Siglo diecinueve, 2023, vol. 29

págs. 69-100 , ISSN: 1136-2308, ISSN electrónico: 2695-9240

IDENTIDAD Y NACIONALISMO MUSICAL EN LA OBRA DE MANUEL DE FALLA

IDENTITY AND MUSICAL NATIONALISM IN THE WORKS OF MANUEL DE FALLA

Elizabeth Walsh
Cambridge University
ORCID: 0000-0002-9818-1422

Resumen: A lo largo del siglo XIX el debate nacionalista español se desarrollaba, dando lugar a un nacionalismo musical cuyo fundamento se basaba en los principios de las enseñanzas de dos de los musicólogos españoles más célebres del siglo XIX Francisco Barbieri y Felipe Pedrell. Este trabajo versa sobre el papel de Manuel de Falla en cuanto a la consolidación de la identidad musical española a fin de siècle dentro del contexto del Regeneracionismo y los debates acerca de identidad nacional. Pedrell diseminó la idea de que el folclore y el canto popular eran imprescindible a la música española y la necesidad de la representación auténtica de la cultura española, aspectos los cuales se manifestarán en la obra de Falla y que desarrollarán su interés en el cante jondo. Falla, en busca de la música española también se vería envuelto en debates arraigados en el rechazo del exotismo y la influencia extranjera, en particular de Francia. Asimismo, el Concurso de cante jondo de 1922 sería un evento esencial en la relación entre Falla y la representación de España mientras intentando contrarrestar el flamenquismo. Los escritos de Falla proveen una percepción indispensable sobre el flamenco y canto popular en el ideal nacionalista.

Palabras Claves: Manuel de Falla; la música española; la identidad nacional; regeneracionismo; Felipe Pedrell; cante jondo; folclore.

Abstract: Throughout the nineteenth century the Spanish nationalist debate encouraged the development of a musical nationalism founded on the principles of the teachings of Francisco Barbieri and Felipe Pedrell, two of Spain's most renowned nineteenth-century musicologists. This article focuses on Manuel de Falla's role in the consolidation of Spanish musical identity at the turn of the century, placing his career within the context of *regeneracionismo* and debates surrounding national identity. Pedrell propagated the idea that folklore and popular song were the key to creating a truly Spanish music and satisfying the need for an accurate portrayal of Spanish culture, both becoming prominent features of Falla's works and leading to his later interest in *cante jondo*. Furthermore, Falla, in his search for Spanish music, would find himself navigating varied criticism rooted principally in the rejection of exoticism and foreign influence, particularly from France. The 1922 *Concurso de cante jondo* would prove a pivotal event in Falla's relationship with Spain's musical representation whilst aiming to counteract the profound effects of *flamenquismo.* Here, Falla's

own writings provide an essential insight into his reflections on flamenco and popular song within Spain's nationalist ideal.

Keywords: Manuel de Falla; Spanish music; national identity; *regeneracionismo*; Felipe Pedrell; *cante jondo*; folklore.

INTRODUCCIÓN

El nacionalismo se fue desarrollando a lo largo del siglo XIX, influyendo en el Regeneracionismo y manifestándose en el mundo político literario y artístico, llegando a su cúspide en cuanto a la música en las obras del compositor gaditano Manuel de Falla (1876-1946). Sus estudios musicales con el musicólogo Felipe Pedrell (1841-1922) le inspiraron a descubrir la abundancia de recursos folclóricos de España, derivando de un motivo regeneracionista, y su influencia tendría un impacto duradero, revelándose en casi todas sus obras. En París Falla conoció a algunos de sus compatriotas, por ejemplo, Joaquín Turina (1882-1949), los cuales también buscaban la oportunidad artística que carecía la España de aquel entonces además de las expectativas de las técnicas de la escuela musical francesa. A la vez, el consejo y la orientación la cual le dieron los compositores franceses Paul Dukas (1865-1935), Claude Debussy (1862-1918) y el español, Isaac Albéniz (1860-1909), le hicieron experimentar significativamente su modo de componer debido a la influencia del impresionismo y neoclasicismo. Pese a aquellas influencias externas, sus obras se pueden considerar definitivamente españolas, un hecho que pretende analizar este trabajo. Falla logró crear su sonido español a través del uso de elementos característicos del folclore español y el empleo de las melodías de su nativa Andalucía.

Para Falla el cante jondo era la forma más primitiva y auténtica de todos los cantos del folclore andaluz. El Concurso de Cante Jondo, celebrado en Granada en 1922 fue un evento clave en la vida de Falla y el futuro del flamenco ya que los escritores, poetas, músicos e intelectuales reconocidos de la época tales como Federico García Lorca (1898-1936), Andrés Segovia (1893-1987) y Ignacio Zuloaga (1870-1945), apoyaban el evento y su deseo de reivindicar una forma musical casi desaparecida. Además, sus organizadores presentaron el concurso como una manera de contrarrestar la influencia destructiva del flamenquismo, publicando textos sobre el origen y la evolución del cante jondo, subrayando las marcadas diferencias entre el cante jondo y el cante flamenco, a la vez haciendo que sugiera más discusión sobre el nacionalismo y la representación de lo español. El flamenquismo, andalucismo y folclorismo fueron fenómenos que perjudicaban la consolidación de la representación del nacionalismo musical español mediante las obras de Manuel de Falla y demás compositores españoles

puesto que Andalucía había obtenido una consideración peyorativa por parte de la sociedad española, provocada principalmente por las connotaciones negativas del café cantante y los tablados de flamenco de las grandes ciudades a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, una consecuencia de la figura del *señorito* y la discriminación intensificada de la población gitana y del estereotipo andaluz.

Este trabajo analiza las influencias nacionalistas de Manuel de Falla debido a la influencia de los trabajos de Felipe Pedrell además de la crítica acerca de la representación del carácter español a través del canto popular, tratando los temas del andalucismo, folclorismo y de la española. A la vez, pretende contextualizar el debate nacionalista y el papel del folclore en la nacionalización de la música española, de forma política, histórica y social. Asimismo, aborda las consecuencias de la etapa parisiense de Falla y la presencia de la música francesa, en particular la influencia de Debussy, dentro de sus obras y el debate subsiguiente con respecto a su autenticidad como compositor español, abordando como acontecimiento decisivo el Concurso de Cante Jondo de 1922, en particular en cuanto al desarrollo del flamenco a finales del siglo XIX y durante la primera parte del siglo XX.

EL ORIGEN Y EL DESARROLLO DEL NACIONALISMO MUSICAL ESPAÑOL

El nacionalismo español nació a principios del siglo XIX a la par de la estética y la ideología románticas, extendiéndose por la política, el arte, la literatura y la música y desarrollándose aun más a lo largo del siglo. Surgió principalmente de la pérdida gradual del Imperio tras los fracasos del control español en los territorios de ultramar que culminaron en una gran crisis de identidad durante la segunda mitad del siglo y que provocaron un deseo de una regeneración de España tras la pérdida de las últimas colonias en 1898 además de la guerra de la Independencia española (1808-1814) la cual dio lugar a un periodo de gran inestabilidad política debido a la intervención francesa y la creación de las Juntas independientes. El nacionalismo y el Romanticismo se desarrollaron junto a otras corrientes artísticas y literarias, tales como el costumbrismo y el folclorismo. Muchos artistas, en particular Isaac Albéniz, Enrique Granados (1867-1916) y Joaquín Turina (1882-1949) hallaron su inspiración y a la vez su identidad artística nacionalista a través de lo popular y lo común del pueblo español, utilizando las escenas cotidianas –de ahí resurgió la zarzuela–[1] el folclore y las

1 La zarzuela es una obra dramática y musical que tuvo su origen en España en el siglo XVIII. La obra se alterna entre partes cantadas y habladas, además de escenas de danza. Tiene dos manifestaciones importantes: el género chico y el género grande, carac-

leyendas, los cuentos y las canciones populares. Dentro del nacionalismo español emergió a su vez el regionalismo, lo cual contribuyó con elementos claves a la redefinición del mismo –la idea de "nación" alberga toda su geografía y sus características comunes. En sus trabajos los musicológicos Francisco Barbieri (1823-1894) y Felipe Pedrell, defensores de la idea de una regeneración de la música española, subrayaron la importancia de la zarzuela y de la tonadilla escénica, siendo ambos tipos de arte escénico y ejemplos del teatro lírico español, mediante los cuales los músicos españoles podrían presentar la identidad musical española mientras, a la vez, combatían la influencia externa, por ejemplo la de Francia y, sobre todo, la de la ópera italiana con el fin de reivindicar la tradición musical española.

Para entender de forma profunda el origen y el desarrollo del nacionalismo español se ha de abordar el tema desde varias perspectivas, incorporando tanto la política como el arte, la historia, el idioma y la organización del territorio español. En el siglo XIX España experimentó un periodo turbulento político, al mismo tiempo la ideología nacional se iba extendiendo por toda Europa, causando tantos conflictos como unificaciones. En el caso de España, hasta principios del siglo quizás uno de los elementos de carácter unificador fue el catolicismo, en algunos casos llegó a ser considerado como sinónimo de la identidad nacional española ya que estaba presente por todo el país de manera constante desde la Reconquista, igual que el poder imperial responsable de la supremacía española hasta su inevitable fracaso. Por eso resultaría problemática abandonar una tradición tan integral de la estructura política social y cultural a favor del Estado liberal de la edad contemporánea. De ahí surgiría la idea de recuperar la tradición imperial, la del Antiguo Régimen, a finales del siglo XIX la cual ya había empezado a manifestarse debido al deseo por parte del pueblo de identificarse después de la interrupción gubernamental de los franceses a principios del siglo. Durante la guerra de la Independencia española (1808-1814), provocada por la invasión encabezada por José Napoleón Bonaparte, muchos españoles demostraron una resistencia unificada la cual ayudó de manera significativa a formar los fundamentos del patriotismo y la identidad nacional: "Con todo es evidente que los hechos de la guerra de la Independencia proporcionaron arquetipos de patriotismo que serían fundamentales en el discurso del nacionalismo español durante todo el siglo XIX y buena parte del siglo XX" (Avilés Farré, 2008: 19). Además, la invasión napoleónica dio lugar a numerosos cambios a la gobernanza española los cuales también influirían en la organización y la pérdida de

terizándose por los elementos folclóricos y costumbristas. El género resurgió durante el siglo XIX en un estilo romántico gracias al patriotismo de los escritores y artistas españoles los cuales reaccionaron contra la popularidad de la ópera italiana que dominaba el mundo artístico (Pagán: s.p.).

sus territorios, especialmente los de las Américas, asimismo acelerarían el paso político del Antiguo Régimen al liberalismo en España: "[…]con el territorio español ocupado por los franceses, quebradas las instituciones tradicionales por la rendición de los reyes a Napoleón, surgía una oportunidad única para que los españoles establecieran su libertad como ciudadanos al tiempo que luchaban por la independencia de su patria" (Avilés Farré, 2008: 21). Después de asumir el mando de España, Napoleón dejó el país dividido políticamente, resultando en la creación de Juntas de ciudadanos leales al rey Fernando VII permitiendo a las provincias obtener más poder y enfrentarse a los franceses. No obstante, la división tanto de poder como política tuvo como consecuencia que el gobierno no pudo lograr la centralización, lo que derivaría en varios problemas en cuanto a la unificación estatal y, como consecuencia, en la identidad española: "El fenómeno del juntismo significaba una clara advertencia sobre la gran diversidad política existente y lo difícil de una homogenización" (Riquer i Permanyer, 1994: 102). Se ve claramente que la influencia del llamado juntismo se prolongaba hasta el siglo XX, particularmente con el desarrollo de las identidades individuales asociadas a cada zona, de manera lingüista, cultural y política. La división cada vez pertinente produciría las guerras carlistas entre 1833 y 1876, un episodio de agitación social provocado por el conflicto entre los carlistas, defensores de la monarquía tradicional, y los liberales los cuales exigían un gobierno constitucional y parlamentario. No obstante, el liberalismo pretendía solucionar el problema. La corriente liberal, que tuvo su inicio en la guerra de la Independencia Española y las Cortes de Cádiz (1810-1814), luchaba por la libertad del individuo frente al Estado –su base era la intervención en cada sector de la sociedad– y su entendimiento de la identidad nacional los había llevado a buscar la creación de una única identidad colectiva la cual correspondía al territorio español (Riquer i Permanyer, 1994: 102). Sin embargo, la mayoría de sus seguidores principales pertenecían a la burguesía, por eso sus intereses generalmente no incorporaban los de las clases bajas, contribuyendo así a la instabilidad política dado que todavía no había una estructura política con la que pudiera identificarse la población entera –sus ideas acababan siendo más represivas y exclusivas que liberales.

