans	8-9	8-9/1928	299-301	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Corrispondenze dell'estero. Lettera dal Belgio	Ernest Closson	8-9	8-9/1928	302-304	<i>El amor brujo</i>
Per la nostra musica antica	-	8-9	8-9/1928	305-306	-
[Recensioni]	-	8-9	8-9/1928	310	-

Il sesto convegno internazionale di musica moderna di Siena	Renzo Massarani	10	10/1928	341-345	-
[Recensioni]	-	11	11/1928	402	-
[Recensioni]	-	12	12/1928	446	-
Corrispondenze dell'estero. Lettera dalla Spagna	R[ogelio] Villar	3	3/1929	137	-
Corrispondenze dell'estero. Lettera da Parigi	Robert Brussel	4	4/1929	178-180	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Corrispondenze dell'estero. Lettera dal Belgio	Ernest Closson	4	4/1929	182-184	<i>Noches en los jardines de España, El sombrero de tres picos</i>
Corrispondenze dell'estero. Lettera da Vienna	Dr. U. R. Fleischmann	5	5/1929	277-279	<i>Noches en los jardines de España</i>
Corrispondenza dell'estero. Lettera da Londra	Edwin Evans	5	5/1929	279-280	-
[Recensioni]	-	7	7/1929	319	<i>Concerto per clavicembalo</i>
Corrispondenze dell'estero. Lettera dalla Spagna	R[ogelio] Villar	8-9	8-9/1929	371-372	<i>Atlàntida</i>
[Sommaro]	-	10	10/1929	432	-
[Recensioni]	-	11	11/1929	453	<i>El retablo de maese Pedro, Concerto per clavicembalo</i>
[Recensioni]	-	11	11/1929	458	-
La Spagna nella musica francese	Camille Bellaigue	12	12/1929	481-488	-

Indice delle materie del anno 1929	-	12	12/1929	518	-
Il carnevale lirico in Italia	-	1	1/1930	33	<i>El amor brujo</i>
Recensioni	-	1	1/1930	44	-
[Recensioni]	-	2	2/1930	79	<i>El amor brujo</i>
Vita musicale. Teatri	-	2	2/1930	82	<i>El amor brujo</i>
Dove va la musica	-	5	5/1930	217	-
[Recensioni]	-	7	7/1930	320	-
Notizie	-	7	7/1930	333	<i>Concerto per clavicémbalo</i>
[Recensioni]	-	8-9	8-9/1930	364	<i>Concerto per clavicémbalo</i>
Vita musicale. Il primo festival Internazionale di Musica a Venezia	Renzo Massarini	10	10/1930	415-417	<i>El sombrero de tres picos</i>
Recensioni	-	11	11/1930	471	-
[Annunci]	-	11	11/1930	487	<i>Siete canciones populares españolas</i>
[Recensioni]	-	12	12/1930	507	-
Concerti	-	12	12/1930	512	-
Concerti	-	12	12/1930	514	-
Corrispondenze dell'estero. Lettera da Londra	Giorgio R. Foa	12	12/1930	515	-

Concerti	-	1	1/1931	35-36	<i>Suite El sombrero de tres picos</i>
Recensioni	A[ndrea] D[ella] C[orte]	1	1/1931	42-43	<i>El sombrero de tres picos</i>
[Recensioni]	-	2	2/1931	123	-
[Recensioni]	-	5	5/1931	221	-
Notizie	-	5	5/1931	238	-
Concerti	-	6	6/1931	274	<i>Noches en los jardines de España</i>
Corrispondenze dall'estero. Lettera dalla Germania	Alfred Brüggemann	6	6/1931	245-248	<i>El amor brujo</i>
Corrispondenze dall'estero. Lettera da Londra	Giorgio R. Foa	8-9	8-9/1931	372-374	-
Musica moderna spagnuola	-	10	10/1931	403-404	-
La stagione concertistica	-	10	10/1931	425-426	<i>El sombrero de tres picos</i>
Concerti	-	11	11/1931	463	-
Recensioni	-	5	5/1932	231	-
Il festival musicale internazionale di Venezia	Mario Pilati	8-9	8-9/1932	333-343	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Edizioni Ricordi	-	8-9	8-9/1932	375	<i>Soneto a Córdoba</i>
Recensioni	-	10	10/1932	411	<i>Soneto a Córdoba</i>

