

## ARQUETIPOS HISPANOS EN LA OBRA DE MANUEL DE FALLA

Conferencia leída en el Congreso "Manuel de Falla: Latinité et universalité"  
Colloque International tenu en Sorbonne (Psaris, 18-21 novembre 1996)  
Publicada en las Actas, a cargo de Louis Jambou. París, 1999

### Introducción

La presencia de elementos de música tradicional española en la obra de Manuel de Falla es evidente. Atestiguada por el propio compositor, que expuso en varias ocasiones los motivos que le impulsaron a prestar atención a esa música, se percibe desde las primeras obras en las que el músico comenzó a dar muestras de un estilo personal. Sólo ha habido desacuerdo entre los estudiosos y comentaristas de la música de Falla cuando se ha tratado de aclarar si los materiales musicales que sirven como fuente temática a muchas de sus obras fueron tomados directa y puntualmente de la tradición popular, o proceden de la inventiva y creatividad del compositor.

Poco importa aclarar este aspecto para el tema del que vamos a ocuparnos en esta ocasión. Y por fortuna, hay que añadir, ya que el afán de rastreo de temas populares en la obra de Falla, inaugurado por los trabajos de García Matos, y que parece no haber terminado todavía, ha contribuido a dibujar una imagen un tanto distorsionada del compositor. Leyendo ciertas biografías o trabajos sobre Manuel de Falla se recibe la impresión de que se le presenta como un músico que necesita continuamente tomar ideas de la tradición popular para alimentar su trabajo creativo. Como creemos haber demostrado ya en otras ocasiones, las citas puntuales de música popular, indiscutibles en algunas obras de Falla, no son tan claras en otros muchos casos en los que se ha creído hallarlas. Y cuando lo son, incluso en el caso más claro de las *Siete Canciones Españolas*, un examen detenido de la elaboración musical a que las somete el músico demuestra claramente que las escoge precisamente por las posibilidades musicales que contienen y por el valor arquetípico que encierran.<sup>1</sup> De arquetipos vamos a hablar en esta ocasión, precisamente. Por esta vez la labor de rastreo se va a referir a un aspecto que deja a un lado las citas literales, para centrarse en una consideración global, en la detección de resonancias musicales que tienen un poder de evocación de lo español. ¿Cuáles son, en la obra de Falla, esas referencias sonoras, esos arquetipos musicales en los que aparecen los rasgos de la música española? Tratemos de aclararlo.

### Arquetipos musicales

---

<sup>1</sup> Sobre la búsqueda de temas populares en las obras de Manuel de Falla son muy conocidos "los tres trabajos que Manuel García Matos dedicó a este tema. Los dos primeros aparecieron en la revista *Música*, de los Conservatorios españoles, en los números III-IV, enero-junio de 1953, pp. 41-48, y en el número VI, octubre-diciembre de 1953. El tercero fue publicado en el *Anuario Musical del I.E.M.*, XXVI, 1972, pp. 173-197. En dos ocasiones hemos revisado y corregido las opiniones de García Matos : en una ponencia en el Congreso « España y los ballets rusos de Serge Diaghilev », Granada, junio de 1990, bajo el título « Fuentes populares en la música de "El Sombrero de Tres Picos" », y por segunda vez en una conferencia del ciclo « Manuel de Falla y su entorno », organizado por la Fundación Juan March (Madrid, abril de 1996), con el título « Falla y la música popular tradicional ». Ambos trabajos están inéditos.

Entendiendo arquetipo en el sentido más amplio y usual de un ejemplar conformado por los rasgos distintivos que le proporcionan valor de modelo, es evidente que la mayor parte de las obras musicales del pasado se conforman a un arquetipo. Lo que acostumbramos a denominar géneros musicales no son en el fondo otra cosa que modelos arquetípicos que, una vez establecidos, han logrado imponerse en la memoria colectiva, sirviendo de patrones para sucesivas obras musicales. En este caso damos al término arquetipo ese mismo sentido, pero más restringido, refiriéndolo al material temático que aparece en una obra musical determinada. Precisamente la corriente denominada nacionalismo musical se caracterizó por un intento, entre otros varios, de renovar un lenguaje que se consideraba ya gastado por la repetición, poniendo en juego nuevos arquetipos que, además de que trajeron nuevas sonoridades, al incluir referencias temáticas puntuales, evocaban también una tierra, una región, un país, un colectivo humano. Hoy es bien claro que esa corriente dio frutos más bien escasos en el campo de la ópera, donde primero y principalmente se ensayó. Sin embargo sí los dio en determinados compositores y en géneros musicales no tan ambiciosos como la ópera, aunque no por ello menos relevantes.

Dentro de la última etapa de esta corriente nacionalista hay que situar a Manuel de Falla, en un momento en que la música española hervía en fervores nacionales, ya un tanto tardíos, y en unos años en que « lo español », digámoslo, así sin concretar demasiado, después de haber tenido cierto poder de atracción sobre algunos compositores extranjeros como Liszt, Glinka, Rimsky Korsakoff y Lalo, todavía lo seguía teniendo, ya contemporáneamente a Falla, sobre otros compositores como Debussy y Ravel, por citar a los más relevantes entre los que tomaron referencias musicales españolas *para* alguna de sus obras.