A finales del siglo XIX la mentalidad política de la Restauración, que aún conservaba el sueño de la España imperial del pasado y del Antiguo Régimen, coincidía con el concepto del nacionalismo y se encontraba cara a cara con la necesidad de construir una conciencia nacional que correspondía a la perspectiva moderna y liberal de la Europa capitalista, la cual fomentaba el progreso en vez de la vuelta a las raíces o el atraso. El debate sobre la identidad nacional española surgiría con los movimientos artísticos que fomentaban el uso del folclore, el primitivismo y los rasgos definidos como españoles. Los intelectuales españoles, en particular los de la generación del 98, se involucraron en el desafío de definir el nacionalismo español, y según Martin Blinkhorn algunos creyeron que había que abordar el tema desde un punto de vista de la filo-

sofía y la historia, pero a la vez teniendo en cuenta la realidad contemporánea, en sí el ambiente artístico, político y social de España (1980: 13). Asimismo, Samuel Llano expone que debido al Desastre de 98 los intelectuales glorificaron la región de Castilla, centrándose en sus costumbres y estereotipos en cuanto a la creación de una identidad nacional, creando una polémica que resurgió más tarde a causa del flamenquismo (2018: 87) y la cual dominó el discurso de la política y estética española del siglo XIX y a principios del siglo XX (Hess, 2008: 17). España parece siempre haber estado en conflicto con su identidad puesto que no quería perder los rasgos que lo caracterizaban ni aislarse del desarrollo cultural e industrial moderno de Europa. Uno de los intelectuales Miguel Unamuno, criticaba el estado de la nación española después del llamado Desastre de 98 y las consecuencias subsiguientes y, como expone Blinkhorn, a pesar de los sentimientos antieuropeos de Unamuno, el escritor opinaba que, como antes, España necesitaba abrirse a la influencia intelectual de sus vecinos europeos mientras mantenía su carácter proprio con el fin de enriquecerse y, a la vez, beneficiar al resto del continente (1980: 14), y así salvarse de un futuro incierto. Por lo tanto, tal vez la influencia extranjera no siempre se pueda considerar como un acto destructivo en cuanto a la autenticidad nacional. Es cierto que los movimientos artísticos europeos –el barroco, el rococó, el romanticismo, entre otros– siempre habían influido en la cultura española, como consecuencia del intercambio cultural con otros países no sería fuera de lo común. Sin embargo, se nota la manera en que a los españoles, después de más de medio siglo de incertidumbre que claramente se ha prolongado hasta el presente, les cuesta identificarse dado que el sistema político y la economía carecían de los fundamentos sólidos de los demás países europeos además del sentimiento de orgullo patriótico y grandeza como país imperial y unido: "From the 1860s the view prevailed in political circles that Spain's 'greatness', selfrespect, prosperity and internal peace depended in large part upon keeping her surviving colonies" (Blinkhorn, 1980: 9). Asimismo, la falta de unificación de España a finales del siglo XIX provocada por el lento desarrollo de la política, la gran variedad lingüística además del juntismo, dio lugar al surgimiento de identidades nacionales distintas a la española:

> […] la escasa eficacia del proceso de nacionalización del siglo XIX, su lentitud y superficialidad, provocó una débil conciencia de identidad española. Y ello posibilitó que […] pudieran consolidarse identidades nacionales alternativas a la española y surgir movimientos políticos que se definían como nacionalistas en territorios en los que, junto a unas particularidades históricas, culturales y lingüísticas, también había un diferente grado de desarrollo económico y de cohesión social. (Riquer i Permanyer, 1992: 99)

La definición actual del nacionalismo, según el diccionario de la Real Academia Española, es "un sentimiento ferveroso de pertenencia

a una nación y de identificación con su realidad y con su historia" (RAE, s.p). No obstante, dicha definición es la culminación de un siglo más de investigación, conflicto, política y expresión cultural, por eso no es recomendable juzgar un concepto decimonónico contra los pensamientos modernos del siglo XXI. Como bien comenta el musicólogo catalán Felipe Pedrell en su manifiesto *Por nuestra música* (1891): "el acerbo común de una música *verdaderamente nacional* no se halla sólo en la canción popular, ó en el período primitivo, sino también en el período y producciones artísticas" (1891: 9) –evidentemente se refiere al nacionalismo musical, sin embargo podemos sacar de ello unas conclusiones, por ejemplo que tal vez la expresión del nacionalismo y, como consecuencia, la definición del mismo, se relaciona directamente con la época en la que los artistas pretenden expresarse además de la herencia de los siglos anteriores –como vemos ejemplificado en el Romanticismo– si bien está vinculado a la política, el conflicto, la expresión patriótica o sencillamente la celebración cultural. Ha de tomar en cuenta el contexto político, cultural y artístico de España durante el siglo XIX antes de intentar identificar las características que definen su nacionalismo. El nacionalismo se desarrolló como parte del mundo artístico y literario del siglo y algunos investigadores consideran el Romanticismo, corriente predominante, como una faceta fundamental del nacionalismo: "[…] habría que desglosar el devenir del romanticismo como sólida dimensión del nacionalismo español" (Pérez Garzón, 1999: 80). La característica común de ambos movimientos fue la vuelta a lo tradicional, que realizaron los artistas a través de lo popular –las canciones populares y el folclore– y los rasgos que pretendían determinar una identidad singular del pueblo español de aquella época, como consecuencia del deseo de regenerar la nación española según la idea imperial. El Romanticismo favoreció la utilización de las leyendas antiguas españolas como la de Don Juan, las cuales promovieron lo tradicional y lo católico –el catolicismo siempre ha sido un elemento identificador de la identidad española y, por consiguiente, de la nación. De ahí que, a lo largo del siglo XIX y XX, a pesar del trabajo continuo por parte de los artistas españoles para representar su país natal de forma auténtica, la popularidad del Romanticismo y su tendencia de evocar la nación del pasado hiciera que España sufriera la asfixiante influencia extranjera, especialmente de la Francia y la de Gran Bretaña, que impuso una identidad y caracterización artística desde la perspectiva exótica de los artistas, escritores y compositores extranjeros quienes habían viajado por el país, algunos no tan extensamente como otros. En España la mayoría halló un pasado y estilo de vida ya desaparecido en muchos países europeos: "En tierras ibéricas encontraron argumentos para satisfacer el hallazgo de una sociedad que vivía en el pasado que […] ya era irrecuperable en Gran Bretaña, en Francia o en Alemania" (Pérez Garzón, 1999: 80) –este retroceso aparente del país era uno de los factores principales que impulsó la corriente regeneracionista. La industrialización y el desarrollo lento que expe-

rimentaba el país, en particular en el sur de la península, ejemplificaba aquel retroceso. Andalucía era un lugar que llamaba la atención no solo del extranjero sino también de los propios españoles, como el compositor Manuel de Falla, puesto que mantenía muchas de sus costumbres y demostraba las etapas históricas por las cuales había pasado España, determinando el idioma, la música, la arquitectura y la historia compartida. Además, la región introducía en el artista a la idea de un país exótico e idealizado donde las poblaciones andaluzas bailaban y cantaban flamenco, consiguiendo aquel estereotipo debido a que presumía de una amplia variedad de cantos populares, en particular los estilos de cante flamenco y una rica historia folclórica. Tal vez ofreciera más que cualquier otra región de la península, ensombreciendo las demás regiones con su cultura tan independiente y establecida: "With its lush nature and its memories of a vanished civilization, Andalusia has attracted the sentimental traveller since the middle of the last century. In a sense it has come to be regarded as the most "Spanish" region of the entire peninsula" (Mayer-Serra, 1943: 4). Las ciudades de Granada y Sevilla, con sus tradiciones flamencas y rico patrimonio cultural eran símbolos de la España idealizada. Se puede considerar España únicamente como una víctima de los influjos extranjeros, manipulada por aquellos que carecían de un conocimiento profundo de la cultura española, y de las representaciones idealizadas del país. Aun así, el resurgimiento del folclore musical a finales del siglo XIX el cual intentaba emular la grandeza de la tradición musical de otros países europeos además de diseminar la rica tradición propia de España hizo que los compositores españoles de la época arriesgaran su propia autenticidad española. Al querer demostrar el valor musical de su país natal, la nación y sus defensores en algunos casos crearon un ambiente contraproducente. La afinidad con el folclore dio como resultado que, según muchos, la música "española" se quedara reducida a los temas y las melodías folclóricas –de ahí las acusaciones de folclorismo y exotismo– utilizadas al principio con el propósito de purificar el género, buscando la identidad en la historia y las costumbres de la gente. Así algunos compositores extranjeros como Mijaíl Glinka (1804-1857) y Franz Liszt (1811-1886) podían imitar sus contemporáneos españoles mediante el empleo de ciertas melodías que estaban de moda aquel entonces, como por ejemplo, la jota de Aragón: "The *jota of Aragón* was a commonplace of Spanish popular music in Europe throughout the nineteenth century" (Lamas, 2003: 77). Más tarde, a finales del siglo XIX y primer tercio del siglo XX, los estilos artísticos franceses ejercerían su influencia sobre los artistas españoles y formarían parte del gran debate acerca de la consolidación del nacionalismo musical español, en particular en cuanto al compositor Manuel de Falla, cuya autenticidad española se vio mermada por las fuertes influencias impresionistas en su obra y la incapacidad continua por parte de los españoles de definir los parámetros musicales y estilísticos de la auténtica música española, provocada en parte por el exotismo de la cultura y tradición musical de España.