Notizie	-	12	12/1932	499	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Indice delle materie pubblicate nell'anno 1932	-	12	12/1932	503	-
Notizie	-	1	1/1933	43	-
Concerti	-	3	3/1933	125	<i>Noches en los jardines de España</i>
Altri spettacoli lirici	-	4	4/1933	159	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Concerti	-	4	4/1933	164	<i>Noches en los jardines de España</i>
Corrispondenze dall'estero. Lettera dalla Germania	Alfred Brüggemann	4	4/1933	168-171	-
Recensioni	-	5	5/1933	210	<i>Concerto per clavicémbalo</i>
Notizie	-	5	5/1933	214-215	<i>La vida breve</i>
Concerti	-	7	7/1933	282-283	-
Notizie	-	8-9	8-9/1933	333	-
Notizie	-	10	10/1933	370	<i>El retablo de maese Pedro</i>
La stagione teatrale	-	11	11/1933	412	<i>La vida breve, El sombrero de tres picos</i>
Sommario	-	11	11/1933	420	-
L'opera di Wagner nel giudizio di Manuel de Falla	Manuel de Falla	12	12/1933	435-436	-
La stagione concertistica	-	12	12/1933	451	<i>El retablo de maese Pedro</i>

Corrispondenze dall'estero. Lettera da Londra	Giorgio R. Foa	1	1/1934	28-29	-
Sommario	-	1	1/1934	44	<i>La vida breve, El sombrero de tres picos</i>
Concerti	-	3	3/1934	105	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Concerti	-	3	3/1934	105	<i>Noches en los jardines de España</i>
Concerti	-	4	4/1934	148	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Notizie	-	5	5/1934	197	-
Notizie	-	5	5/1934	199	-
[Recensioni]	-	6	6/1934	219	-
Il Festival Internazionale di Musica	Adriano Lualdi	8-9	8-9/1934	286-292	<i>Suite de El sombrero de tres picos, El retablo de maese Pedro</i>
Mussolini e i Festival di musica veneziani	A[driano] L[ualdi]	8-9	8-9/1934	295-297	-
L'Opera da camera	Raffaello de Rensis	8-9	8-9/1934	302-304	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Corrispondenze dall'estero. Lettera dalla Germania	Alfred Brüggemann	11	11/1934	386-390	<i>El sombrero de tres picos</i>
Indice delle materia pubblicate nel 1934	-	12	12/1934	443	<i>La vida breve, El sombrero de tres picos</i>
Concerti	-	2	2/1935	75	-

Nuove musiche per canto e pianoforte di Mario Castelnuovo-Tedesco	Bettina Lupo	3	3/1935	100-105	<i>Siete canciones populares españolas</i>
Concerti	-	4	4/1935	155	-
Concerti	-	6	6/1935	243	-
Concerti	-	6	6/1935	244	-
Concerti	-	7	7/1935	278	-
Recensioni	A[ndrea] D[ella] C[orte]	7	7/1935	288	-
Concerti	-	11	11/1935	399	<i>El sombrero de tres picos</i>
Concerti	-	12	12/1935	431	-
Concerti	-	1	1/1936	21	-
Musica eseguita. A. Bizzeili: "Il Dottor Oss" al Reale dell'Opera di Roma	F. A.	5	5/1936	182	-
Concerti	-	8-9	8-9/1936	300	-
Concerti	-	12	12/1936	406	-
Rachmaninoff e Stravinsky. Considerazioni sulle sue autobiografie	Margit Varro	1	1/1937	3-8	-
Concerti	-	1	1/1937	23	-
Concerti	-	2	2/1937	60	<i>El amor brujo</i>