### **Arquetipos musicales hispanos**

Preguntémosnos ya, para entrar directamente en el tema de que vamos a ocuparnos : ¿Cuáles eran los arquetipos musicales "hispanos" que obraban en la mente y en la memoria de los compositores cuando escribían "música española" ? Un arquetipo musical con referencia geográfica, en este caso España, se produce por el bombardeo de la memoria con la repetición de algún rasgo musical que lleve la etiqueta de español. Estas referencias musicales casi siempre connotan la música popular y venían apareciendo en España durante el siglo XIX en dos tipos de repertorios un tanto diferentes, aunque relacionados musicalmente. Por una parte en el repertorio tonadillero, formado por composiciones que imitan algún rasgo rítmico o melódico de la música popular. El resultado de esta mezcla se puede calificar como música popularizante, imitativa de lo popular, que, sorprendentemente, vuelve a ser asimilada e imitada en muchos casos por el pueblo, produciendo una especie de folklore urbano que se instala en la memoria colectiva, sobre todo en las grandes ciudades. Pero al lado de este estilo tonadillero popularizan te, desde las últimas décadas del siglo XIX comienza a ponerse de moda en España otro repertorio integrado por pequeñas piezas de salón adaptadas generalmente para voz y piano, que se publican bajo la etiqueta de música española, y que a menudo contienen referencias geográficas de las tierras que desde hacía tiempo se venían considerando ricas en folklore musical. Hasta más de un centenar de publicaciones de este estilo se han llegado a catalogar,<sup>2</sup> en las que aparece

---

<sup>2</sup> La catalogación de estas colecciones ha sido realizada por Emilio Rey y Victor Pliego y ha sido publicada en las Actas del III Congreso de Musicología (Granada, 1990), *Revista de la SEDM*, vol. XIV - 1991, 1-2, Madrid, 1991, pp. 355 Y *sqq.*, bajo el título "La recopilación de la música popular

casi siempre una referencia que va desde una alusión general a lo español o a lo popular (*Colección general de canciones españolas, Potpourri de aires nacionales para piano, La música del pueblo, Ecos de España, Flores de España*, y otros) hasta unas referencias geográficas concretas (*Colección de cantos populares valencianas, La gracia de Andalucía, Peteneras sevillanas populares, Cantos populares asturianos, Ecos de Vasconia, Cantos y bailes populares de Valencia, de Murcia, de Galicia, Cien Cantos populares asturianos, Repertorio completo de jotas aragonesas*, y un sinfín de títulos más).

Un compositor de finales del siglo pasado o principios de éste que se interesase por conocer la música popular española no disponía en general de otro medio que el acceso a esas colecciones de cantos populares editadas hasta la fecha que señalamos. Porque es un hecho bien comprobable que entre los músicos españoles de cierto renombre no hubo generalmente contacto directo con la tradición musical popular. La razón es clara: la música popular de tradición oral ya había quedado, por la época a que nos referimos, casi completamente confinada dentro del ámbito rural. Y no hay entre los músicos españoles ni un solo caso semejante al de Bela Bartók, que compaginó su actividad de compositor prolífico con una dedicación también muy asidua a la búsqueda de la música popular en sus fuentes. Los trabajos más relevantes en el campo de la búsqueda de la tradición oral musical española han sido hechos casi en su totalidad por músicos "de provincia", cuya labor no sobrepasó el ámbito geográfico en que ejercieron su actividad. Pero estas colecciones de música popular fueron prácticamente desconocidas para los compositores, que casi siempre volvían a los arquetipos musicales contenidos en el repertorio al que acabamos de referirnos, que ya estaban en la memoria colectiva.

### **Arquetipos tópicos**

Llegados aquí, hemos de decir que un análisis riguroso del contenido de estas colecciones de cantos españoles permite concluir que no proporcionan una imagen auténtica de la tradición musical popular, sino muy distorsionada y deformada. En primer lugar, hay que señalar que se trata casi siempre de colecciones muy breves, muchas de las cuales no sobrepasan la veintena de ejemplos, publicadas en tiradas muy cortas y a menudo reducidas a un ámbito local. En segundo lugar, se trata, salvo muy raras excepciones, de un repertorio de escaso o nulo valor documental, cuyo destino es preferentemente la música de salón. Las canciones aparecen en estas colecciones sin referencias concretas de intérpretes y lugares, sin datos concretos acerca de dónde, cuándo y de quién fueron recogidas. De ello se sigue una consecuencia grave: la escasa garantía del material musical contenido en ellas, tanto por lo que se refiere a la procedencia de los temas como por lo que afecta a la fiabilidad documental de la transcripción que, como es bien sabido, no estaba en la costumbre de aquella época, en la que los recopiladores se permitían corregir las melodías según criterios personales. Y en tercer lugar, se trata de un repertorio enormemente fragmentario y reiterativo: mientras que ciertos géneros aparecen a cada página en todas las colecciones, otros están completamente ausentes; mientras que ciertos esquemas y fórmulas de ritmo se repiten hasta la saciedad, de otros muchos, a menudo los más originales y característicos de la música de tradición oral, no hay ni un solo ejemplo. Y sobre todo, mientras que algunas regiones (así se las llamaba entonces) están ampliamente

representadas, sobre todo las periféricas, y más que ninguna otra Andalucía, apenas hay rastro de las tradiciones musicales de tierra adentro, que parecen ser completamente desconocidas para los autores. La referencia andaluza llega a ser maniática en estas colecciones, hasta el punto de que lo andaluz y lo español se llegan a identificar.<sup>3</sup>

A la identificación del folklore español con el andaluz, que ha persistido durante más de un siglo y todavía no ha desaparecido por completo, contribuyeron, sin duda alguna, estas primeras recopilaciones, hechas con muy escaso rigor documental. Como también a difundir y fomentar la idea de que, mientras el folklore andaluz ostenta una gran variedad y riqueza de formas, el de las otras tierras está suficientemente representado por un solo género que lo caracteriza, lo tipifica y en cierto modo lo caricaturiza. Así a Galicia la representa la *gallegada* o *muñeira*, a Aragón la *jota*, a Murcia la *parranda*, a la Mancha y Levante la *seguidilla* y el *bolero*, al País Vasco el *zortzico* y a Cataluña la *sardana*. Mientras que el resto del país queda completamente ausente y sin representación en las recopilaciones de la época.