A finales del siglo XIX los compositores españoles adoptaron un estilo nacionalista, deseando exponer la amplia diversidad histórica, geográfica, social, lingüística y musical que poseía España, uniendo todos aquellos elementos para crear una identidad musical individual. Hacia la mitad del siglo España ya había producido un compositor reconocido a nivel mundial, Pablo de Sarasate (1844-1908), quien había llamado la atención global por sus obras para violín consideradas como esenciales en su repertorio desde entonces y formando una gran parte del repertorio musical español en general. Sin embargo, no será hasta la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX cuando se producirá un auténtico esfuerzo por parte de los compositores españoles por expresar el sentimiento nacionalista. El proceso de regeneración de la música española comenzó gracias al resurgimiento del teatro musical además de la composición de obras notables tales como la *Suite española* (1886) de Isaac Albéniz y las *12 Danzas españolas* (1890) de Enrique Granados las cuales se consideran hoy en día como la mayor expresión de lo español, aunque desde un punto de vista generalmente externo. Siendo este el caso, lo que les había inspirado a adoptar un estilo representativo de su país natal fue la teoría y la enseñanza del musicólogo catalán Felipe Pedrell, cuyas ideas se basaron en las del compositor y padre de la zarzuela decimonónica, Francisco Asenjo Barbieri. Los trabajos y la enseñanza de ambos musicólogos determinarían el futuro artístico de España especialmente en cuanto al uso de los elementos folclóricos, la importancia de la melodía tradicional y las técnicas utilizadas para incorporarlos a la música. El más significativo de todos sus discípulos y el más leal a sus teorías y el empleo de las mismas fue Manuel de Falla, cuya fascinación con lo popular, aunque comenzó durante su niñez, la desarrollaría a lo largo de sus estudios con el musicólogo en Madrid. A Pedrell se le considera como el padre de la musicología española –una disciplina que todavía se iba desarrollando a lo largo del siglo XIX como una investigación y ciencia intelectual y profunda de la música (José Carreras, 2001: 121-122) –además, fue uno de los más ferverosos seguidores de la regeneración de la música española, incitando a través de sus enseñanzas al interés de sus contemporáneos y sucesores en los temas populares y el folclore de España. Junto a Barbieri, Pedrell creía que España estaba sufriendo un gran retraso musical, no solo de forma técnica y estilística sino también sistemática en comparación con sus vecinos europeos que como Alemania o Francia presumían de una tradición musical bien establecida. Aquel sistema solo lograría avanzar hacia finales del siglo gracias al Conde de Murphy, la popularidad del Ateneo de Madrid y el apoyo económico de los mecenas en Madrid (Álvarez de la Villa, 2017: 474-475). No obstante, España sentiría la influencia de sus vecinos mediterráneos, los italianos, cuya ópera prevalecía en el mundo musical, logrando sobrepasar cualquier otro estilo que había salido de Europa y pudiendo mantener aquel predominio incluso hasta el presente.

Hacia finales del siglo XIX las obras de Giacomo Puccini (1858-1924) y Giuseppe Verdi (1813-1904) dominaron la ópera y gozaron el favor del público español. La popularidad de la ópera italiana y su capacidad para alcanzar el reconocimiento global fue la razón por la que la zarzuela nunca tuvo éxito en el extranjero, provocando que España intentara combatir su popularidad por medio de un teatro lírico definitivamente español cuyo objetivo era servir como obra ejemplar de la producción artística española del siglo XIX. Ambos musicólogos concluían que la idea de nacionalismo se encontraba en el teatro musical español, el cual estaba en decadencia: "Está claro […] que es en este aspecto en el que ambos maestros se separan más y se separan como miembros de dos generaciones distintas, pero los unía un ideario común, la recuperación de nuestro teatro. En este contexto y desde él surge la idea de nacionalismo que es la idea motriz esencial de Pedrell […] también de Barbieri" (Casares Rodicio, 1991: 270). Pedrell tenía más claro, según ha comentado Samuel Llano, el hecho de que la forma para consolidar el teatro nacional español y la regeneración del teatro lírico no sería la zarzuela sino la tonadilla escénica ya que a su parecer aportaba una importancia significativa en cuanto al canto popular y el musicólogo la consideraba como la materialización de las cualidades de la raza española (2013: 55). Al final la zarzuela logró regenerarse y tener mucho éxito comercialmente; no obstante, como explica Begoña Lolo Herranz, aquel éxito fue, de hecho, el mayor obstáculo al que la zarzuela tuvo que enfrentarse en cuanto a su obtención del deseado título de teatro nacional español; asimismo el género se convirtió no en un estilo merecedor del reconocimiento internacional como la representación definitiva española, sino que se vio limitada a una descripción vulgar debido a sus temas cada vez más cotidianos (1996-1997: 323). Su éxito comercial se debe al crecimiento de la burguesía, una clase social consumidora, educada y cada vez más influyente en los avances y el éxito del teatro español, igual a los de la literatura, a principios del siglo XIX,

> inscriben por cronología en el denominado *segundo Romanticismo*, que se inicia con las revoluciones burguesas de 1848. Este Romanticismo tiene como medio de expresión la ópera, el poema sinfónico […] formas que permitían una expresión ideológica y semántica y que además permitían en grandiosidad de medios que pide la nueva burguesía que busca fuertes emociones en la música. (Casares Rodicio, 1991: 265)

El contexto histórico, musical y cultural de España durante gran parte del siglo XIX y principios del siglo XX da a entender que el debate acerca del nacionalismo musical fue provocado por los numerosos acontecimientos decimonónicos, creando así un ambiente el cual exigía la definición y la consolidación de una identidad nacional que en el caso de la música se basaba fundamentalmente en el canto popular y el teatro lírico, en particular la zarzuela y la tonadilla escénica. Según los

reconocidos musicólogos del siglo XIX, Barbieri y Pedrell, las melodías folclóricas y el canto popular formarían la base de no solo la consolidación de la música nacionalista de España sino también de la regeneración de la cultura musical española, la cual iba en retroceso debido al fracaso imperial y una economía cada vez más débil, además del hecho de que la música española se había quedado en el olvido de las mentes europeas como resultado de los estilos predominantes de la época, principalmente la ópera italiana, con los cuales el teatro musical español no podía competir tanto a nivel nacional como internacional. Los españoles tenían que afrontar la creación de una identidad española desde las entrañas de un imperio que iba desapareciendo, la idea del catolicismo como un elemento intrínsecamente relacionado con la identidad nacional española –las obras literarias del Romanticismo subrayan esa idea–, además del surgimiento de corrientes como el costumbrismo que respondían al ideal nacionalista. Su desarrollo también se relacionaba con el Regeneracionismo, en el cual los intelectuales españoles trataron de rescatar España de su estado débil y desafortunado, de ahí que las ideas de Pedrell y Barbieri, y más tarde las de Falla y los demás compositores españoles de la época, se integraran con las del nacionalismo tales como la vuelta a lo tradicional y la celebración de lo español a través del folclore, creando así una visión más auténtica de España con el objetivo de acabar con el estereotipo forzado de los artistas extranjeros. Manuel de Falla pronto se vio encargado de realizar el sueño de Pedrell, responsable de la regeneración de la música española a través del uso del canto popular y provocando a la vez un debate sobre el papel del folclore –en particular el flamenco o el folclore andaluz– como elemento fundamental del nacionalismo español el cual se vio atrapado entre la adoración de Andalucía y la reverencia de Castilla por parte de la generación del 98.

PRINCIPIOS DEL NACIONALISMO MUSICAL: DE FELIPE PEDRELL A MANUEL DE FALLA

Con el propósito de determinar el origen del interés de Manuel de Falla en el folclore, además del desarrollo y empleo subsiguiente de sus elementos dentro de sus obras, se ha de explorar las primeras influencias musicales del compositor, empezando con su crianza en Cádiz, con la influencia de la nodriza Ana "la Morilla" y centrándose sobre todo en sus estudios musicales con el musicólogo Felipe Pedrell. Su introducción al mundo del folclore y de la enseñanza jugaría un papel significativo en el futuro del músico, la comprensión de su estilo musical por parte de los críticos e intelectuales españoles de aquella época y el éxito que tendría con respecto a la representación de su país natal de forma musical. En este caso las teorías y las enseñanzas de Pedrell fueron un influjo constante en el proceso creativo de Falla, siendo esta la razón de que se le considere como el discípulo más leal del propósito

nacionalista y folclorista del musicólogo. Asimismo, es necesario ahondar en el traspaso por parte de Falla del uso del folclore de toda España al flamenco de Andalucía o de hecho la fusión de ambos dentro de sus obras, sirviendo como un principal ejemplo *El amor brujo* (1915). Manuel de Falla protagonizó la realización de los principales de las teorías de Pedrell en cuanto a la búsqueda de una identidad nacional musical dentro de los efectos colaterales del fracaso imperial y los nuevos pensamientos ideológicos a finales del siglo XIX provocados por el movimiento regeneracionista, aun si fuera de manera involuntaria.

FELIPE PEDRELL: POR NUESTRA MÚSICA (1891)

Antes de tratar la relación inestimable entre Felipe Pedrell y su alumno más reconocido, Manuel de Falla, primero es necesario abordar las teorías y enseñanzas del musicólogo en cuanto a la cultivación del nacionalismo musical español durante el último tercio del siglo XIX y a principios del siglo XX, en este caso no a través de la zarzuela y la tonadilla escénica sino mediante la rica cultura folclórica de la península. Siendo menester elaborar el papel importante de ambas formas del teatro lírico musical ya que consolidaron el pensamiento sobre la necesidad de construir la identidad musical española a base de la música popular y el folclore. El manifiesto *Por nuestra música* (1891) y la colección de melodías folclóricas titulada *Cancionero musical popular español*, son de particular interés puesto que demuestran el punto de vista de Pedrell y definieron los principios de su investigación acerca del nacionalismo español y la llamada regeneración de la música española. Igualmente, los comentarios de Falla con respecto a estas obras sirven para dar un conocimiento aún más profundo acerca del propósito y las teorías del musicólogo, los cuales tendrían un impacto significativo sobre el joven compositor gaditano a lo largo de su carrera.