Corrispondenze dall'estero. Lettera da Parigi	Riccardo Schnabl-Rossi	4	4/1937	144-147	-
Concerti	-	5	5/1937	183	<i>El sombrero de tres picos</i>
Il terzo Maggio Musicale Fiorentino	Adelmo Damerini	6	6/1937	220-224	<i>El sombrero de tres picos</i>
Notizie	-	6	6/1937	237	<i>Fantasia Bætica</i>
Concerti. Il Festival di Venezia	-	8-9	8-9/1937	297	<i>Fantasia Bætica</i>
Concerti	-	8-9	8-9/1937	298	-
Concerti	-	8-9	8-9/1937	298	-
Concerti	-	10	10/1937	336	-
Corrispondenze dall'estero. Lettera dalla Germania	Alfred Brüggemann	10	10/1937	343	<i>El amor brujo</i>
Notizie. La stagione teatrale	-	11	11/1937	389	<i>El sombrero de tres picos</i>
Teatri. Prime rappresentazioni, Goyescas	Gaspare Scuderi	1	1/1938	18	-
Concerti	-	3	3/1938	101	<i>Noches en los jardines de España</i>
Teatri	-	4	4/1938	135	<i>El sombrero de tres picos</i>
Corrispondenze dall'estero. Lettera dalla Cecoslovacchia	H. R. Fleischmann	6	6/1938	214-217	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Concerti	-	7	7/1938	244	-

Le prossime stagioni liriche	-	11	11/1938	359	<i>El sombrero de tres picos</i>
[Recensioni]	-	12	12/1938	381	-
Teatri. Teatro Reale dell'Opera (Roma)	-	1	1/1939	23	<i>El sombrero de tres picos</i>
Teatri	-	3	3/1939	97	<i>El sombrero de tres picos</i>
Concerti	-	5	5/1939	177	<i>El amor brujo</i>
Concerti	-	5	5/1939	177	-
Concerti	-	6	6/1939	207	<i>Noches en los jardines de España</i>
Notizie	-	6	6/1939	225	-
Notizie	-	6	6/1939	226	<i>La vida breve</i>
Notizie	-	10	10/1939	327	<i>El sombrero de tres picos</i>
Notizie	-	12	12/1939	384	-
Concerti	-	1	1/1940	18	<i>Versiones expresivas</i>
Concerti	-	2	2/1940	46	-
Concerti. Commemorazioni Paganiniane	-	6	6/1940	172	-
Concerti	-	7	7/1940	200	-
Concerti	-	8-9	8-9/1940	241	-

Concerti	-	11	11/1940	307	<i>Noches en los jardines de España</i>
Notizie	-	11	11/1940	318	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Concerti	-	12	12/1940	334	<i>La vida breve</i>
Concerti	-	2	2/1941	53	-
Concerti	-	3	3/1941	90	-
Concerti	-	4	4/1941	112	<i>Suite de El sombrero de tres picos</i>
Notizie	-	4	4/1941	126	<i>Psyché</i>
Concerti	-	5	5/1941	149	<i>Concerto per clavicémbalo</i>
Concerti	-	7	7/1941	210	-
Notizie	-	7	7/1941	222	-
Concerti	-	11	11/1941	310	-
Notizie. La stagione teatrale	-	11	11/1941	318	<i>El sombrero de tres picos</i>
Concerti	-	12	12/1941	339	-
Corrispondenza dall'estero. Lettera dalla Germania	Alfred Brüggemann	1	1/1942	23-26	<i>El sombrero de tres picos, El corregidor y la molinera</i>
Concerti	-	6	6/1942	146	<i>El amor brujo</i>
Concerti	-	8-9	8-9/1942	195	-
[Recensioni]	-	10	10/1942	221	-

TÍTULO DE LA REVISTA: IL PIANOFORTE.

Director: Guido Maggiorino Gatti.

Periodo de vigencia: Turín, 1920-1927.