Esta es la idea del folklore español que transmiten estas colecciones. Y ésta es también la idea, nótese bien, que caló en las mentes de la casi totalidad de los músicos de la época a la que nos estamos refiriendo. De ahí las referencias típicas y tópicas a la sonoridad de la denominada *cadencia andaluza*, que no es más que una entre centenares de diseños melódicos de la sonoridad del *modo de mi* cromatizado, presente en la tradición oral de toda la Península Ibérica. Y de ahí también el empleo reiterativo, de los ritmos de la *petenera*, *el fandango*, *el zapateado*, *la jota*, *la seguidilla*, *el bolero*, *el vito* y algunos otros, constantemente presentes en el nacionalismo musical español, incluso, como vamos a ver, en las producciones universalmente aceptadas y consagradas como obras maestras. El uso persistente de estos elementos rítmicos y melódicos ha producido una imagen sonora bien definida de la música española, pero también, preciso es decirlo, muy incompleta y fragmentaria.

### **Arquetipos deteriorados por un mal tratamiento**

Pero hay algo más. Porque si analizamos el tratamiento musical de los temas, esa elaboración en la que se muestra la creatividad de un compositor que toma cualquier tema, propio o ajeno, no encontramos más que vulgaridad, pobreza y tópico. Una lectura analítica de esas colecciones demuestra hasta qué la parte del piano reproduce reiterativamente una serie de plantillas rítmicas y un conjunto de clichés y sucesiones armónicas convencionales. La influencia de estas antologías repetitivas tanto en la zarzuela como en la obra de los compositores que buscaban otras formas y sonoridades más elaboradas, es más que evidente. Y no está de más señalar que ni siquiera Granados, Albéniz y Falla pudieron sustraerse a la influencia de los estereotipos de lo español creados por este repertorio, aunque es evidente que en estos tres casos el talento musical y la depuración del estilo acabaron por imponerse al tópico.

---

<sup>3</sup> El índice del cuaderno *Flores de España*, de Isidoro Hernández, publicado hacia 1883, es una muestra bien clara de lo que acabamos de afirmar. Entre las 41 piezas que contiene, aparecen nada menos que 20 tomadas del repertorio andaluz o gitano : *jarabe*, *cachucha*, *zorongo*, *caña*, *polo*, *el vito*, *el olé*, *fandango*, *malagueña*, *javeras*, *rondeña malagueña*, *soleá gitana*, *playeras*, *boleras sevillanas* y *zapateado*. Entre estos 20 títulos andaluces quedan medio perdidos una *gallegada*, una *jota aragonesa*, un *zortzico vasco*, unas *seguidillas manchegas*, otras *murcianas* y una *jota de quintos*. Cuatro piezas americanas y algunos títulos difundidos como populares, pero pertenecientes más bien al folklore urbano de estilo tonadillero completan este álbum, que, a pesar del contenido, pretende ofrecer un muestrario de los géneros más representativos de la canción popular española, como parece indicar el título.

Transcribimos una cita textual de Felipe Pedrell, por lo que tiene de aclaradora de la situación del momento. No le duelen prendas al veterano maestro al decir las cosas claras y al poner el dedo en la llaga cuando escribe así en el prólogo de su *Cancionero popular musical español*:

“En este repentino despertar del folklore (hay que decir la verdad, aunque sea dolorosa), los músicos, lo que se llama músicos profesionales, fuera de contadísimas excepciones, no figuran para nada. No tengo la pretensión temeraria de hacer investigaciones respecto a esta dejadez culpable. Además que sólo hay una: la de la incultura artística, y ésta hace innecesaria toda investigación. Eso sí, presentáronse colecciones y más colecciones de música popular, hechas por músicos tan incultos y tan desvalidos en achaques de música, que al mirar uno la adaptación armónica (¡) de esa música, se ha de repetir dolorosamente aquello de Virgilio a Dante : *guarda e passa* ; de la fidelidad de transcripción de los documentos *guarda e passa*, también: el *traduttore* es, siempre, *traditore*, y suerte, todavía, que no sea, cuando no lo es, *trucidatore*.”<sup>4</sup>

### **Nuevos arquetipos y nuevo tratamiento musical**

Hemos creído conveniente describir con algún detalle el ambiente musical nacionalista de finales del s. XIX, porque en este contexto hay que situar el comienzo de las primeras composiciones significativas de Manuel de Falla, que como es bien sabido, comenzó su andadura como compositor recorriendo el camino trillado por el que todos los músicos de su época comenzaban a marchar : abrirse paso en el mundo de la zarzuela, el piano de concierto y la canción de estilo lied. Por el testimonio del propio compositor conocemos la importancia que en su trayectoria tuvo el contacto con Felipe Pedrell quien le dio una nueva visión, mucho más amplia, pero sobre todo más profunda, del amplísimo campo que tenía delante por aquella época un compositor que no se resignase a seguir la corriente.<sup>5</sup>

Es fácil imaginarse a un Falla todavía indeciso, tanteando el modo de abrirse camino, y descubriendo de pronto todo un mundo de posibilidades en un campo, el de una música "nacional", que a Falla, dada su sensibilidad, le tenía que parecer a la fuerza bastante yermo. Que Pedrell estimuló a Falla con sus charlas, con su proyecto, con la lectura del cancionero español (todavía muy lejos de ver la luz, téngase en cuenta), es indudable. A este estímulo, seguramente generado por un conocimiento de la verdadera tradición musical popular, por encima de los tópicos y en sus fuentes directas, hay que atribuir la hondura musical de que dan muestra las composiciones de Falla desde aquel encuentro tan decisivo en su carrera. Aunque también es evidente, como han hecho notar algunos, que desde las primeras obras significativas después del encuentro con Pedrell, Falla ya da muestras de una originalidad, una hondura y una forma de tratamiento del material música tradicional que le sitúan muy por encima del que fuera su indudable maestro.