En el manifiesto *Por nuestra música* (1891) de Felipe Pedrell, publicado como prefacio para su trilogía operática *Los Pirineos* (1891), el musicólogo pretendía explicar los principios de sus pensamientos con relación al uso del folclore español como medio de presentar el nacionalismo musical español cuya existencia dependía no solo del folclore y de la música primitiva sino también de las obras maestras de la época artística (1891: 9). También subrayaba la importancia de una tradición musical en la cual: "se halla todo lo propio: en el carácter persistente y general de todas las manifestaciones artísticas homogéneas: en el uso de determinadas formas, nativas, adecuadas al genio de la raza, a su temperamento, a sus costumbres por una fuerza fatal, inconsciente" (1891: 9). El musicólogo afirma la orientación subsiguiente del desarrollo de sus teorías acerca de la recuperación del canto popular y del folclore como medio de regenerar la cultura musical decimonónica de España, a la vez encajando en las ideas del Romanticismo la vuelta a lo tradicional y la estética del costumbrismo. Otto Mayer-Serra

comentó sobre el espíritu nacionalista que había surgido del siglo XIX –pudiéndose atribuir a los artistas románticos y el costumbrismo– pero cuyo objetivo, una música nacional española a través de la ópera, terminaría finalmente fracasando (1943: 1). En este caso se puede utilizar como ejemplo los esfuerzos de Pedrell y Barbieri. Animado por los cambios estéticos que había experimentado España durante la primera mitad del siglo, Pedrell –igual que Barbieri– buscó la identidad nacional musical a través de un teatro lírico nacional cuya base residiría en el canto popular, y como consecuencia el musicólogo fundó sus teorías en su uso y revalorización como elemento fundamental de la cultura española y la representación del nacionalismo español a través de la música. Pedrell no especificó una región geográfica en particular, aunque hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX la generación del 98 ya había elegido Castilla como lugar ejemplar de los fundamentos en los cuales debería intentar basar la identidad nacional española, una creencia ocasionada por, según ellos y como expone Samuel Llano, la necesidad de contrarrestar la popularidad de los estereotipos andaluces y el exotismo por parte de los extranjeros (2018: 87). No obstante, las ideas acerca del canto popular se las propuso Pedrell antes del llamado desastre del 98 –pongamos por caso la publicación de su manifiesto en 1891– por lo tanto es imprudente juntar las opiniones del maestro con las del grupo intelectual. Aun así, la idea de regeneración y restauración se podría decir que era de igual importancia para ambas líneas de pensamiento, aunque se derivaron de distintas opiniones acerca del estado de España hacia finales del siglo. La más importante lección de Pedrell podría ser simplemente la apreciación de lo español por los propios españoles y la comprensión de una historia musical rica por parte de los extranjeros, mayormente ensombrecida por los triunfos musicales de los demás países europeos, siendo fundamental su consideración por parte de compositores como Manuel de Falla los cuales pudieron realizar el propósito de Pedrell y Barbieri, además del reconocimiento de la música española dentro del contexto musical de aquel entonces:

> Gracias a sus escritos, los musicólogos extranjeros se acordaron que España había tenido también un pasado musical y que por ello merecía un puesto de honor en la historia de la música […] y los mismos españoles aprendieron a amar su música histórica, recogiendo, catalogando y salvando lo que nos había quedado de los antiguos. (cit. en José Carreras, 2001: 123)

Por eso las dificultades experimentadas acerca de la definición del nacionalismo se encontraban tanto a nivel nacional como internacional. Los artistas extranjeros retrataron España de manera exótica, la popularidad de *Carmen* (1875) de Georges Bizet (1838-1875) era culpable en gran parte del fomento de aquel exotismo, fortaleciendo así los estereotipos de toreros, gitanos y flamenco. Según Michael Christoforidis, la ópera tenía éxito en España, para el desconcierto de los intelectuales,

y formó parte de una serie de representaciones dirigidas a la reivindicación del teatro lírico nacional (2011: 420-421). La erudición moderna de la musicología española permitiría que los extranjeros se dieran cuenta de la existencia de España –en particular gracias a la difusión de los trabajos de Pedrell en el extranjero– como una nación la cual había desarrollada musicalmente a la par, por ejemplo, con Italia o Gran Bretaña.

Según Pedrell, la tonadilla escénica era el medio de expresar el nacionalismo musical, la cual "se convierte en el pensamiento de nuestro músico en el eslabón perdido en el mantenimiento de la tradición musical española" (Lolo Herranz, 1996-1997: 320) –añadiendo este crítico que era capaz de enfrentarse a la obsesión decimonónica con la ópera italiana, la cual sirvió como un gran impedimento al propósito nacionalista del teatro lírico español. A pesar de la opinión sobre todo negativa hacia la ópera, Pedrell tuvo la ópera en alta estima como forma artística ya que la consideraba como: "la obra artística por excelencia" (Pedrell, 1897: 326). Su aversión a lo italiano quizás tuvo su origen en aquella corrupción de la zarzuela por el italianismo el cual el musicólogo acreditó principalmente a la: "falta de un conocimiento adecuado de la propia tradición histórica" (José Carreras, 2001: 151) –un aspecto que tal vez se pudiera mejorar con el estudio y el empleo del canto popular y la música de los siglos anteriores. Las ideas de Pedrell también aludieron a la necesidad del establecimiento de un sistema musical fructífero y favorable el cual podría apoyar a los artistas además de conseguir la representación de sus obras ya que evidentemente es absurdo componer obras maestras, con tanta deliberación nacionalista y no tener donde estrenarlas. De manera similar Emilio Francisco Casares Rodicio subraya un asunto esencial al propósito nacionalista de Pedrell que sugiere que el nacionalismo no solo se trata de la música en sí sino también describe la música como elemento necesario a la cultura española, afirmando que para él la restauración musical está:

> guiada y asentada en la inspiración de nuestro mejor pasado histórico […] El identificar el nacionalismo con una inspiración inmediata en el folklore es un reduccionismo que impide su verdadero entendimiento […] El nacionalismo es la restauración del ámbito cultural de una nación desde o por la música y esas fueron las metas de Barbieri y Pedrell. (1991: 270)

No planteo aquí refutar su opinión, no obstante, debido a que España tenía dificultades en llegar a un acuerdo con respecto a qué son exactamente los elementos verdaderos de su nacionalismo, tal vez el folclore servía como manera de definir los parámetros dentro de los cuales los compositores españoles podrían pensar y componer, unas normas que podrían seguir e interpretar de cualquier manera siempre y cuando la esencia de lo nacional y lo folclórico se mantuviera intacto. Las palabras de Casares Rodicio también mencionan aquel "ámbito cultural", que se podría atribuir al sistema musical español, es decir los

teatros y las salas de conciertos, y la necesidad para restaurarlos, un punto de vista que Manuel de Falla viene a confirmar. En sus *Escritos sobre música y músicos* Falla describe al maestro Pedrell como una "víctima en su país" (1950: 75) –afirmando que, a pesar de su popularidad en España, la publicación y representación tardía de las obras del maestro tal como *Los Pirineos* (1891) fue resultado de una falta de apoyo del Teatro Real de Madrid, siendo dependiente del Estado aquel entonces, como otros establecimientos, el cual: "pretende ser nuestro teatro lírico nacional" (1950: 76). Es evidente que los acontecimientos del siglo XIX crearon un ambiente desfavorable en España, por eso los músicos españoles lucharon contra una cultura musical olvidada, además de tener que decidir cómo el nacionalismo iba a manifestarse en sus obras para fomentar la idea regeneracionista.

La atención prestada al canto popular dio como resultado múltiples críticas acerca de la representación del folclore con un marcado esfuerzo nacionalistas –andalucismo y folclorismo– ya que el estilo nacionalista fomentado por Pedrell representaba España a través del canto popular. Algunos investigadores argumentan que el nacionalismo por ejemplo no era nada más que una extensión del folclorismo puesto que lo que hacía que se considerara al compositor como un compositor nacionalista era el predominio de los elementos folclóricos en sus obras. Cabe destacar la importancia de Andalucía y la correspondencia entre su popularidad artística y el nacionalismo musical, la cual enlaza con el folclorismo y el andalucismo además del costumbrismo. Como hacen Otto Mayer-Serra y John Brande Trend, podemos establecer un paralelo interesante entre el folclore nacional de España e Inglaterra, en particular con respecto a los esfuerzos de Ralph Vaughan-Williams (1872-1958),[2] por ejemplo, el hecho de que las melodías varían tanto, quedando muchas de ellas en el olvido, y resultando muy distintivas entre las regiones, una colección diversa melódica y una identidad creada por la consideración extranjera de una singular zona geográfica como la ejemplar del género, en Inglaterra eran las naciones celtas y en España era Andalucía, explica Trens, (1929: 10). Falla se enfrentaría a este problema debido a las acusaciones de andalucismo en sus obras.

A pesar de las ideas y los esfuerzos por parte de Pedrell para fomentar la música española regenerada por medio de la zarzuela y la tonadilla, las influencias artísticas de Europa tendrían un gran impacto en el éxito del teatro musical en España, pero aun más importante, en el resto del continente. El influjo francés a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX es de particular interés, siendo fundamental el desarrollo

2 Ralph Vaughan Williams (1872-1958) fue un compositor inglés y coleccionista de canciones populares inglesas a principios del siGLo XX, documentándolas para las futuras generaciones y a su vez informando su estilo musical de forma profunda por el cual se destaca (Connock, s.p.).

musical del compositor gaditano Manuel de Falla y otros compositores españoles tras su estancia en París, además de la influencia del concepto de España creado según las obras de los compositores extranjeros tales como Emmanuel Chabrier (1841-1894) y Nikolái Rimski-Kórsakov (1844-1908). Los esfuerzos de los discípulos de Pedrell, particularmente del propio Falla, para realizar el sueño nacionalista también sufrirían una dura crítica y opiniones contradictorias con respecto a la representación de España en la época moderna, entrando en contacto con debates acerca del nacionalismo.

FALLA: EL FOCLORE

El folclore, como bien representa el costumbrismo decimonónico, se define como un conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones y otros elementos de carácter tradicional y popular (RAE, s.p). España se caracteriza por la riqueza de su folclore en cuanto a la música, en este caso en particular se habla del canto popular. Cada región o comunidad autónoma como se las conocen actualmente se destaca por los bailes y las canciones propias de la zona, por ejemplo, la Jota de Aragón y la Seguidilla de Castilla La Mancha (Fernandez Alvarez, s.p.). Los artistas del costumbrismo incorporaron el folclore con el fin de representar la esencia de una sociedad, sus costumbres, sus tradiciones y su música. Cabe destacar que, como se expondrá más adelante, Manuel de Falla hizo una distinción entre el cante jondo y el flamenco, aunque ambos pertenecen a la tradición folclórica, una diferencia la cual caracteriza sus escritos sobre el tema y que se demuestra a través del uso selectivo de cantes flamencos en sus obras que poseen un carácter andaluz. Asimismo, fue una de las razones de su veneración por la reivindicación del cante jondo mediante el *Concurso de cante jondo*.

Felipe Pedrell fue sin duda alguna la persona que ejerció mayor influencia sobre el joven Manuel de Falla –igual que otros compositores españoles que habían estudiado sus teorías– y como consecuencia, en el futuro de la música española, en particular en cuanto al nacionalismo musical. Sin embargo, antes de todo es importante subrayar que Pedrell no fue la única inspiración folclórica que tuvo Falla, especialmente en las primeras etapas fundamentales de su desarrollo musical. El compositor nació en Cádiz en 1876 en una familia burguesa que se dedicaba al comercio y había introducido a su hijo en la música a una edad temprana. Su madre fue pianista –con ella Falla empezó su formación musical– y a su nodriza Ana la "Morilla" se le ha atribuido la primera influencia folclórica del compositor. El propio Falla la reconoció como una fuente significativa folclórica en una carta escrita a su biógrafo Roland-Manuel: "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 maravilloso" ("Vida y obra: Infancia y juventud", s.p.). Se puede interpretar ese "mundo maravilloso" como el del mundo del flamenco o simplemente del fol-

clore en general, un aspecto que explicaría su fascinación con lo popular a lo largo de su vida, más tarde siendo animado o incluso recomenzado gracias a sus estudios con Pedrell. Los cantos y las melodías de su crianza tendrían una presencia impactante en sus obras, aun si fuera solo en la forma de recuerdos nostálgicos de su nodriza durante sus primeros años en Cádiz, que utilizaría como medio de inspiración para el desarrollo de su identidad propia como compositor español en el extranjero, en París, y su país natal, además del comienzo de su idilio con Granada y, a su vez, como una base fundamental de amistades íntimas, como por ejemplo con Federico García Lorca.

