

LA ALHAMBRA, EL ALHAMBRISMO Y MANUEL DE FALLA

POR

MANUEL OROZCO

SE ha venido afirmando, y hasta con insistencia por ilustres escritores, que a Falla le era indiferente y hasta hostil, el Arte Árabe y especialmente la Alhambra. Ante tan rotundas afirmaciones que encasillan o lo intentan al menos, al músico con ese cierto sector, ya superado, del antirromanticismo que ha establecido esa especie de pugilato estético e ideológico, entre uno y otro Palacio, el Árabe y el de Carlos I, en el recinto de la Alhambra, uno que ha realizado tantas excursiones sentimentales por el espíritu y la obra, por la vida y milagro del músico de la Antequeruela granadina, siente el imperativo, intrascendente por otra parte, de dejar las cosas en su justo lugar, entendiéndolo que cumple así uno de los más constantes, obstinados y hasta escrupulosos signos de carácter del músico, que no es otro que el de dejar resplandecer por encima de todo compromiso, la verdad limpia. Y la verdad es que ésta es una afirmación gratuita.

Si algo define enteramente la personalidad y el estilo de Manuel de Falla, —ya lo he dicho en otro lugar— es su terquedad en la precisión y claridad de su pensamiento y su horror a la deformación de éste. De aquí aquella precisión de su escritura hasta en las más intrascendentes sutilezas, y su total intolerancia en punto a su interpretación estética y moral. Y también en otro lugar dije al abordar su biografía, que el inmenso respeto que su personalidad y pensamiento me produce, me hizo abordar su vida y su obra, con la responsabilidad de hacerlo como si él aún viviera y en la firmeza de que no admitiría ni un elogio conce-

dido a la estimación o al halago, ni tampoco una deformación de su pensamiento y sentir. Esta fidelidad que al músico y al hombre excepcional que fue le debo y siento, me hacen salir humildemente al paso de la afirmación errónea y justificada sin embargo por otras razones, de que a Falla no le gustaba o era la antítesis del Arte Árabe.

Deberé añadir que lo desconsolador que para un granadino puede tener tal afirmación, no influye en modo alguno en esa estimación de los sentimientos o los gustos de uno de los hombres más excepcionalmente dotados del sentimiento de la belleza y, especialmente, si ese hombre es un artista de la excepcional calidad humana de Manuel de Falla, que además ha escogido para vivir, trabajar en su arte y morir... "...la Alhambra naturalmente", como le escribe una y otra vez a su amigo Angel Barrios, hijo de don Antonio Barrios, El Polinario Cónsul General de la Alhambra, como le llamarán sus amigos y viajeros.

Falla fue esencialmente, un obrero humilde de su arte y un creyente ejemplar, un místico casi, que ejerció la fe y la caridad hasta límites casi exesivos, y Granada ejerció sobre él la extraña y paradógica sugestión de misticismo y de martirio, de exaltación de los valores estéticos y de mártir de la Historia.

Granada es la ciudad de la angustia entre esas dos culturas, entre esos signos epigonales, y Falla vive la angustia esencial de su fe y de su vida. Pero Falla fue por encima de todo, un hombre de cultura, un espíritu abierto a todas las corrientes ideológicas y estéticas, y su religiosidad —católica a machamartillo— no le impidió adelantarse a su tiempo, huyendo del espíritu cerril de tantos católicos españoles, que desdeñó por principios, en la misma medida que todo sentimiento herético o de fricción moral. Su mismo liberalismo político procede de esa intransigencia moral de principios y sentimiento, a los que nunca sometió su juicio estético, en el que sólo interviene una valoración intelectual superior.

El antialhambrismo de los años veinte, al que intentan adscribir a Falla, procede de dos causas esenciales, la primera de naturaleza estética en esa vuelta del decadentismo de comienzo de siglo, y la otra religiosa, en el sentido de rechazo de todo sentimiento paganizante o herético.

Difícil será, pues, adscribir a Falla a uno u otro móvil, por cuanto Falla pertenece a la generación "alhambrista" de fin de siglo, y está de otro lado muy lejos de ese espíritu cerril religioso del erasmismo que llama Américo Castro, o del "ciserismo" que llamo yo a ese espíritu revanchista y cerrado, que niega y destruye la cultura fuera del Catolicismo.