En *La vida breve*, considerada como la primera obra que marca con claridad el nuevo camino que emprende Falla, están ya presentes la mayor parte de los rasgos musicales que van a definir su quehacer. Está ya presente, desde luego, la referencia al

---

<sup>4</sup> Pedrell, Felipe, *Cancionero musical popular español*, Barcelona, 1919-1922.

<sup>5</sup> Acerca de la influencia de Pedrell sobre Falla se ha escrito mucho. En las páginas que dedica Gómez Amat a la figura de Pedrell en la *Historia de la música española en el siglo XIX* (1984 : pp. 273-285) se resumen con claridad y objetividad todas las opiniones de los musicólogos que han estudiado la vida y obra de Pedrell. La impresión que queda después de la lectura es muy clara. Si Pedrell enseñó algo a Falla, no fue principalmente en el campo de la técnica musical, sino sobre todo descubriéndole un camino por el que dar cauce a su creatividad e ilusionándole con un proyecto.



canto popular tradicional por una parte, y por otra un tratamiento musical generador de un recinto sonoro que parece como nacer de la propia naturaleza de esa música. Conviene advertir, no obstante, que el hecho de que esta primera obra significativa de Falla esté relacionada con Andalucía es un factor puramente coyuntural, proporcionado por el concurso convocado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando. El concurso se convocaba para la composición de una ópera.

En todo caso, lo que queda claro desde los primeros pasos del nuevo camino emprendido por Falla es que hay una ruptura con el pasado y con el entorno. Esta ruptura se manifiesta en primer lugar en la elección de los materiales musicales (tomados o inventados, poco importa aquí a nuestro propósito) que el compositor toma como referencia. Pero se manifiesta sobre todo en el tratamiento musical, que le permitió obtener efectos inéditos hasta entonces. Busca y elige los temas en las colecciones de que dispone en aquel momento, y a menudo los inventa, en razón de su capacidad de evocación y de las posibilidades que le brindan para un trabajo creativo. Para *La vida breve* pide a algunos amigos que le den pistas acerca de Granada, escenario de la acción, que él desconoce.<sup>6</sup> Con algunos datos descriptivos y costumbristas y con algunas referencias musicales acerca de los gitanos y el cante flamenco, que por aquella época no pudieron ser directas, Falla es capaz de pintar un paisaje musical que evoca Granada y Andalucía, pero también trasciende estas tierras, como vamos a ver inmediatamente. Y para las *Cuatro Canciones Españolas*, que compone casi simultáneamente y por propia iniciativa, busca las referencias en los repertorios de que dispone en aquel momento.

## **El modo de *Mi***

En ambas obras aparecen ya con toda claridad algunos de los arquetipos musicales a los que Falla va a acudir insistentemente a lo largo de su actividad de compositor.<sup>7</sup> El primero de ellos es la sonoridad del *modo de mi*,<sup>8</sup> que percibe en *La vida breve* ya desde la primera frase del *coro de los herreros*, que conforma una buena parte de los cantos de los solistas, sobre todo en los momentos de danza, que han llegado a ser unas páginas de las más escuchadas entre toda la producción de Falla. Son numerosas las melodías de esta obra que en su desarrollo y en las cadencias se conforman a la sonoridad inconfundible de este rasgo musical. Pero sobre todo son incontables a lo largo de la obra de Falla. El *modo de mi* aparece también conformando

---

<sup>6</sup> En *Vida y Obra de Falla* (Madrid, Turner Música, 1988), Federico Sopena transcribe una carta de respuesta de Antonio Arango a Falla, fechada el 8 de septiembre de 1904, en la que a petición de éste, su amigo le proporciona algunos datos, más bien escasos, acerca de Granada, escenario de *La vida breve*, que Falla no conoce (Nota al cap. IV en la p. 42).

<sup>7</sup> Conviene recordar que Falla escribe *La vida breve* presentándose a un concurso convocado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando en cuyas bases consta la intención por parte de los promotores de fomentar el *Arte Nacional* con una serie de composiciones en las que ha de aparecer el carácter español. El primero de los premios, al que Falla se presenta, se otorgará a una *ópera española en un acto*, que resultó ser *La vida breve*.

<sup>8</sup> En la tradición musical popular española, *el modo de mi*, sucesión que toma como base este sonido de la gama natural (trasladado a cualquier tésitura, ya que en la música tradicional no hay alturas absolutas de entonación, y la sonoridad de los sistemas se crea únicamente por la interválica de cada sucesión), aparece muy frecuentemente con una inestabilidad característica en algunos de sus grados (III, II Y VI sobre todo), que unas veces son naturales y otras alterados ascendientemente. En este caso denominamos *modo de mi cromatizado*, pues los sonidos inestables le hacen perder su configuración diatónica.

la sonoridad de la *Andaluza*, tercera de las *Cuatro piezas españolas*, de nuevo en *El paño moruno*, la *Nana* y el *Polo*, de las *Siete canciones españolas*; invade de principio a final las páginas de *El amor brujo*, como no podía ser menos, dado el argumento de la obra y la referencia al mundo gitano y al cante flamenco; reaparece envuelto en armonías impresionistas en los temas y los desarrollos de los tres tiempos de *Noches en los jardines de España*; está también presente en numerosos episodios de *El sombrero de tres picos*, donde lo escuchamos ya desde el comienzo, cuando una voz entona entre bastidores la canción *Casadita, casadita*, con un inicio melódico y peculiar del género rondeño, que aparece insistentemente en los repertorios tradicionales; y sobre todo en la *Fantasia Bética*, donde la sonoridad arquetípica de este sistema melódico es reiterativa e insistente desde principio a fin.