Se han considerado a Felipe Pedrell como principal defensor de la música nacionalista española de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Fue compositor también, participando en la regeneración de la zarzuela; sin embargo, fueron sus estudiantes quienes llevarían a cabo su ambiciosa visión. En 1901, Falla conoció al musicólogo y desarrollador de la escuela nacionalista española, Felipe Pedrell, en Madrid, mientras intentaba sobrevivir por hacerse camino en el mundo de la zarzuela, un género de ópera española de moda en España en aquel entonces. Ana "la Morilla" le había expuesto el joven Falla al mundo del flamenco, pero Pedrell sería quien le ayudaría a fijarse en los abundantes recursos musicales que le ofrecía la música popular de Andalucía y el resto de España; y aún más clave, Pedrell fue la persona que le animaría a emplear lo popular y lo folclórico a sus obras, contribuyendo al resurgimiento y la regeneración de la música española. Pronto se convertiría en discípulo de Pedrell y con él construiría la base fundamental de su conocimiento del mundo de la música histórica española y el folclore. Falla, decepcionado por la falta de oportunidades artísticas de Madrid, descubrió su orientación musical en la enseñanza del maestro Pedrell, declarando: "Lleno de alegría por encontrar ¡al fin! algo en España de lo que yo ilusionaba hallar desde el comienzo de mis estudios, fui a Pedrell para pedirle que fuese mi maestro, y a su enseñanza […] debí la más clara y firme orientación para mis trabajos" ("Vida y obra: El maestro, el amor, la ópera" s.p.). La orientación a la que refiere Falla fue la consolidación de su identidad nacionalista tras la emulación de la visión del nacionalismo musical español que Pedrell se había ido desarrollando en su trabajo como musicólogo a lo largo de su vida, pero que aún precisaría de la ayuda de los compositores de su época para llevarlo a cabo. La presencia continua del flamenco y su significativa utilización en las obras de Falla daría lugar a la consolidación de su estilo musical y su identidad como compositor nacionalista y también provocó un debate sobre el motivo del uso del folclore y su autenticidad.

El nacionalismo de Falla quizás viniera de su amor por su Andalucía nativa cuyo carácter y tal vez el del propio compositor se manifestó dentro de sus obras. Una vez intrigado por el folclore de España y su importancia con respecto al nacionalismo musical dirigió la atención, gracias a Pedrell, a su región nativa a la que se debe el sonido y estilo definitivo

de sus obras. Asimismo, la ciudad de Granada serviría como un foco de atención y cuya esencia estaría presente dentro de *La vida breve* (1913), *El amor brujo* (1915) y *Noches en los jardines de España* (1916), a través de sus escenografías y aspectos musicales. Se considera su ópera *La vida breve* (1913) como uno de los principales ejemplos de su manifestación folclórica, y que compuso para un concurso en 1905 con el que buscó un estilo operático capaz de superar a la zarzuela grande (Christoforidis, 2018: 25-26), siguiendo así el propósito de Pedrell y Barbieri y mostrando un reconocimiento de la necesidad de la restauración de la tradición española del teatro lírico. La ópera ejemplifica el desarrollo de la noción del nacionalismo musical español de Falla, que ya lo iba experimentando antes de la etapa parisiense, mediante la representación del carácter andaluz demostrado a través de la vida de una gitana, Salud, y la escenografía de Granada, una ciudad por la cual Falla siempre se había sentido encantado; además, incorporaba rasgos del folclore. En su obra *El amor brujo* (1915), también con escenografía granadina, Falla emplea fragmentos del cante jondo en *Canción del amor dolido,* en este caso es una soleá,[3] sucesora de la seguiriya. La *Revista Musical* elogió la obra, diciendo que es: "con la «Pepita Giménez» de Albéniz […] la obra que mejor nos encamina hacia la nacionalización del teatro lírico español" (Zubialde, 1913: 203) –parece que cumplió el propósito inicial del concurso. La revista también reconoce el haber un carácter folclórico en abundancia, aunque desafortunadamente lo compara también con los tablados de café flamenco que, según el artículo: "rebaja un tanto el nivel en que debe sostenerse la obra" (Zubialde, 1913: 202) –su representación de Andalucía parece haber sido demasiado fuerte y recurrente para algunos, incitando debates en relación con el nacionalismo y el andalucismo.

La manifestación más popular del folclore de Falla fue sin duda su obra *El amor brujo* (1915) cuyo estreno incitó no solo incalculable elogio para el compositor, por ejemplo, la revista *El Imparcial* escribió cómo Falla: "ha interpretado ahora admirablemente una serie de canciones y danzas de la raza gitano-andaluza conservando todo su carácter y depurándole a través de su fino y perspicaz temperamento artístico" (L., "Los Teatros. Lara. –«El amor brujo»", 1915: 3). Esta fue la opinión general acerca de la obra, no obstante, Falla recibió fuertes críticas en otras revistas de la época tal como *El Liberal* que en una reseña de la representación juzga la obra como una españolada[4] que tiene "

3 La soleá es un palo de flamenco considerado como el cante jondo por excelencia ya que surgió de la siguiriya gitana. Refleja la soledad y es uno de los géneros más interpretados del flamenco. Tiene un compás de tres por ocho ("La soleá, referente del cante jondo», s.p.).

4 El término "española" se utilizó inicialmente para referir a la literatura francesa que dio una impresión de España a finales del siGLO xix. Luego, en el siGLO xx el término

carencia absoluta de alma española" (Tristán, 1915: 3), y acusa también al compositor de tener una obsesión con la moderna escuela francesa, reprochándole y culpando a esta de ser la razón de la incapacidad por parte de los españoles de identificarse con la música (Tristán, 1915: 3). Lo interesante es que "Tristán" fue el seudónimo del escritor Ramón Gómez de la Serna (Giménez-Rodríguez, 2018: 104), gran crítico de *El amor brujo* (1915) quien más tarde: "hará el prólogo y el elogio del Cante jondo" ("Centro Artístico", 1922: 3). Su opinión tal vez perteneció al prejuicio contra la influencia extranjera, en particular francesa. Sus palabras, a pesar de ser duras, reflejan las variadas opiniones acerca de la afición del compositor al cante jondo. No solo se ve la influencia nacionalista en *La vida breve* (1913), sino también en la obra *Cuatro piezas españolas* (1909) compuesta entre 1906 y 1907. *Andaluza* y *Aragonesa* representan las regiones respectivas de España y rebosan el regionalismo pertinente al estilo musical del compositor, utilizando elementos musicales distintos de cada lugar por ejemplo la jota, de Aragón. Falla comentó sobre esa obra enfatizando su objetivo para expresar la esencia de la región indicada utilizando los estilos folclóricos que les pertenecen: "In program notes, Falla revealed that he had sought to "express the soul of each of the regions indicated in the titles of this work" […] by imitating rhythms, modalities, melodies, adornments, and cadences of the folk airs of each" (Orringer, "Silenced Keys", 2017: 61). Pese a su afinidad con lo folclórico sus obras experimentarían un cambio radical, *El retablo de Maese Pedro* (1924), basado en un episodio de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes, abandona el estilo andaluz a favor de una obra inspirada por el legado renacentista español (Hess, *Sacred Passions*, 2008: 138), tal vez se pudiera decir que, como sugiere Mayer-Serra, Falla realizó mediante esta obra el propósito nacionalista de Pedrell (1943: 7) y posiblemente, a su vez, el ideal castellano de la generación del 98.

La expresión nacionalista de Manuel de Falla se manifestó principalmente y de forma natural en la representación de su nativa Andalucía mediante los recursos musicales abundantes de su folclore, con el propósito de trasmitir los altos sentimientos y la expresión artística de cada palo de flamenco, ritmo y melodía folclórica empleados en sus obras. Sus obras *La vida breve* (1913) y *El amor brujo* (1915) sirven como ejemplares notables su expresión musical además de la síntesis de los consejos de composición de los maestros franceses –de su papel en la vida de Falla se da cuenta luego– y el propósito nacionalista

adoptó un significado peyorativo, refiriendo a las obras francesas las cuales dieron una visión pintoresca de España mediante su temático español y el exotismo. Resultó en un tipo de intercambio de influencias entre Francia y España, complicando la consolidación del nacionalismo español (Giménez-Rodríguez, 2018: 96).

adquirido por medio de sus estudios con Felipe Pedrell, asegurando el desarrollo de su sueño de regenerar el teatro lírico nacional, mientras a la vez combate los estereotipos de la mujer gitana y el exotismo de la cultura musical andaluza de los extranjeros. Su estilo musical se consolida durante su estancia de París y la fuerte pasión por el folclore andaluz se resurge al trasladarse a Granada de forma definitiva en 1920, a la vez que contribuye al aumento de la crítica acerca del nacionalismo musical español y la percepción del flamenco y los andaluces.

CONSOLIDACIÓN DEL NACIONALISMO MUSICAL DE MANUEL DE FALLA

ETAPA PARISIENSE (1907-1914) Y LA INFLUENCIA DE LA MÚSICA FRANCESA

El impresionismo había dominado el mundo del arte y de la música desde los finales del siglo XIX e iba a la vanguardia, a la vez influyendo tanto en el mundo de la pintura como de la música principalmente debido al éxito de pintores franceses tales como Claude Monet (1840-1926) y Edgar Degas (1834-1917), y los compositores Claude Debussy y Maurice Ravel (1875-1937), cuyo talento excepcional e ideas creativas llevaron el estilo artístico del lienzo a la partitura. París, como lugar activo y lleno de energía artística, atrajo a los artistas europeos más importantes de la época, incluso a Manuel de Falla quien se fue a la capital francesa en 1907 en busca de las oportunidades artísticas que la España de principios del siglo XX no le podía ofrecer, siguiendo a su amigo y compatriota Joaquín Turina. En el eje cultural de Europa, Falla conoció a los compositores de la escuela musical francesa además del ruso Ígor Stravinski (1882-1971) los cuales pronto se convertían en sus principales mentores durante el periodo. Muchos investigadores acreditan una gran parte de su estilo de composición a su experiencia parisiense, por ejemplo en su obra *Noches en los jardines de España* (1916) cuya sonoridad impresionista y de influencia de Debussy es evidente, argumentando que el influjo arriesgó o incluso degradó la autenticidad de sus obras como "españolas".