Estas son las dos ópticas a cuya luz se ha contemplado tantas veces al Arte musulmán español y granadino, y en ninguna de ellas se instalará el espíritu su-

perior del músico, que es —digámoslo pronto— la antítesis de este catolicismo cisnerista.

Falla no llevó jamás prejuicios a la obra de Arte, y sus valoraciones están muy por encima, incluso las adversas, de toda bandería o fricción extraña. De aquí que sus consideraciones estéticas pertenezcan a un orden superior de su espíritu crítico en el que para nada interviene ni le llegan, las cargas de las humanas debilidades.

Por ello su devoción admirativa por el Monumento granadino, por la Alhambra, no tuvo otra raíz, ni la estorbó prejuicio alguno, que el de su profundo juicio estético, y su inmensa sensibilidad ante toda manifestación del espíritu humano.

Pero Falla, no lo olvidemos, es además, un hombre de su tiempo y no nos sería posible llegar a esa estructura estética y espiritual que constituye su personalidad, sin analizar aunque al paso apresurado de una visión estelar, la trayectoria histórica del hombre, del artista, y sobre todo, del mundo y la estética que le tocó vivir. Y el mundo y la estética que en cierta medida le determinó, la propia estética y materia musical de su tiempo, estuvo determinado y profundísimamente informada del más apasionante fenómeno estético y psicológico; y ese fenómeno, esa conmoción formal del universo estético y extraordinario, ese fenómeno sin precedentes ni epígonos históricos me atrevería a llamarlo el Gran Movimiento Universal del Alhambrismo Estético. Veámoslo.

La Alhambra, como fenómeno de cultura en el mundo y la vida del siglo XIX y bien entrado el XX.

Nace Manuel de Falla, en 1876. El Romanticismo está ya muy lejos pero el arte que triunfa y del que se sustenta la mentalidad literaria pertenece a su órbita estética aunque no ideológica. Han pasado muchas aguas bajo los puentes desde aquel Consejo de Viena que liquida el último imperialismo político, pero un mundo intimista y literario ha prevalecido con el espíritu del Romanticismo. De él en una u otra medida, se sustancia la segunda mitad del siglo con todas sus consecuencias culturales y estéticas. Está, en esos años del siglo, haciendo explosión, y pronto la crisis, la gran eclosión romántica que bien pudo simbolizar el genio desmesurado y frenético de Wagner que representa la etapa, o el comienzo de ella, crepuscular y soberbia del romanticismo. Mahler será la apoteosis final, esplendorosa y funeral.

Y, ¿qué es ese posromanticismo del que el propio Falla representa la deserción, como Debussy, aunque no el logro?. ¿Qué edificio ideológico y estético puede sustituir a la gran catedral Romántica?.

Digamos que frente a la ingente representación histórica del Romanticismo, el mundo va a encontrar el vacío, ese vacío en el que acaso estamos aún inmersos o casi ciertamente, perdidos. Y ello es así porque el hombre, el hombre occidental, claro, no posee él otra sensibilidad que la clásica o la romántica, es decir utilizando los términos de Spengler, la sensibilidad apolínea y la fáustica, que es tanto como decir que no dispone de otros impulsos o resortes vitales que la razón y el sentimiento. Grecia supo encauzar el sentimiento y atemperarlo a la razón. El Romanticismo atempera o subordina la razón al sentimiento. En el fondo son reacciones instintivas del espíritu del hombre imperecedero.

Pero el Romanticismo va a conformar el mundo, y lo conforma porque infunde la gran abstracción del sentimiento, la fuerza del individuo frente al mundo, el individualismo en fin, sobre el que toda conjetura sistemática es infecunda. Y el Romanticismo que está de vuelta de lo concreto de la razón, un poco de vuelta del cartesianismo y no digamos del escolatismo, va a refugiarse en el cansancio de una cultura en crisis, la cultura occidental de cuyas consecuencias hoy vivimos. Y para ello busca refugio y salida, en la evasión de occidente, en la evasión de su cultura, y descubre la gran abstracción del orientalismo producto de su propia insatisfacción histórica. Y busca en él, como antes en su propio sentimiento, su campo de aventura, una aventura espiritual y estética, pero una aventura también vivencial, intelectual, casi mística, como una religión de los sentidos. Y esa religión de los sentidos que hemos venido llamándola sensualismo es, en fin de cuentas, el primer atributo que una mirada superficial atribuye al mundo oriental.