TÍTULO / SECCIÓN	AUTORÍA	NÚMERO	FECHA	PÁGINAS	OBRAS CITADAS
Rassegna dei periodici	-	2	2/1921	64	<i>El sombrero de tres picos</i>
Musica nova per orchestra	-	5	5/1921	158	<i>El sombrero de tres picos</i>
Vita musicale. Lettera da Londra	L. Dunton-Green	9	9/1921	276-277	<i>Noches en los jardines de España</i>
Musica nuova per canto	-	9	9/1921	287	<i>El amor brujo: Canción del amor dolido</i>
Rassegna dei periodici	-	9	9/1921	288	-
Rassegna dei periodici	-	10	10/1921	320	-
Lettera da Madrid	Adolfo Salazar	12	12/1921	371-373	<i>El sombrero de tres picos</i>
Musica nuova per pianoforte	-	12	12/1921	379	<i>El sombrero de tres picos: Danza de la molinera</i>

Musica nuova per pianoforte	-	3	3/1922	101	<i>Homenaje. Pièces écrites pour le tombeau de Claude Debussy</i>
Rassegna dei periodici	-	4	4/1922	136	-
Musica nuova per pianoforte	-	7	7/1922	203	<i>El sombrero de tres picos: Danza del molinero</i>
Musica nuova per canto	-	8-9	8-9/1922	235	<i>Siete canciones populares españolas</i>
[Publicidad]	-	8-9	8-9/1922	[289]	<i>El amor brujo, El sombrero de tres picos</i>
Manuel de Falla	Mario Castelnuovo-Tedesco	1	1/1923	8-17	<i>Noches en los jardines de España, Cuatro piezas españolas, Trois Mélodies, Siete canciones populares españolas, El amor brujo, Fantasia Bética, La vida breve, El sombrero de tres picos</i>
Vita musicale. Lettera da Madrid	Adolfo Salazar	1	1/1923	27-29	-
Vita musicale. Lettera dal Belgio	Georges Systemans	7	7/1923	184	<i>La vida breve</i>
Rassegna dei periodici	-	7	7/1923	196	-

Vita musicale. Lettera da Firenze	Mario Castelnuovo-Tedesco	2	2/1924	49-51	<i>Cuatro piezas españolas: Cubana</i>
Vita musicale. Lettera da Parigi	Georges Mingot	3	3/1924	112-113	<i>Sietes canciones populares españolas, Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy</i>
Vita musicale. Lettera da Roma	Adelmo Damerini	5	5/1924	148-150	<i>Noches en los jardines de España</i>
Vita musicale. Lettera dalla Spagna	[César] M[uñoz] Arconada	5	5/1924	150-151	-
Vita musicale. Lettera da Firenze	Mario Castelnuovo-Tedesco	7	7/1924	197-199	-
Vita musicale. Lettera dalla Spagna	[César] M[uñoz] Arconada	8-9	8-9/1924	233-235	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Notizie in breve	-	8-9	8-9/1924	236	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Vita musicale. Lettera da Torino	-	1	1/1925	19	-
Vita musicale. Lettera da Londra	L. Dunton-Green	1	1/1925	22-24	<i>El sombrero de tres picos: Danza del molinero</i>
Musica nuova per orchestra	-	1	1/1925	33	<i>El retablo de maese Pedro</i>

Vita musicale. Lettera da Berlino	Dr. Hugo Leichtentritt	2	2/1925	57-59	<i>El sombrero de tres picos</i>
Vita musicale. Lettera dalla Spagna	[César] M[uñoz] Arconada	2	2/1925	59-61	<i>Noches en los jardines de España, El retablo de maese Pedro, La vida breve</i>
Notizie in breve	-	5	5/1925	166	<i>El amor brujo</i>
Recensioni	-	5	5/1925	169	-
Vita musicale. Lettera dalla Spagna	[César] M[uñoz] Arconada	6	6/1925	195-196	-
Recensioni	-	6	6/1925	198	<i>Fantasia Bætica</i>
Alfredo Casella e il suo terzo stile	Mario Castelnuovo-Tedesco	8-9	8-9/1925	241-247	-
Recensioni	-	11	11/1925	267	-
Musica nuova per strumenti diversi	-	11	11/1925	270	<i>Suite popular española</i>
Vita musicale. Lettera dalla Spagna	[César] M[uñoz] Arconada	1	1/1926	20-24	<i>El sombrero de tres picos</i>
Notizie in breve	-	2	2/1926	57	<i>El retablo de maese Pedro</i>