La decisión por parte de Manuel de Falla de irse a Francia se debe principalmente a la precaria situación de su familia tras el declive económico de España el cual le había llevado a probar suerte como compositor de zarzuela en Madrid dado que el género se había puesto de moda y había tenido bastante éxito comercial: "His engagement with the zarzuela has been explained as the result of his need to maintain his jobless family by trying his luck at the most profitable music genre in those days" (Llano, 2013: 151). Desafortunadamente Falla no tuvo el éxito que había esperado, *Los amores de la Inés* (1902) fue la obra más notable de su periodo zarzuelero, además el compositor utilizó una sección de otra zarzuela como la *Danza del Corregidor* en el

ballet *El sombrero de tres picos* (1919) (Hess, *Falla and Modernism*, 2001: 28), el cual triunfó y se convirtió en una de sus obras más celebradas, sacando un beneficio de sus años en Madrid. Su partida fue provocada también por el hecho de que España carecía de un sistema musical desarrollado y próspero comparado con otros países como Francia. Igual que Falla, Isaac Albéniz y Enrique Granados comentaron sobre las oportunidades musicales de París y el destino desesperado el que les esperaba al quedarse en su patria (Hess, *Falla and Modernism*, 2001: 31), afirmando la creencia extendida entre los músicos españoles y la cultura musical que su futuro sería, sobre todo, desolador. Asimismo, Falla explicó a Paul Dukas –el primer músico al cual visitó al llegar a París– y también en su carta a Carlos Fernández-Shaw, el libretista de *La vida breve* (1913), que el propósito de su viaje tuvo que ver con su deseo de: "trabajar y estudiar por conocer los procedimientos técnicos de la escuela moderna francesa, por ser los que encontraba aplicables a mi manera de sentir en música" (Fernández-Shaw, 1972: 97). Confirma que Falla se mudó a París no solo por motivos económicos sino también para experimentar la música francesa y aprender de sus maestros dentro de un ámbito más fructífero, conforme a su gusto y expresión musical. A pesar de que muchos investigadores han argumentado la importancia de la influencia de Felipe Pedrell en cuanto al desarrollo musical de Falla, declarándolo tal vez la más significativa de su carrera, según John Brande Trend –gran amigo del compositor– Falla insistió en que el viaje a París, en particular su encuentro con Debussy en el otoño de 1907 tras haber sido introducido por Dukas, fue el punto de inflexión de su carrera (Trend, 1929: 51). Quizás no pretendiera quitar importancia al papel de Pedrell acerca de la orientación de sus obras, y en este caso Falla aludiera a una distinción entre la influencia musical y comercial. Falla no menciona su carrera comercial en sí sin embargo da a entender que las técnicas musicales de los franceses poseían suficiente reputación como para ayudarle en su carrera a nivel internacional, como hicieron Debussy y Dukas. Es comprensible que Falla buscara un alivio a las dificultades económicas y la falta de oportunidades en su propio país. Dicho esto, según la descripción generosa y llena de admiración de Jaime Pahissa acerca del compositor, a Falla no le interesó el éxito comercial ni la grandeza de ser reconocido internacionalmente; Pahissa expone que Falla, como un hombre humilde quien odió la vanidad, no quería que el mundo supiera su nombre, sino quería ofrecer sus obras de forma anónima (1947: 12-13), de ahí que sus obras se las pudieran reconocer por su musicalidad y talento no por ser asociadas a su nombre. También, rechazó la oferta generosa de Tito Ricordi de trabajar en Italia, una oportunidad que posiblemente le hubiera llevado a la fama internacional (Demarquez, 1968: 54) –otra sugerencia que Falla no había triunfado en España debido al sistema el cual le había fallado, no por una falta de talento musical o capacidad intelectual, además de su falta de interés comercial.

Al llegar a involucrarse en la cultura musical parisiense Falla generó una gran crítica acerca de su autenticidad y desencadenó aun más deudas con respecto a su nacionalismo musical. Algunos críticos consideran que Falla supo del poder del exotismo por parte de los extranjeros –del cual podría haberse aprovechado para su propio beneficio– en particular debido al éxito de obras tales como *Capricho español* (1887) de Nikolái Rimski-Kórsakov y *España*, *rapsodia para orquesta* (1883) de Emmanuel Chabrier y sin duda, *Carmen* (1875) de Georges Bizet. Pongamos por caso el tipo de autoexotismo que subraya James Parakilas y el hecho de que Falla podía aprovecharse de ello, la popularidad de lo español y las diferencias culturales para promover sus obras (1998: 189). Los motivos económicos del traslado de Falla a la capital francesa son evidentes, no obstante, ha de hacerse una distinción importante entre la necesidad económica y la avaricia comercial. Luego Falla se enfrentó al desafío de sobrepasar la idea consolidada de "música española" de los extranjeros y de los propios compositores españoles mientras a la vez mantenía su autenticidad e identidad. Debido a la influencia francesa la consideración de Falla como compositor nacionalista, en particular en cuanto a la autenticidad de su expresión del carácter español, se convirtió en un gran debate entre los críticos de aquel entonces y que se ha prolongado hasta el presente, provocando una discusión sobre la utilización de las tendencias musicales francesas y el riesgo subsiguiente a la autenticidad española de sus obras. Los consejos de Debussy se revelan en *Noches en los jardines de España* (1916), obra que destacó por el toque impresionista en el piano y la orquestación (Christoforodis, *Falla and Visions*, 2018: 37). Claro está que París le inspiró a seguir las nuevas tendencias musicales, debido al elogio y consejo que recibió de Dukas y Debussy, aceptándolo con entusiasmo y gratitud.[5] Se utilizaron las obras de aquellos compositores, por ejemplo Ravel y Rimski-Kórsakov, como ejemplares del sonido de la música española. Asimismo, las influencias observadas en *La vida breve* (1913) y *El amor brujo* (1915): "son las propias del tiempo de su composición […] lejos del fementido españolismo de «Carmen»" (Zubialde, 1913: 203). El neoclasicismo fue una de aquellas influencias. Falla conoció al ruso, Ígor Stravinski quien le inspiraría a incorporar los palos de flamenco a sus futuras obras, en particular

5 En una carta del 31 de mayo de 1910, Manuel de Falla cuenta a Carlos Fernández-Shaw, con mucho entusiasmo, sobre sus encuentros con Paul Dukas y más tarde con Debussy, como se ha publicado en *Larga historia de "La vida breve"* de Guillermo Fernández Shaw: "[A Dukas] le hice oír *La vida breve*, y jamás olvidaré la bondad y el interés con que atendió a mi lectura […] Después, en cuanto supe que Debussy estaba de regreso a París, fui a verle, porque he de seguir lo que podríamos llamar *letanía* de gratitudes, siendo tantas las que le debo por el interés que se ha tomado en mis trabajos y por la protección artística que como Dukas, ha tenido la bondad de concederme, guiándome como aquél en mis trabajos, haciéndolos publicar y animándome continuamente a proseguir mis planes y proyectos". (Fernández Shaw, 1972: 97-98)

en *El amor brujo* (1915); de hecho Michael Christoforidis ha comentado muy acertadamente que

> Crucially, it was *The Rite of Spring* that provided the catalyst for Falla's translation of the energy and intensity associated with flamenco, giving him the musical tools to bring to the fore the *zapateado* [heel-stamping dance] and the guitar's *rasgueado* [percussive strumming] effects as well as the raucous dissonance of associated singing and performance styles. (2018: 95)

No se ignora que todos estos rasgos retratados son características atribuidas al flamenco. Los ritmos de los cantos aportan la identidad de un palo, como medio de distinguirlos; la melodía adorna el ritmo, junto a la letra; mientras que existen similitudes entre las melodías, se puede improvisar o cambiar la línea melódica sin comprometer la autenticidad del canto ya que el ritmo no se transforma de forma fundamental. El propio Falla en sus escritos sobre el canto popular pensaba, aunque como dice él "modestamente", que

> en el canto popular importa más el *espíritu* que la *letra*. El ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos, que determinan sus ondulaciones y sus cadencias constituyen lo esencial de esos cantos, y el pueblo mismo nos da prueba de ello al variar de modo infinito las líneas puramente melódicas de sus canciones. (1950: 40)

En este caso Falla apoya la idea de un canto popular en constante cambio con respecto a su melodía y por lo tanto puede ser que sea imposible encontrar una melodía especialmente auténtica ya que lo importante es el ritmo y el sentimiento –se podrá discutir que alberga a la vez la autenticidad– que la música pretende expresar siendo así 'auténtico' la manera personal de cada intérprete. Es evidente que el nacionalismo y su presentación tienen mucho que ver con el sentimiento al ser que una persona debe identificarse sentimentalmente con las costumbres y los aspectos representantes de su patria. Cabe destacar que Falla aumentó la crítica acerca de la influencia de Debussy sobre su nacionalismo y su autenticidad puesto que admitió en sus escritos que: "Claude Debussy ha escrito música española sin conocer España; mejor dicho, sin conocer al territorio español, lo cual es bien distinto" (Falla, 1950: 49). Su declaración parece confirmar la idea de que los franceses habían logrado determinar la dirección de la música nacionalista española debido a la españolada, una noción aterradora para los españoles ya que la influencia extranjera siempre se había visto como negativa, un elemento ocasionado sin duda por los acontecimientos del siglo XIX, y por lo tanto cualquier producción extranjera que imitara lo español no podría ser verdaderamente español, la escuela nacionalista española debería ser presentada y consolidada por los propios españoles –subraya la lucha entre las tendencias europeas y nacionalistas en el mundo musical español (Mayer-Serra, 1943: 1). Sin embargo, conside-

ro que, con respecto al canto popular, siguiendo una idea de los comentarios de Falla, el sentimiento es una de las características más imprescindibles de la nacionalización de cualquier música, en este caso de la música española. Además, Falla dio a entender que en la reproducción de los cantos por cualquier compositor el poder despertar en una persona el sentimiento de identificación con la música y como consecuencia con su patria, fue el objetivo del compositor, y Claude Debussy fue capaz de evocar España a través de la expresión y los sentimientos de los auténticos españoles a los cuales había conocido.

Evidentemente la estancia en París dio a Falla la oportunidad de experimentar y beneficiarse de las influencias estéticas artísticas, incluso de la escuela moderna francesa y del neoclasicismo, provocando más discusión acerca de la intervención extranjera en la representación y la consolidación del nacionalismo español. Desafortunadamente el maestro, como gran compositor de la época y representante de lo español en el extranjero, se encontró en pleno centro del debate nacionalista español y admirablemente logró mantener sus principios en cuanto a sus pensamientos con respecto al folclore cuya esencia se podría encontrar en los sentimientos, tal vez aludiendo al ilustre 'duende'. La relación entre Falla y los maestros franceses es fascinante ya que a Falla su amistad le benefició no solo con respecto a la composición y el desarrollo de su propio estilo musical influido por las tendencias de aquel entonces sino también en cuanto a su establecimiento como artista en París y su decisión de permanecer fiel a las características musicales las cuales lo distingue de otros compositores españoles, un tema que merece abordarse con más profundidad.

EL CANTE JONDO Y FLAMENQUISMO EN SU ETAPA GRANADINA (1920-1939)

El debate nacionalista musical durante el siglo XIX provocó numerosas discusiones sociales sobre la identidad colectiva de la población española tras un periodo tumultuoso. A la vez el folclore andaluz o el flamenco, sufría un cambio acerca de su percepción del público, los intelectuales españoles y los periódicos lo cual dio como resultado el fenómeno del flamenquismo. Debido a los estereotipos y la idealización exótica del género por parte tanto de los extranjeros como de los españoles, el flamenco se había relacionado de forma continua con la identidad nacional española como elemento de una cultura musical del país rica a pesar de carecer de un origen singular determinado. A finales del siglo XIX y a principios del siglo XX tuvo lugar una gran migración de Andalucía a Madrid, llevando la tradición musical de la región a la capital mediante la creación del café cantante y los tablados de flamenco. El género se puso de moda y se desarrolló rápidamente en Madrid, pronto viéndose afectado por la asociación del género con el alcohol, la violencia y en algunos casos el asesinato, mancillando su percepción en España, asimismo surgió el exotismo de la mujer gitana y los este-

reotipos andaluces, lo cual según Falla hizo que se destruyera y se degradara la imagen del flamenco como una forma artística. A pesar del gran éxito del flamenco como un arte caracterizado por elementos definitivamente españoles, el género y sus artistas se vieron coartados por la reputación cada vez más destructiva ocasionada por el flamenquismo. La situación provocó que intelectuales y artistas tales como Manuel de Falla y Federico García Lorca reaccionaran contra su degradación, con un sentimiento también de preservación, siendo el *Concurso de cante jondo* celebrado en Granada en 1922 el evento más significativo, el cual tuvo como objetivo promover y recuperar el cante jondo, específicamente la siguiriya gitana, que ya había ido desapareciendo a principios del siglo XX, emulando el trabajo de Vaughan-Williams en Gran Bretaña.