Europa, occidente, se sale de sí como aquella fallida fuga de Baudelaire, símbolo de ese sentimiento de evasión que el Romanticismo representa en esa desmembración de la cultura occidental que en él se inicia. Y este es el camino y no otro, —importación de los primeros juegos de té en los salones victorianos, donde las porcelanas y las lacas chinas hacen su pirueta insolente frente a los torsos de mármol de Cánova— que lleva el gusto y el instinto romántico a los palacios, y las estancias —que no los torreones y fortalezas— de la Alhambra.

El Romanticismo se hace viajero y desde las aventuras exóticas de Lord Byron, y Keat o Schelly, a los éxodos del crónico spleen de Chopin y su enterradora Jorge Sand, a Mallorca, o las aventuras de Laurence, o Chaeteaubriand, junto a la espantada del joven Victor Hugo de la España del dos de mayo, tiene un

componente de exotismo que se va a vertir y a torrentes en la literatura, y ya sabemos que fue Víctor Hugo quién definió, no sin cierta razón, el Romanticismo como la literatura francesa del siglo XIX.

Y ¿cuál es la puerta natural de la evasión y el deslumbramiento romántico?. ¿Cuál es la bandera que siendo Europa sea a la vez la antítesis del Continente?, ¿la antítesis de unos principios, una moral y un pensamiento en crisis? Necesariamente esa bandera y ese símbolo tenía que ser Granada, la Alhambra en fin. Así lo siente el Romanticismo y así una sociedad sofisticada, literaturizada y culta emprende la ruta de la Alhambra para perderse, o encontrarse quizá, en los laberintos líricos del palacio más deslumbrante imaginado.

Y ya están las caravanas viajeras con todos los riesgos imaginarios y reales de la España pobretona y hambrienta de las guerras civiles, atravesando el mar de las tormentas que es la ruta española hacia la Alhambra. Y ya están esas cartas románticas exaltadas de los Ford, Roscoe, o el espía Laborde, y de las de Dembosky, Gautier, Inglis, o los Dumas y Davillier, que pasarán a libros de viaje por España, y que en deliciosas ediciones de tafilete y oro, pasarán a todas las bibliotecas de la más alta burguesía, ilustradas, y prodigiosamente, por los Robert, Lewys, Doré o Pennell que ha ilustrado *The Alhambra* de Washington Irving.

Y España y su Alhambra superan toda fantasía y toda conjetura literaria, quedando, así establecido el nuevo patrón Oro, única moneda en curso del Romanticismo. En el fondo es el reverdecimiento de la vieja cantinela de Europa, la sed de Europa que retorna como corona de laurel marchita y gloriosa al centro espiritual de su fantasía. Porque no deberíamos de olvidar aquella ventana que en el Museo de Viena, nos dejara abierta Alberto Durerro, en 1519.

Es un pequeño cuadro, un retrato del viejo y moribundo Emperador Maximiliano. Va a morir ese año. Acaso ya está tieso y frío, cuando el pintor coloca la cartela de "Potentissimus, Máximus et Invictissimus Cesar..." y toda la retahila laudatoria. En él aparece el viejo zorro, la vieja vulpeja de guadejas blanquecinas y mustias, en su último gesto desdeñoso y altivo. Uno se imagina, que este retrato es simbólico y orientador, y piensa que para él ha pedido al pintor, acaso al humilde orfebre que es el padre del artista, que le cincele el codiciado atributo de su poderío, y éste no es otro que una granada de oro que sostiene con su mano de garra de halcón. Esta Granada que tanto soñara arrebatarse a su consuegro el águila real, el cóndor aragonés.

De esa antítesis de Europa, de esa vieja querrela continental se va a vengar el Romanticismo, arrojando sobre el tapete verde del viejo juego, de la vieja timba de Europa, el gran naipe del Islam, el as de corazones, ya que no de espadas.