Notizie in breve	-	3	3/1926	90	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Riviste e giornali	-	4	4/1926	114-116	-
Vita musicale. Lettera dal Belgio	Georges Systemans	6	6/1926	179-180	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Vita musicale. Lettera da Torino	Ettore Desderi	7	7/1926	206-208	<i>Noches en los jardines de España</i>
Vita musicale. Lettera da Zurigo	Guido Pannain	7	7/1926	209-211	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Vita musicale. Lettera dalla Spagna	[César] M[uñoz] Arconada	7	7/1926	212-214	<i>El amor brujo</i>
Recensioni	-	8-9	8-9/1926	254	-
Musica nuova per orchestra	-	8-9	8-9/1926	259	<i>El amor brujo</i>
Notizie in breve	-	10	10/1926	285	<i>El sombrero de tres picos</i>
Vita musicale. Lettera da Buenos Aires	Vittorio de Rubertis	11	11/1926	315	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Notizie in breve	-	12	12/1926	346	-
Rigiste e giornalil	-	12	12/1926	356	-

I balletti di Diaghilew al Teatro di Torino	-	12	12/1926	359-360	<i>El sombrero de tres picos</i>
Leggendo “Les Noces” di Strawinski	Mario Castelnuovo-Tedesco	1	1/1927	15-25	<i>El sombrero de tres picos, El amor brujo</i>
Diaghilew al Teatro di Torino	M. B.	1	1/1927	28-29	<i>El sombrero de tres picos</i>
Vita musicale. Lettera da Zurigo	Massimo Zanotti-Bianco	1	1/1927	30-31	<i>Noches en los jardines de España</i>
Recensioni	M[ario] C[astelnuovo]-T[edesco]	2	2/1927	75	-
Vita musicale. Lettera da Parigi	Vittorio Rieti	4	4/1927	140	-
Vita musicale. Lettera dalla Spagna	[César] M[uñoz] Arconada	4	4/1927	149	<i>Concerto per clavicémbalo, El retablo de maese Pedro</i>
Vita Musicale. Lettera da Bucarest	Alfred Alessandresco	6	6/1927	250	<i>Noches en los jardines de España</i>
Vita musicale. Lettera da Londra	L. Dunton-Green	12	12/1927	405-406	-
Riviste e giornali	-	12	12/1927	416	-

TÍTULO DE LA REVISTA: L'ITALIA LETTERARIA.

Director: Giovanni Battista Angioletti y Curzio Malaparte.

Periodo de vigencia: Roma, 1929-1936.

TÍTULO / SECCIÓN	AUTORÍA	NÚMERO	FECHA	PÁGINAS	OBRAS CITADAS
Festival a Venezia	-	18	4/5/1930	5	-
Il Festival di Venezia	Antonio Veretti	40	5/10/1930	5	<i>El sombrero de tres picos</i>
Il Festival di Venezia	Gian Francesco Malipiero	47	6/12/1931	1	-
Il Festival di Musica a Venezia	-	33	14/8/1932	2	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Lualdi, Respighi e De Falla al Festival Musicale di Venezia	Gianandrea Gavazzeni	39	25/9/1932	5	<i>El retablo de maese Pedro</i>

TÍTULO DE LA REVISTA: PÈGASO.

Director: Ugo Ojetti.

Periodo de vigencia: Roma, 1929-1933.