Es evidente que Falla encontró en la sonoridad del *modo de mi* un resorte musical que empleó con profusión, a causa del gran poder evocador de lo español que ya venía teniendo desde varias décadas antes. ¿De lo español, o de lo andaluz?, podríamos preguntarnos. Hay un hecho cierto: en la obra de Manuel de Falla esta sonoridad arquetípica va indisolublemente unida a Andalucía, y en muchos casos a la música flamenca. Pero lo sorprendente de este hecho es que el *modo de mi*, como se puede comprobar haciendo un rastreo por las recopilaciones de música popular tradicional, tanto las que aparecieron en las primeras décadas de siglo como las que se han hecho posteriormente a la época de Falla, está presente en la tradición popular española con una insistencia que no deja ninguna duda sobre su carácter autóctono y arquetípico de lo español. La sonoridad de este sistema melódico aparece lo mismo en un *alalá* de Malpica, junto al norteño Finisterre, que en un *romance* de Gerineldo recogido en Tarifa; la escuchamos en una *ronda* cacereña, y en una *jota* leonesa, en un *agudillo* burgales y en un *canto navideño* de tierras de Madrid, en una *tonada* de aguinaldo manchega y en una vetusta *tonada de boda* de la sierra segoviana, en un *canto torero* de tierras de Gredos y en una *canción de laboreo* de tierras levantinas. Sabiduría o intuición, el hecho es que Falla dió desde el primer momento con uno de los arquetipos más universalizados en la tradición musical española. Si él lo tomó preferentemente para evocar la tierra andaluza, ateniéndose a un cliché conformado por la repetición, lo cierto es que tocó un resorte musical que hace vibrar la sensibilidad del pueblo español como ningún otro. Esta es, sin duda, una de las razones de la aceptación tan amplia de la música de Falla.

Aún hay otro dato más referente al uso que Falla hace de la sonoridad de este sistema modal. Si se catalogan y se analizan comparativamente las fórmulas melódicas que el compositor inventa para trazar la cadencia final del *modo de mi*, se percibe la asombrosa variedad de los decursos, posibilitada por la inestabilidad sonora de los grados II y III del sistema. En su estudio sobre *La vida breve*, García Matos encuentra nueve diferentes, sólo en el primer acto. Y afanado en buscar modelos de los que Falla pudiera haber tomado referencia, encuentra sin dificultad otras tantas melodías parecidas, recogidas en trabajos de recopilación, varios de ellos inéditos o publicados después de la composición de *La vida breve*. Este dato demuestra con claridad que Falla está dentro de la tradición.

Pero hay una sonoridad especialísima del *modo de mi* que se repite con muchísima frecuencia en la práctica del canto tradicional y que está recogida en los cancioneros populares de una zona muy amplia de la Península Ibérica. Falla la recoge y la pone de relieve en varias ocasiones, pero sobre todo en la tonada que en *El sombrero de tres picos* suena entre bastidores al final de la obra, aquélla que comienza con las palabras “Por la noche canta el cuco...” La sonoridad característica de esta melodía está configurada por la inestabilidad del II grado del sistema melódico de *mi*,

que está transcrito en altura *si*. Pues bien la inestabilidad sonora del 11 grado del *modo de mi* es también un rasgo característico de una de las múltiples formas en las que este sistema se presenta en el repertorio tradicional español, y es consecuencia del cruce de influencias y mezcla de culturas musicales en la Península Ibérica. García Matos, fue quien por vez primera constató este fenómeno en su primera obra de recopilación extremeña. *Lírica popular de la Alta Extremadura*,<sup>9</sup> y lo definió acuñando una expresión acertadísima : « alternancia modulante de tónicas homónimas ». Que es tanto decir: el sonido *mi*, base del sistema melódico más reiteradamente presente en la tradición oral española, por efecto de posteriores influencias, tan pronto es, en una misma melodía, el sonido fundamental de ese sistema como el primer grado de una escala de sonoridad menor. El sonido con que fluctúa el TI grado hace alternar de función a la misma nota básica. Que Palla conociera este comportamiento por el contacto con la tradición, o que lo inventara en este caso, poco importa aquí. Lo evidente es que acertó con un arquetipo, y además con un comportamiento melódico arquetípico.

Pero a la extraordinaria intuición que tuvo nuestro compositor al elegir una sonoridad tan característica y evocadora hay que añadir la no menos genial del tratamiento musical que le dio. Una lectura atenta de cualquiera de las colecciones de cantos a las que nos hemos referido anteriormente deja bien clara la hondura musical que separa la manera de Palla de las de otros compositores. A diferencia del tratamiento armónico de la sonoridad del *modo de mi* por la sucesión de los cuatro acordes usuales de la cadencia en su variante andaluza, que constituía un tópico en los repertorios al uso, Palla descubre la hondura musical que mana de la tensión melódica que se establece entre los sonidos de la cadencia hasta llegar al reposo final sobre el *mi*, y juega con esa tensión en una nueva forma inédita hasta entonces. En el tratamiento musical de Palla se adivinan rasgos del estilo flamenco, de esa morosidad con que el cantor y el guitarrista se detienen en floreos y ornamentaciones sutilísimas hasta llegar al sonido final. Pero además se comprueba la gran sabiduría con que aplica los nuevos recursos armónicos que, descubiertos un tanto al azar en el tratado de armonía de Louis Lucas, y profundamente meditados, proporcionan a una cadencia archirrepetida una sorprendente e inédita novedad. En la obra de Falla se percibe una maduración progresiva, producto de una meditación musical intensa, que produce un tratamiento cada vez más hondo, más radical, más despojado de todo lo que no sea esencial, hasta llegar a la austeridad que muestra en la *Fantasia Bética*, que es, muy probablemente, la realización más magistral, nunca igualada, de la sonoridad arquetípica del *modo de mi*. Este recurso sonoro combinado con la fuerza del ritmo, a la que después nos referiremos, da como resultado una nueva dimensión de la música con resonancias españolas. Es sorprendente cómo consigue Falla pulverizar tópicos musicales hispanos partiendo a menudo de los mismos arquetipos, ya gastrados por un uso reiterado y superficial.