Manuel de Falla se trasladó definitivamente a Granada en 1920, tras haber tenido un gran interés en la ciudad durante muchos años. Con motivo de preservar el cante jondo y denegar la influencia flamenquista el compositor publicó un ensayo en 1922 de manera anónima en el cual expuso sus pensamientos acerca de los orígenes del cante jondo, su desarrollo e influencia con el fin de determinar los actos y los parámetros del concurso. El compositor insistió en la importancia de la adopción del canto bizantino[6] por la Iglesia española, la invasión árabe y el establecimiento de las poblaciones gitanas en el desarrollo de la historia musical de la península ibérica (Falla, 1950: 123). Según describe Falla en su ensayo algunos elementos musicales del canto bizantino, como los modos tonales –no en este caso de los griegos– y la ausencia de ritmo métrico se encuentran en la siguiriya, uno de los cantos andaluces (1950: 124). La organización del *Concurso de cante jondo* de 1922, por lo tanto, surgió del deseo de revindicar y recuperar de la tradición del canto primitivo andaluz, la siguiriya siendo el canto ejemplar el cual, conforme describe Falla en sus escritos, "se mantiene más vivaz el viejo espíritu" (1950: 124) –se nota otra vez la importancia del carácter sentimental. Según Falla, y también Lorca, el llamado cante jondo estaba a punto de desaparecer a principios del siglo XX, una situación empeorada por causa del flamenquismo, declarando que: "El canto grave, hierático, de ayer ha degenerado en el ridículo flamenquismo de hoy" (Molina Fajardo, 1990: 75). También subraya que este fenómeno provocó la adulteración y modernización de los elementos más esenciales del cante jondo (Molina Fajardo, 1990: 75). Además, lo que es de lo más intrigante es la distinción entre el flamenco y el cante

6 El Imperio bizantino o el Imperio romano de Oriente existió entre 330 y 1453 hacia finales de la Antigüedad tardía y gran parte de la Edad Media. El estado cristiano fue fundado oficialmente en Constantinopla y se convirtió en la potencia medieval más longeva. Ocupó los territorios de Italia, Grecia, los Balcanes, Levante, Asia Menor y el Norte de África después de la fragmentación y la caída del Imperio romano de Occidente en 1453 (Cartwright s.p.).

jondo que hace Falla la cual describe en una carta a John B. trend, creando el principal distanciamiento entre los géneros y declarando el flamenco una mera imitación de lo jondo sin el carácter auténtico de su historia y su interpretación, elementos los cuales se vieron como singulares al cante jondo (Molina Fajardo, 1990: 77). Según Falla y Lorca el cante jondo era un grupo de cantos andaluces cuyo fundamento era la siguiriya gitana, también origen de los soleares y polos (Orringer, *Lorca in Tune with Falla*, 2014: 5). La fuerte aversión la cual tenían el compositor y sus compañeros no era por culpa del flamenco en sí sino se debió a la nueva percepción del género dentro de la sociedad española a causa del flamenquismo, la popularidad de la interpretación del flamenco y el éxito del café cantante en Madrid: "Queremos purificar y hacer revivir ese admirable *cante jondo*, que no hay que confundir con el canto flamenco, degeneración y casi caricatura de aquél" (Molina Fajardo, 1990: 77). Pese a que inicialmente el fenómeno del flamenquismo surgió de una consideración positiva y apreciación del patrimonio andaluz, el término se convirtió en una manera de degradar Andalucía y todo asociado a ella (Llano, 2018: 14), acreditando un aumento en el comportamiento destructivo en relación al número creciente de cafés cantantes y tablados de flamenco prácticamente envolviendo por completo cualquier noción positiva del género. El flamenco no solo sufrió del flamenquismo y de poseer ese sentido de otredad sino también le influía el odio provocado por la discriminación de la población gitana y sus influencias sobre las cuales Lorca escribió, diciendo que aquellas características llamadas gitanas contaban entre las más significativas, casi la esencia del género (Orringer, *Lorca in Tune with Falla*, 2014: 125-126), por lo tanto son aspectos para celebrar y no descartar con el fin de conformar al ideal español el cual pintó el flamenco como un gitanismo y producto de la inmigración. Su asociación fue un aspecto notable en la lucha contra la degradación del género flamenco, y el cante jondo a principios del siglo XX por lo cual Falla se vio obligado a restaurar su percepción despreciada y a consolidar sus orígenes, centrando sus esfuerzos en los cantos antiguos en un intento de rescatar el género del mismo destino grave que el flamenco: "El «cante jondo» no es esa chabacanería flamenquista y grosera que circula por ahí en tablados de escasa visión artística con sus manifestaciones de un lirismo plebeyo" (Andrés Vázquez: 3).

La crítica que recibió el concurso aquel entonces demuestra las opiniones variadas y las percepciones quizás mal informadas con respecto al cante jondo. Los periodistas y críticos no tenían tan claro las distinciones entre los géneros como sus organizadores y defensores, lo cual sería su mayor obstáculo. Los organizadores insistieron en esa diferencia tan esencial si bien fue imperceptible a los críticos para quienes el cante jondo evocaba los estereotipos peyorativos andaluces según comenta Vicente Manzanares: "Por asociación de ideas, el *cante jondo* nos trae a la imaginación conceptos variados, tales como andalucismo, flamenquismo, gitanería, toreo, caballistas, arabismo, jerez, montilla y

manzanilla" (1922: 2). Falla había empleado el flamenco a sus exitosas obras posteriores a su llegada a Granada de ahí que se quedara claro que el folclore andaluz no era el problema, sino la raíz de la cuestión se encontraba en el trato del flamenco y su presentación al público. A pesar de que Falla y los demás organizadores del concurso consideraron el cante jondo como la forma primitiva y pura y no del mismo género que el flamenco al final el evento hubiera servido para reivindicar el género en su totalidad si no hubiera tenido tanta crítica. Como ya sabemos Falla y Lorca querían preservar aquellos cantos antiguos cuya situación era precaria por culpa de haberse quedado en el olvido a favor del estilo interpretado en los cafés cantantes y otros establecimientos de flamenco durante un periodo de gran modernización. La necesidad de hacer una distinción tan definida fue la única manera de contrarrestar no solo el flamenquismo sino también de la idea de la española, que los críticos mencionaban frecuentemente junto al exotismo. No aceptaron ni percibieron la diferencia entre los géneros, mayormente por culpa del fuerte influjo de su asociación con la población gitana[7] y tal vez debido a la afinidad la cual mostraba Falla hacia la escuela moderna francesa. Algunos críticos compararon el cante jondo y el concurso con un andalucismo, un folclorismo o una española, por ejemplo, tras la solicitud al Ayuntamiento de Granada para su organización la revista *La Alhambra* opinó que: "Corremos […] el peligro gravísimo de que esa fiesta pueda convertirse en una *española*" (Valladar, 15.02.1922: 6) –luego afirmó esa acusación al hablar de las representaciones folclóricas del verano del año 1922, diciendo que "el Concurso del cante jondo ha sido una española más" (Valladar, 10.06.1922: 147) y además comentó sobre la exageración de las virtudes del cante jondo por parte de Falla y de los demás organizadores. No obstante, muchos fueron los admiradores del propósito del concurso, por ejemplo, en la revista *El Defensor de Granada* expone el triunfo y éxito que tuvo el evento además del número impresionante de espectadores (Fuente, 1922: s.p). Asimismo, en septiembre del mismo año la revista musical *La Canción Popular*, cuyo nombre supone una predisposición a apoyar el concurso, dedicó al concurso su novena edición, alabando: "la magna obra de hacer que el mundo entero recordara que el «cante jondo», lejos de ser una cosa despreciable y absurda, era el más rico manantial, el venero más puro de inspiración artística" (1922: 1). En

7 *Discordant Notes. Marginality and social control in Madrid, 1850-1930* de Samuel Llano ofrece un estudio profundo de la situación del flamenquismo, los andaluces y la población gitana en Madrid en particular en cuanto a su asociación con los tablados de flamenco, el crimen y la identidad española. Por ejemplo, describe como la inmigración a las grandes ciudades de las zonas rurales, especialmente de Andalucía, desde principios del siglo XIX había dado lugar a un aumento en la desigualdad social y la pobreza, culpando fácilmente a los inmigrantes y agrupándolos con los grupos marginales tales como los gitanos y vagabundos (2018: 25).

cuanto al impacto del evento, que ha medido mediante el éxito de los participantes, podemos deducir de las palabras de Carol A. Hess que éxito del concurso fue, al final, contradictorio, mencionando dos de los premiados: Manuel Ortega, gran cantaor del siglo XX y Diego Bermúdez, un cantaor viejo (*Sacred Passions*, 2008: 131). El Caracol logró tener una carrera exitosa gracias al concurso ("Caracol, Manolo (Manuel Ortega Juárez)" s.p.) y a Bermúdez, o el Tenazas tampoco le sirvió mal, actuando en varias interpretaciones por toda Andalucía ("Diego 'El Tenazas' (Diego Bermúdez Cala)" s.p.). Además, está claro que el propósito de la reivindicación del cante jondo fue un gran éxito ya que el género hoy en día cuenta entre los géneros más interpretados, aunque sí que se ha visto incorporado al flamenco en el entendimiento general, siendo reconocido también fuera de España (Neville, 2006: 44). Es evidente no obstante que la crítica negativa fue superior a la positiva, respaldada por la opinión general del exotismo de las tradiciones andaluzas, y las de España a la vez, además de las malas connotaciones que perjudicaban la consolidación del nacionalismo, un debate del cual principalmente se derivaron la crítica.

El Concurso de cante jondo de 1922 y la publicación del ensayo acerca del cante jondo en 1922 fueron acontecimientos cruciales en el entendimiento de los pensamientos de Manuel de Falla en cuanto al folclore, el flamenco y el cante jondo, explicando así el uso anterior de algunos rasgos del cante jondo dentro de sus obras *La vida breve* (1913) y *El amor brujo* (1915). Falla manifestó la importancia artística y cultural del género con respecto a la representación del carácter español junto a las características gitanas, demostrando la unión de varias culturas a lo largo de la historia lo que dio lugar a una forma artística esencial a la identidad cultural de Andalucía y España. Además, intentó instigar el resurgimiento y la preservación de un palo apenas interpretado en el mundo del folclore musical andaluz, el cual reflejaba la naturaleza andaluza y las culturas musicales de la región y de España. A su vez, desencadenaron una discusión y una crítica más intensa acerca del propósito nacionalista y el papel del folclore en la cultura española puesto que las acusaciones en su contra tuvieron su origen principalmente en la malinterpretación del folclore andaluz en Madrid.