TÍTULO / SECCIÓN	AUTORÍA	NÚMERO	FECHA	PÁGINAS	OBRAS CITADAS
Neoclassicismo musicale	Mario Castelnuovo-Tedesco	2	2/1929	196-204	<i>Concerto per clavicembalo</i>
Il “renacimiento” musicale ibérico	Alfredo Casella	7	7/1929	57-66	-
Musiche nuove a Venezia	Guido M. Gatti	10	10/1932	471-475	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Moda e sostanza nella musica d’oggi	Alfredo Casella	4	4/1933	411-421	-

TÍTULO DE LA REVISTA: RASSEGNA DORICA.

Director: Vincenzo Di Donato, Mario Saint-Cyr, Battista Travasi y Giorgio Nataletti.

Periodo de vigencia: Milán, 1924-1942.

TÍTULO / SECCIÓN	AUTORÍA	NÚMERO	FECHA	PÁGINAS	OBRAS CITADAS
Il Festival Musicale Internazionale di Venezia	Giorgio Barini	10	20/10/1932	148-153	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Impressioni sul Festival	Sandro Nadin	10	20/10/1932	198-203	<i>El retablo de maese Pedro</i>

TÍTULO DE LA REVISTA: RIVISTA MUSICALE ITALIANA.

Director: Giuseppe Bocca.

Periodo de vigencia: Roma, 1894-1932.

TÍTULO / SECCIÓN	AUTORÍA	NÚMERO	FECHA	PÁGINAS	OBRAS CITADAS
Trend, J. B., Manuel de Falla and spanish music, New York, Alfred Knopf, 1928	G[uido] Pan[nain]	38	1931	135-137	<i>Homenajes</i>
Il II° Festival Internazionale di Musica a Venezia	Mario Bruschetti	39	1932	567-579	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Recensioni. Biografia. Pahissa, Jaime – Vida y obra de Manuel de Falla. Buenos Aires, Ricordi Americana	A[ndrea] D[ella] C[orte]	51	1949	79	-
Recensioni. Varia. De Falla, Manuel – Escritos – Madrid, Publicaciones de la Comisaría General de Música	A[ndrea] D[ella] C[orte]	51	1949	80	-

TÍTULO DE LA REVISTA: LA RASSEGNA MUSICALE.

Director: Guido Maggiorino Gatti.

Periodo de vigencia: Roma, 1928-1943 .

TÍTULO / SECCIÓN	AUTORÍA	NÚMERO	FECHA	PÁGINAS	OBRAS CITADAS
Il canto primitivo andaluso (cante jondo)	Manuel de Falla	10	10/1938	357-367	-
Recensioni. Dischi. Strawinsky, Prokofiev, Cherubini, Busoni, De Falla, Casella, Schubert	Massimo Mila	15	5/1942	185-187	<i>El sombrero de tres picos</i>
Vita musicale. Lettera da Venezia. L'VIII Rassegna Internazionale	Alessandro Piovesan	15	11/1942	301-304	<i>Fantasia Bætica</i>

ANEXO III. ILUSTRACIONES

CAPÍTULO 1

Ilustración 1. El Trio Italiano junto a Manuel de Falla en el Patio de los Leones de la Alhambra. De izquierda a derecha: Arturo Bonucci, Manuel de Falla, Alfredo Casella y Arrigo Serato (AMF 7/142). © Archivo Manuel de Falla.

Ilustración 2. De izquierda a derecha: Arturo Bonucci, Leopoldo Torres Balbás, Manuel de Falla, Arrigo Serato y Alfredo Casella en el Patio del Partal de la Alhambra (AMF 7/143). © Archivo Manuel de Falla.

CAPÍTULO 2

Ilustración 3. Visitando el Campidoglio. De izquierda a derecha: Ottorino Respighi, Rosa Ponselle, Manuel de Falla y Elsa Respighi (AMF 7/40). © Archivo Manuel de Falla.

Ilustración 4. Visita al Monte Palatino (Roma). De izquierda a derecha Manuel de Falla, Yvonne Müller y Alfredo Casella (AMF 7/43). © Archivo Manuel de Falla.