### **El tempo de jota**

Fijémonos ahora en otra de las sonoridades arquetípicas capaces de evocar lo español, que también aparece reiterativamente en la obra de Falla. Y desde muy pronto, pues ya la encontramos también en la primera de las *Cuatro piezas españolas* para piano, bajo el título de *Aragonesa*. Para esta obra toma nuestro músico un *tema de jota*

---

<sup>9</sup> Matos, Manuel García. *Lírica popular de la Alta Extremadura*, Madrid, 1944, p. 31.



de invención propia, pero de sonoridad y estructura convencional. Sonoridad que consiste en la alternancia reiterativa de las armonías de dominante y tónica, y estructura integrada por la alternancia de un estribillo rítmico y una copla de estilo cantable y melódico. Es un hecho evidente para quién conozca el repertorio popular tradicional español que la jota es el género musical más difundido en toda la amplitud geográfica de la Península Ibérica. El más difundido, y también uno de los más antiguos, ya que en su estructura más simple y en su plantilla rítmica se remonta al nacimiento de la cuarteta octosilábica. Las formas más primitivas de la jota aparecen preferentemente en las tierras norteñas, pero la forma más reciente, configurada, como hemos dicho, por melodías tonales que se apoyan sobre la alternancia de dos acordes, aparece por igual en el repertorio popular de todas las tierras de España, aunque una opinión tópica cuyo origen no es fácil descifrar la haya adscrito a Aragón como patria y cuna desde la que se habría difundido<sup>10</sup>. El hecho es que la jota tal como la toma Falla tiene una resonancia amplia y un poder evocador de lo español que ya venía de atrás, como lo demuestran las obras de Liszt, Glinka y otros músicos que también la tomaron, llevados sin duda por su especial atractivo.

Después de esta primera toma, Falla volvió varias veces más a este género tan arquetípico. Volvemos a encontrar una jota entre las *Siete canciones españolas*, tomada en este caso puntualmente de la colección de Alvira,<sup>11</sup> y de nuevo otro tema de jota en *El sombrero de tres picos*, que además de caracterizar musicalmente al personaje de la Molinera, aparece a menudo como leitmotiv a lo largo de la obra, hasta convertirse en una especie de orgía sonora en el apoteósico baile final que cierra la obra. En los tres casos Falla recurre a la sonoridad reiterativa de la especie de jota denominada *aragonesa*, que al ser la más difundida, a pesar de ser la más reciente entre todas las variantes del género, es la que contiene mayor y más amplio poder de evocación de lo español.

Pero lo sorprendente vuelve a ser aquí el tratamiento musical que Falla da a esta sucesión reiterativa de los dos acordes que forman la base armónica de la jota, que presenta un revestimiento sonoro inédito hasta entonces. Además de llevar el sistema a diferentes alturas por medio de inspiradas modulaciones y sabios contrapuntos en los que se entreteje el tema del estribillo con el de la estrofa, la armonía aparece manchada con apoyaturas sin resolución y otras disonancias que renuevan la referencia sonora tópica. Los temas de jota quedan así envueltos en un recinto sonoro sorprendentemente nuevo, que sigue configurado básicamente por los elementos de siempre.

## Arquetipos rítmicos

Sólo por razones de claridad hemos separado en nuestro intento de detección de arquetipos los dos elementos, melodía y ritmo, que son inseparables en toda música. Una escucha atenta de la obra de Falla permite detectar una estructura rítmica reiterativamente presente en toda su primera época, la que llega hasta la composición de *El Retablo*. La fórmula rítmica a que nos referimos aparece con toda claridad ya en la Danza segunda de *La vida breve*, cerca del final de la obra, como base rítmica de una

---

<sup>10</sup> Remitimos a los lectores interesados por profundizar en el conocimiento de este tema a nuestro reciente trabajo *La jota como género musical: un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. (Miguel Manzano, Editorial Alpuerto, Madrid, 1996.)

<sup>11</sup> Alvira, José María: *Repertorio completo de jotas aragonesas*, Madrid, Casa Romero, 1897, núm. 9, p. 20.

melodía en *modo de mi*. Pero se percibe todavía con mayor claridad en dos de las *Cuatro piezas españolas* para piano, la *Aragonesa* y la *Andaluza*. Si se escucha atentamente la primera de ellas, después de los cuatro compases iniciales se percibe un polirritmo simultáneo, resultado de la doble acentuación de una sucesión de 6 corcheas que en la melodía se agrupan en ritmo temario, 3+3, mientras que en el acompañamiento que lleva la mano izquierda se agrupan en pares, 2+2+2. Esta simultaneidad de ritmos vuelve a aparecer en la *Andaluza*. Aunque en este caso la agrupación temaria se impone a la binaria, ello ocurre sólo al comienzo, mientras que en el desarrollo volvemos a percibir el polirritmo en múltiples pasajes. Y también aparece con toda nitidez en la danza segunda de *La vida breve*, pero con un rasgo sonoro que Falla tiene buen cuidado en poner de relieve, acentuando la segunda corchea de cada grupo de 6, y destacando fuertemente el ritmo sincopado que resulta del contratiempo. Pues bien, si hay algún rasgo arquetípico en la tradición musical española por lo que se refiere al ritmo, es precisamente éste. El polirritmo simultáneo al que no hemos referido es el esquema rítmico de la jota y del fandango, que son sin duda alguna los bailes más relevantes y más reiterativamente presentes en el repertorio popular español.<sup>12</sup>