CONCLUSIÓN

Este trabajo ha pretendido dar una visión contextualizada y amplia de los fundamentos del debate nacionalista español a través del desarrollo de la música española y el surgir de un nacionalismo musical a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, tras haber sido puesto en marcha sobre todo gracias a los estudios y las técnicas musicales de Felipe Pedrell y Francisco Barbieri, y manifestándose principalmente dentro de las obras del compositor Manuel de Falla, así como sobre el

papel de la música española en el Regeneracionismo, un tema que se no se ha investigado tanto a pesar de que los estudios del nacionalismo musical español son extensos en particular en relación con Falla. Asimismo, el tema requiere una investigación aun más extensa con vistas a desvelar los elementos complejos de la relación entre la música y la identidad nacional los cuales han contribuido al lento proceso de la definición y la consolidación del nacionalismo español hasta el presente. Los acontecimientos decimonónicos forzaron a la música española a ser parte del debate nacionalista y del movimiento regeneracionista tras una crisis de orgullo e identidad en todos sectores de la sociedad que pintó a España como un país subdesarrollado y en retroceso, un desastre cierto en un periodo de tanta modernización.

Manuel de Falla fue una de las figuras responsables de la incorporación auténtica del folclore español a la música española, siguiendo el propósito pedrelliano, mientras se logró mantener fiel a su propio gusto estético y musical, además de componer algunas de las obras más célebres de la música española de la primera mitad del siglo XX cuya inspiración y nacionalismo se encuentra en el carácter andaluz de la música y la temática, incluso hasta su escenografía. La carrera de Falla le llevó a experimentar la representación de la música folclórica en medio del debate nacionalista bajo la influencia de los maestros franceses –principalmente Claude Debussy y Paul Dukas–, cuestionando así el alcance del exotismo, la idea de la española y los estereotipos de la cultura española, un aspecto criticado y analizado en detalle aquel entonces por los periódicos españoles y los académicos incluso hasta el presente. La influencia parisiense, considerada como una mancha en el nacionalismo de Falla, fue de hecho lo que le distinguía de los demás compositores españoles. La esencia o el espíritu tan fundamental al canto popular, mencionado frecuentemente por el propio Falla, se mantuvo intacto mientras su afinidad a las nuevas tendencias francesas permitió que su personalidad musical se manifestara y se revelara en todo su esplendor. La organización del *Concurso de cante jondo* de 1922 demostró sus claras y determinadas intenciones hacia la reivindicación de los cantos más antiguos del folclore andaluz, algunos rasgos de los cuales ya se había empleado con éxito en sus obras *La vida breve* (1913) y *El amor brujo* (1915), emulando el propósito nacionalista mediante la vuelta a lo tradicional y la idea de regeneración, dentro del contexto folclórico, no del teatro lírico. Asimismo, la presencia de artistas e intelectuales que asistieron al concurso ejemplificó el alcance de la influencia de Falla y la música española, dando a conocer al extranjero la rica tradición musical del país durante un periodo de intensa discusión sobre el exotismo y los efectos perjudiciales del flamenquismo.

OBRAS CITADAS

Álvarez De La Villa, Beatriz García. "Regeneracionismo Musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)." *Revista de Musicología*. Vol. 40, Núm. 2, 2017: 449-488. [jstor.org; consultado: 26.01.2022]

Andrés Vázquez, José. "El concurso de «cante jondo»." *El Imparcial*, 16 de febrero de 1922, p.3. [bne.es; consultado: 06.04.2022]

Avilés Farré, Juan. "La Guerra de la Independencia y los orígenes del nacionalismo español". *Alcalibe: Revista Centro Asociado a la UNED Ciudad de la Cerámica*. Núm. 8, 2008: 17-22. [dialnet.unirioja.es; consultado 20.12.2021]

Blinkhorn, Martin. "Spain: The 'Spanish Problem' and the Imperial Myth." *Journal of Contemporary History, Imperial Hangovers*. Vol. 15, Núm. 1, 1980: 5-25. [jstor.org; consultado: 10.01.2022]

"Caracol, Manolo (Manuel Ortega Juárez)." *Quién fue quién*. [universolorca.com; consultado: 20.04.2022]

Cartwright, Mark. "Byzantine Empire". *World History Encyclopedia*. 19.09.2018. [worldhistory.org; consultado: 25.03.2022]

Casares Rodicio, Emilio Francisco. "Pedrell, Barbieri y la restauración musical española." *Recerca Musicològica.* Núm. 11-12, 1991: 259-271. [dialnet.unirioja.es; consultado 27.12.2021]

Christoforidis, Michael. "Georges Bizet's *Carmen* and Fin-de-Siècle Spanish National Opera." *Studia Miscologica*. Vol. 52, Núm. 1/4, 2011: 419-428. [jstor.org; consultado: 07.11.2021]

—-. *Manuel de Falla and Visions of Spanish Music*. Oxford; New York: Routledge, 2018.

Connock, Stephen. "A Longer Biography." *The Ralph Vaughan Williams Society*. [rvwsociety.com; consultado: 20.04.2022]

Demarquez, Suzanne. *Manuel de Falla*. Traducido por Salvator Attanasio. Philadelphia; Ontario: Chilton Book Company, 1968.

"Diego 'El Tenazas' (Diego Bermúdez Cala)." *Quién fue quién*. [universolorca.com; consultado: 20.04.2022]

"El regeneracionismo." *España durante el siglo XIX*. 2009. [uned.es; consultado: 19.04.2022]

Falla, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Argentina: Espasa-Calpe Argentina S.A., 1950.

Fernández Álvarez, Oscar. "Sobre los bailes y danzas del folklore musical en España." [cervantesvirtual.com; consultado: 28.03.2022]

Fernández-Shaw, Guillermo. *Larga historia de "La vida breve*." Madrid: Revista de Occidente, 1972.

Fuente, N. de la. "El Concurso de «Cante jondo». Primera noche." *El Defensor de Granada*. 14 de junio de 1922. [bne.es; consultado 18.04.2022]

Giménez-Rodríguez, Francisco. J. "What Spanishness? Avant-garde Vs. Nationalism, Neopopularism and *Espagnolade* in *El Amor Brujo* de Manuel de Falla (1915-1923)." *International Review of*

the Aesthetics and Sociology of Music. Vol. 49, Núm. 1, 2018: 95-114. [jstor.org; consultado: 29.10.2021]
Hess, Carol A. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1897-1936*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2001.
—-. *Sacred Passions. The life and music of Manuel de Falla.* New York: Oxford University Press, 2008.
José Carreras, Juan. "Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)." *Il Saggiatore musicale*. Vol. 8, Núm. 1, 2001: 121-169. [jstor.org; consultado: 31.03.2022]
L., J. de. "Los Teatros. Lara. –«El amor brujo»." *El Imparcial*, 16 de abril de 1915, p. 3. [bne.es; consultado: 20.04.2022]
Lamas, Rafael. "On Music and Nation: The Colonized Consciousness of Spanish Musical Nationalism." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Vol. 7, 2003: 75-81. [jstor.org; consultado: 07.01.2022]
"Las fiestas del Corpus. El concurso de «Cante jondo»." *El Defensor de Granada*, 13 de junio de 1922. [bibliotecavirtualdeandalucia.es; consultado: 20.04.2022]
"La soleá, referente del canto jondo." *El Palacio Andaluz*, 11 de junio de 2020. [elflamencoensevilla.com; consultado: 20.04.2022]
Llano, Samuel. *Whose Spain? Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908–1929*. New York: Oxford University Press, 2013.
—-. *Discordant Notes. Marginality and social control in Madrid, 1850-1930*. New York: Oxford University Press, 2018.
Lolo Herranz, Begoña. "La zarzuela en el pensamiento de Felipe Pedrell: historia de una controversia." *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 2-3, 1996-1997: 319-325. [revistas.ucm.es; consultado: 05.03.2022]
Manzanares, Vicente. "Alrededor de un concurso de "cante jondo"." *La Voz*, 14.06.1922: 2. [bne.es; consultado: 07.04.2022]
Mayer-Serra, Otto. "Falla's Musical Nationalism". *The Musical Quarterly*. Vol. 29, núm. 1, 1943: 1-17. [jstor.org; consultado: 05.11.2021]
Molina Fajardo, Eduardo. *Manuel de Falla y el «cante jondo»*. Edición facsímil de la edición de 1962. Universidad de Granada, 1990.
Neville, Edgar. *Flamenco y cante jondo*. Edición de José María Goicoechea. Rey Lear, 2006.
"Nuestro homenaje." *La Canción Popular*, 01.09.1922: 1. [bne.es; consultado: 20.04.2022]
Orringer, Nelson R. *Lorca in Tune with Falla. Literary and Musical Interludes*. University of Toronto Press, 2014.
—-. "Silenced keys to Literary and Musical Interplays between Lorca and Falla." *Diagonal: An Ibero-American Music Review.* Vol. 2, Núm. 2, 2017. [escholarship.org; consultado: 18.10.2021]
Pagán, Víctor. "Un perfume de España…la zarzuela." *Género*. [teatrodelazarzuela.mcu.es; consultado: 20.04.2022]

Pahissa, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.

Parakilas, James. "How Spain Got a Soul." Jonathan Bellman, ed. *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press, 1998: 137-193.

Pedrell, Felipe. *Por nuestra música*. Barcelona, Imprenta de Henrich y C.a, en comandita, 1891. [bne.es; consultado: 15.11.2021]

—-. *Diccionario técnico de la música*. Isidro Torres Oriol, 1897.

Pérez Garzón, Juan-Sisinio. "El nacionalismo español en sus orígenes: factores de configuración." *Ayer*. Núm. 35, 1999: 53-86. [jstor.org; consultado: 25.11.2021]

RAE. Diccionario de la Real Academia Española. Edición 23.5, 2021. [rae.es; consultado: 18.03.2022]

Riquer I Permanyer, Borja de. "La débil nacionalización española del siglo XIX." *Historia Social, Debates de Historia Social en España*. Núm. 20, 1994: 97-114. [jstor.org; consultado: 07.12.2021]

Trend, J.B. *Manuel de Falla and Spanish Music*. New York: Alfred. A. Knopf, 1929.

Tristán. "Teatro Lara. «El amor brujo»." *El Liberal (Madrid),* 16 de abril de 1915. [bne.es; consultado: 18.04.2022]

Valladar, Francisco de Paula. "Los cantos populares granadinos." *La Alhambra*, 15.02.1922: 5-7. [bne.es; consultado; 20.04.2022]

—-. "La música en las fiestas del Corpus". *La Alhambra*, 30 de junio de 1922, pp. 141-148. [bne.es; consultado; 17.04.2022]

"Vida y obra: Infancia y juventud." *Manuel de Falla*. [manueldefalla.com; consultado: 18.10.2021]

"Vida y obra: El maestro, el amor, la ópera." *Manuel de Falla*. [manueldefalla.com; consultado: 08.11.2021]

Zubialde, Ignacio. "La Vida Breve." *Revista Musical (Bilbao)*, 2 de septiembre de 1913. [bne.es; consultado: 18.04.2022]