Ilustración 5. Manuel de Falla junto al pintor Felice Casorati en Stresa (AMF 7/117). © Archivo Manuel de Falla.

Ilustración 6. Manuel de Falla y Juan Gisbert Pradó a los pies de la torre inclinada de Pisa (1928) (AMF 7/108). © Archivo Manuel de Falla.

CAPÍTULO 3

Ilustración 7. De izquierda a derecha Alfredo Casella, Manuel de Falla y Gian Francesco Malipiero en el pozo del patio del Palazzo Ducale de Venecia. © Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Gian Francesco Malipiero.

Ilustración 8. Entrada personal para el Museo Correr de Venecia (AMF 8908/3-005). © Archivo Manuel de Falla.

Ilustración 9. Detalle del pasaporte de Manuel de Falla expedido en Granada el 9 de agosto de 1932, en donde pueden verse tres sellos. De arriba abajo: salida de Suiza el 6 de septiembre; entrada en Italia el 7 de septiembre y salida de Italia el 24 de septiembre (AMF 8523). © Archivo Manuel de Falla.

ANEXO IV. FIGURAS Y TABLAS

FIGURAS

Capítulo 1

Figura 1. «*Grazioso, ma in tempo*», compases 2-6 de *El sombrero de tres picos* en reducción para piano de Manuel de Falla Londres, J. & W. Chester, Ltd., 1921, p. 53

Figura 2. «*Grazioso, ma in tempo*», compases 12-16 de *El sombrero de tres picos* en reducción para piano de Manuel de Falla Londres, Londres, J. & W. Chester, Ltd., 1921, p. 53

Figura 3. «*Grazioso, ma in tempo*» de *El sombrero de tres picos* en reducción para piano de Manuel de Falla Londres, Londres, J. & W. Chester, Ltd., 1921, p. 54.

Figura 4. *Sonata en re menor* K.141 (L. 422) en edición de Alessandro Longo, Milán, Ricordi, 1906-1908, compases 33-35.

Figura 5. *Sonata en re menor* K.492 (L. 14) en edición de Alessandro Longo, Milán, Ricordi, 1906-1908, compases 22-25.

Figura 6. *Sonata en re menor* K.159 (L. 104) en edición de Alessandro Longo, Milán, Ricordi, 1906-1908, compases 7-8.

Figura 7. *Sonata en re menor* K. 216 (L. 273) en edición de Kenneth Gilbert, París, Heugel, 1974, compases 22-24.

Figura 8. «*Danza del corregidor*» de *El sombrero de tres picos* en reducción para piano de Manuel de Falla Londres, Londres, J. & W. Chester, Ltd., 1921, p. 49.

Capítulo 6

Figura 9. Indicaciones manuscritas de Manuel de Falla sobre la partitura de *Serenata siciliana* de Geni Sadero. Detalle p. 5 (AMF 883). © Archivo Manuel de Falla.

Figura 10. Indicaciones manuscritas de Manuel de Falla sobre la partitura de *Serenata siciliana* de Geni Sadero. Detalle p. 7 (AMF 883). © Archivo Manuel de Falla.

Figura 11. ‘*Tunazioni di li Catitàra*’ del libro de Alberto Favara *Canti della terra e del mare di Sicilia*, vol. 1, pp. 88-89 (AMF 01002). © Archivo Manuel de Falla.

Figura 12. «*Ahora veréis a la hermosa Melisendra*» de *El retablo de maese Pedro* en reducción para piano. Londres, J. & W. Chester Ltd, 1924, p. 26.

Figura 13. Notas interpretativas sobre *La vida breve* enviadas a Nueva York (AMF 9001-9). © Archivo Manuel de Falla.

Figura 14. Detalle de las notas interpretativas sobre *La vida breve* enviadas a Nueva York (AMF 9001-9). © Archivo Manuel de Falla.