Casualidad o intuición, el caso es que Falla acertó también a elegir esta fórmula de ritmo tan arquetípica y a explotar las enormes posibilidades que encierra. Lo encontramos como fórmula básica, ya lo hemos dicho, en la *Aragonesa* y en la *Andaluza*, de las *Cuatro piezas españolas*; en las dos danzas de *La vida breve*; en *El paño moruno*, la *Jota* y la *Canción*, de las *Siete canciones españolas*; en la *Danza de los Vecinos*, la *Danza de la Molinera* y la *Jota final* de *El Sombrero de tres picos*; en la *Canción del fuego fatuo*, de *El amor brujo*, y como una especie de *ostinato* que recorre de principio a fin la *Fantasia bética*. Falla recurre una y otra vez a esta fórmula, que le proporciona una referencia arquetípica de lo gitano, lo flamenco, lo andaluz y lo español. Con frecuencia la fórmula aparece envuelta en figuraciones que recuerdan la guitarra, las castañuelas y los zapateados, añadiendo viveza y variedad a la estructura básica, siempre presente en el fondo. Y siempre destacando la acentuación de la cuarta corchea de cada serie de seis, rasgo que pone de relieve la naturaleza polirrítmica del compás del fandango y de la jota, tal como ya hiciera por vez primera Rimsky Korsakov en el *Capricho Español*.

## Otros arquetipos

Estos son los arquetipos a los que Falla vuelve con mayor insistencia durante la primera etapa de las que marcaron su trayectoria. Hay algunos otros que aparecen más esporádicamente en su obra, ampliando un poco la extensión de las referencias a lo español. Dos veces se acercó el compositor a las sonoridades norteñas, en la *Montañesa*

---

<sup>12</sup> Para entender bien el tratamiento rítmico que Falla hace de estos dos géneros hay que advertir que tanto el fandango como la jota han sido transcritos casi siempre en un compás incorrecto. La jota se suele transcribir en 3/8 y el fandango en 3/4. Pero en realidad la base rítmica de la jota es siempre un 3/8 doble, es decir un 6/8, porque los bloques de tres se distribuyen en grupos de dos. El fandango, por el contrario, se suele transcribir en 3/4, lo que es correcto para la melodía, pero no para el ritmo, que también se interpreta casi siempre en un compás de 6/8. En realidad estos dos ritmos están profundamente emparentados, aunque difieran en las plantillas de acordes con que se les acompaña, y desde luego en la coreografía. Una lectura atenta de los repertorios tradicionales permitiría hablar de una especie de fandango joto o de jota afandangada que se practica en la mayor parte de las tierras de la Península Ibérica. Los ejemplos aparecen a centenares, y su abundancia revela la forma en que se han implantado en la tradición oral.

y la *Asturiana*, creando un recinto sonoro sobrio, pero muy evocador, para melodías que destacan por la austeridad y la serena nostalgia. Y una vez toma explícitamente el ritmo de la *seguidilla (Siete canciones)*, en una versión murciana, muy característica de la forma en que ese canto y baile aparece en todas las tierras del Centro y Levante. En cambio las breves citas de folklore urbano que salpican la partitura de *El Corregidor y la Molinera* no tienen más valor que el de evocar una situación o un personaje. Suele decirse que a partir de *El Retablo de Maese Pedro* Falla emprende un nuevo camino, ampliando la referencia musical andaluza a otras tierras y ámbitos. Esta apreciación es acertada, pero hay que matizarla. En primer lugar hay que precisar que los arquetipos musicales que toma el compositor en la mayor parte de las obras anteriores rebosan los límites de lo andaluz, como acabamos de comprobar.<sup>13</sup>

Segunda precisión : las citas musicales de *El Retablo de Maese Pedro* y del *Concierto para clavicémbalo* pertenecen a un universo sonoro que sobrepasa el de la música tradicional, y adquieren una resonancia diferente como arquetipos. Conserva, es cierto, una connotación hispana, pero a la vez la trascienden. Los recitativos con que el Trujamán va canturreando la historia de Don Gaiferos y Melisendra recuerdan, ciertamente, los pregones callejeros y los semitonados litúrgicos que hasta hace poco sonaban a diario en España por las calles y en los templos, pero son a la vez supervivencias milenarias que aparecen en todas las culturas musicales. Los *incipit* de melodías de romances tomadas de la ejemplificación de Salinas en su tratado *De música libri septem* pueden haber sido en origen melodías tomadas del repertorio popular. Pero ya en la época del autor del célebre tratado habían entrado en la memoria colectiva de un sector social muy amplio, al ser tratadas habitualmente en versiones corales e instrumentales de autor. Otro tanto ocurre con las citas de Gaspar Sanz y de Francisco Guerrero, que también pertenecen al fondo de melodías que servían frecuentemente de base temática para las glosas y diferencias con que los instrumentistas de tecla o de vihuela *tañían fantasía*, como enseña Tomás de Santa María en su tratado. Es evidente que el universo sonoro que Falla consigue evocar en *El Retablo* ya no es el mismo de sus obras anteriores, ni en las sonoridades ni en el tratamiento. Y sin embargo sigue siendo cierto que en el fondo sigue palpitando lo español, visto ahora desde una nueva dimensión. Los arquetipos se han ampliado, se han esfumado en cierta manera, y el revestimiento musical ha ganado en profundidad, en sobriedad, en austeridad. Falla sigue a la búsqueda de raíces de lo español y las sigue encontrando, cada vez más hondas.

En esta misma búsqueda se inscribe el *Concierto para clavicémbalo*. De esta obra afirmó el mismo Falla en una nota al programa del estreno que “tanto por su estilo como por su carácter, la música se deriva de antiguas melodías españolas, religiosas, cortesanas y populares”. Los estudiosos han identificado dos de estas

---

<sup>13</sup> Por ello no estaría de más revisar la opinión, bastante repetida, de que la primera etapa de Falla se centra en Andalucía, abriéndose hacia otras tierras de España a partir de *El sombrero de tres picos* y *El Retablo*. Esta opinión es difícilmente sostenible a la vista de los títulos, de procedencia geográfica muy diversa, que integran las *Cuatro piezas españolas*, compuestas por la época de *La vida breve*, y las *Siete canciones populares españolas*, en las que Falla trabajó al mismo tiempo que escribía *El amor brujo*. Otro tanto se puede decir de *El sombrero de tres picos* y *El Retablo*, que se alternan con *Noches en los jardines de España* y la *Fantasia Bética*. No se pueden trazar líneas divisorias tan claras en el itinerario artístico de Falla, que en cada momento va centrando su atención en la obra que le exige una dedicación preferente, pero no olvida completamente las otras que tiene en proceso de creación. Si es indudable que algunas de las obras que mayor eco han tenido tienen como referencia la música y el ambiente andaluz, también es cierto que Falla estuvo abierto desde el primer momento de su quehacer a un horizonte musical mucho más amplio.

melodías : la canción *De los álamos vengo*, a la que se atribuye origen popular, y que fue reiteradamente tratada por compositores el s. XVI, y la melodía del "Pange lingua" *more hispano*, que también fue tratada musicalmente por todos los compositores de tecla de los ss. XVI - XVIII, Y que se ha conservado en la tradición oral y en el uso litúrgico hasta hace tres décadas. Ambos temas son tomados solamente en el inicio, como mero punto de partida, por lo que tienen de evocadores. y a partir de ellos y de otras alusiones no menos esquemáticas construye Falla la música más radical, densa y a la vez austera de cuantas escribió en su vida.

### **¿En qué medida está presente lo español en la obra de Falla?**

Si hubiera que resumir en una palabra la manera en que Falla se acercó a la música tradicional española, hasta hacerla parte de su propia obra, no habría palabra mejor que ésta: hondura. La genialidad de nuestro compositor se define por la hondura, por la capacidad de llegar hasta las raíces sonoras de las que brota la tradición musical popular, o hasta las resonancias más hondas que puede generar. Pero si queremos ser exactos en nuestra apreciación, tenemos que añadir: hondura no es amplitud. Con ello queremos decir que en la música de Falla no está reflejada toda la tradición musical popular española. Un análisis detenido de esta tradición en los centenares de cancioneros en que ha sido recogida permite detectar una riqueza musical tan amplia en sonoridades, tan variada" en sistemas melódicos, tan rica en estructuras rítmicas, que es prácticamente imposible que un solo compositor pueda dejar testimonio musical de tal complejidad.

A primera vista resulta un tanto extraño que Falla haya vuelto reiteradamente sobre una serie de arquetipos y haya pasado por alto otros muchos que le ofrecían enormes posibilidades de ampliar todavía más su paleta sonora. Por citar un solo caso: el *Cancionero de Burgos*, de Federico Olmeda, que Falla conocía en su primera edición de 1903, contiene una amplísima ejemplificación de melodías sorprendentes por su arcaísmo: por los inusuales sistemas melódicos que las conforman; por esa austeridad sonora que ofrecía tantas posibilidades a quien, como Falla, quería y sabía escapar del universo sonoro tonal, ya gastado por el uso de varios siglos; por la presencia de esquemas rítmicos que se escapan de la regularidad de los compases convencionales. Es muy improbable que detalles tan relevantes escapasen a la perspicacia del compositor, a la meticulosidad, atención y detenimiento con que se sabe que hacía sus lecturas.

Pero el hecho es que de la obra de Falla está prácticamente ausente todo un mundo sonoro que es herencia musical secular de las tierras de la vieja Castilla, del antiguo reino de León, de la lejana Extremadura, de ese extenso territorio que Machado llamaba "el corazón de Iberia." Herencia que ya desde las primeras décadas de siglo estaba recogida en más de un millar de tonadas configuradas por unos rasgos musicales claramente definidos, muy diversos de los que definen las músicas del Sur y del centro peninsular. Y herencia a la que, ni Manuel de Falla, ni ningún otro músico que haya alcanzado renombre suficiente, cuando todavía era el tiempo, como para haber dejado algún testimonio que haya merecido entrar a formar parte de un catálogo de música española. Esa indefinición sonora, o esa vuelta permanente al tópico del fandango y la seguidilla que suele caracterizar las músicas que en el catálogo de los compositores de este siglo comportan a veces en el título una alusión a Castilla demuestra claramente que, salvo excepciones rarísimas, los compositores españoles han ignorado e ignoran casi todo acerca de la música popular tradicional de la tierra a la que aluden cuando

dicen escribir música castellana. La causa de esta ignorancia es, muy probablemente, el hecho de que estas músicas estuvieron ausentes de las colecciones de música "española" que configuraron los arquetipos que sirvieron de referencia a los compositores.

Es sorprendente que Falla no prestase atención a las músicas de esas tierras, hemos dicho, pero también es comprensible. La capacidad humana tiene unos límites de tiempo y de fuerza que no permiten a cada individuo ir más allá de lo que puede abarcar, si no es con menoscabo de la calidad de la obra. Falla se atuvo a esos límites y consiguió, dentro de ellos, la hondura, la profundidad y el poder evocador de toda buena música, que quizá una dispersión mayor hubiesen impedido. Y la buena música, la alta música, siempre acaba por entrar en la memoria colectiva. Unas veces porque ya contiene sonidos que evocan y sugieren. Y otras porque el compositor ha logrado tocar fondo al crear una obra en la que la persona humana se encuentra a sí misma y se reconoce.

Las dos condiciones se dan en la obra de Falla, y por ellas ha entrado en la Historia de la Música.