TABLAS

Capítulo 1

Tabla 1. Presencia musical en *Diario de Cádiz* durante los años 1875 y 1876. Elaboración propia

Tabla 2. Géneros actividad musical recogida por *Diario de Cádiz* durante la década de 1880. Elaboración propia.

Tabla 3. Géneros musicales recogidos por *Diario de Cádiz* durante la década de 1890. Elaboración propia.

Tabla 4. Programas de mano conservados por Manuel de Falla de la etapa parisina con presencia de música italiana. Elaboración propia.

Tabla 5. Obras italianas presentes en los programas de mano del AMF conservados de la etapa granadina del compositor.

Tabla 6. Obras italianas en cuya participación intervino Manuel de Falla durante los años de Granada a razón de los programas de mano conservados.

Tabla 7. Colección de libros propiedad de Manuel de Falla con temática o autoría italiana adquiridos durante los años de Argentina de los que hay algún testimonio.

Tabla 8. Obras italianas presentes en los programas de mano conservados de la etapa argentina.

Capítulo 2

Tabla 9. Recorrido por Italia que realizó Manuel de Falla en 1923. Se presentan fechas, localizaciones y documentos que prueban su paso. Elaboración propia.

Tabla 10. Viaje de ida a Siena y asistencia a algunos eventos por parte de Manuel de Falla en 1928. Se presentan fechas, localizaciones y documentos que prueban su paso. Elaboración propia.

Tabla 11. Recorrido realizó Manuel de Falla tras el estreno del *Concerto* en Siena en 1928. Se presentan fechas, localizaciones y documentos que prueban su paso. Elaboración propia.

Capítulo 3

Tabla 12. Viaje que realizó Manuel de Falla desde Granada hasta Venecia en 1932. Se presentan fechas, localizaciones y documentos que prueban su recorrido. Elaboración propia.

Tabla 13. Actividad relacionada con la preparación y representación de *El retablo de maese Pedro* en septiembre de 1932 en Venecia, organizada por fecha, hora, tipo de evento, participantes y directores de orquesta.

Tabla 14. Viaje de vuelta a España. Se presentan fechas, localizaciones y documentos que prueban su recorrido. Elaboración propia.

Capítulo 4

Tabla 15. Elenco de títulos hemerográficos italianos estudiados en los que se relaciona con su dirección, el periodo de publicación, la cantidad de textos de interés para este trabajo localizados y una breve descripción de la tipología a la que pertenecen. Elaboración propia.

Tabla 16. Referencias a textos sobre Manuel de Falla de otras publicaciones italianas o extranjeras localizados en los títulos de prensa italiana analizada. Elaboración propia.

Tabla 17. Textos escritos por Manuel de Falla y referenciados por la prensa italiana en otras publicaciones tanto italianas. Elaboración propia.

Capítulo 5

Tabla 18. Corresponsales italianos de Manuel de Falla cuya correspondencia se conserva en el AMF. Elaboración propia.

Tabla 19. Correspondencia de Manuel de Falla con mujeres italianas. Elaboración propia.

Capítulo 6

Tabla 20. Obras de autores italianos propiedad de Manuel de Falla y conservadas actualmente en el AMF. Elaboración propia.

Tabla 21. Obras de compositores coetáneos que pertenecieron a Manuel de Falla y que se encuentran en el AMF. Elaboración propia.

Si la composición ha quedado bella y lograda, era eso lo que yo pretendía; si imperfecta y mediocre, diré que he hecho cuanto me ha sido posible. Es perjudicial beber vino solo o sola agua; en cambio, el vino mezclado con agua, es agradable; es un placer para el gusto. Igualmente el estilo variado del relato encanta los oídos de los que leen la obra. Doy aquí fin a mi trabajo.

2 Mac 15, 38-39.

Esta tesis doctoral se concluyó en la memoria de la humildísima Santa Clara de Asís, primer ejemplo de las Damas Pobres de la Orden de los Hermanos Menores.

XI . VIII . MMXXIII A. D.

Hic autem erit finis