Y no sólo testigo de cargo fue la Alhambra, sino la única salida posible de una estética en crisis, el único refugio de un sentimiento renovador y esperanzado. Un símbolo, en fin, con todos los atributos del deslumbramiento que el símbolo produce. El Romanticismo, que está haciendo de tantas ruinas europeas —ruinas históricas y ruinas ideológicas— su decálogo de creencias, va a encontrar en el Palacio granadino todos los atributos de sus rebeldías y desdenes y la piedra de escándalo, el mudo testigo y víctima de una cultura a la que se le va a hacer balance en el libro mayor de las ideas. La Alhambra es un símbolo y una metafísica de Europa, que va a sentar en el banquillo del juzgado de la Historia demasiadas ideas y dogmas. Todo lo que la Alhambra tiene de cementerio mayor de una cultura, de testigo de cargo de una expoliación histórica, tiene también para el espíritu del Romanticismo, de voz de los muertos a cuyo imperativo se siente atento. Y Occidente ve en ella el signo y la hora de una liberación ideológica y el encanto insuperable de lo prohibido. Y como los grandes revulsivos y las primeras importaciones del opio chino, o los alucinógenos africanos para aquellos paraísos artificiales, la Alhambra importa a Europa el gran frenesí onírico de la belleza y la abstracción suprema. Y se produce el primer fenómeno histórico de la embriaguez colectiva hacia ese palacio entrevisto y cantado por poetas que hasta como Victor Hugo sin verla, la canta, como el ciego ruseñor ilumina la fronda que ignora.

Pero la Alhambra es además, el símbolo de un martirio, el martirio y el desgarramiento de una flor por el pie de un poderoso. La Alhambra es el cadáver insepulto y desgarrado de una doncella mancillada y destruida en su belleza. De aquí esa fiebre, ese enloquecimiento que para el Romanticismo representó la Alhambra, y de aquí ese odio que inyectan en sus crónicas hacia los conquistadores en los que se llevó, y con cierta razón, la peor parte Carlos V.

...LA ALHAMBRA EN EL MUNDO OCCIDENTAL

Ya está la Alhambra instalada en el centro del mundo culto como una obsesión viajera y una experiencia cara y urgente. El mundo va a padecer desde esos años de medio siglo, el gran sarampión que va a producir el revulsivo del gusto y alterar la fisonomía de las ciudades y los rincones más remotos. La Alhambra es la gran enfermedad y el gran tesoro descubierto al alma. Desde los Urales al estrecho de Behring, desde Groenlandia a la Tierra del Fuego, desde la antesala dorada del Buckingham Palace al último garito inmundo del Far West o Saigón, la Alhambra va a ser el tributo obligado de la atención del mundo. Casi un siglo

de la historia y del gusto del universo se va a llenar del frenesí estético de la Alhambra, para bien o para mal.

Nada en la historia de las corrientes estéticas o las modas decorativas, alcanzó jamás el tremendo impacto que produjera la Alhambra y sus deformaciones. Para el hombre de nuestro tiempo, la Alhambra no es ya sólo un hallazgo del Romanticismo. Ello nos llevaría a pensar, y acaso con razón, que la Alhambra es una grandiosa creación literaria del mundo romántico que nos ha determinado al fin, hasta bien entrado el siglo veinte. La Alhambra es también, y para su mal, porque ello le proporcionó una carga excesiva de desdén histórico, un símbolo perenne de una cultura superior abatida.

Si, todo lo que la Alhambra tiene de cinerario y de martirio, de polvo de siglos, hacen de ella el Potosí del gran avatar del Romanticismo. Pero la Alhambra va a pagar y pronto su gran tributo a la gloria, y su gran tributo es su deformación, su derrumbamiento hacia la baratija y hacia ese mamarrachismo estético que sucede al Romanticismo. Igual que en lo literario de la Oriental de Víctor Hugo, la musa exangüe que es la Alhambra irá a caer en las manos más temblorosas de una poesía melopeica y rimbombante. Es la caída del Héroe, la torre del homenaje que se abate en el gris tierra del pastiche.

La razón de ello habrá que buscarla en la humildad y la belleza de sus materiales que la hacen acequible a todas las fortunas, las del potentado naviero que instala un patio de los Leones en su camarote de lujo, y la del potroso garito que pinta arabescos en las alcobas del crimen y la lujuria. Y así surge el alhambrismo como fenómeno psicológico colectivo descendiente directo del romanticismo, hijo ilegítimo del espíritu romántico, y aberración estética del Arte islámico, en las torpes manos, y sensuales, de un momento de decadencia del Arte y el estilo. Y es esa deformación la que repele Falla, y todo espíritu culto.

Pero el fenómeno está ahí y fue la Alhambra ese poder que doblegó, incluso, al barroco español y colonial, y que va a tener versiones para todos los gustos, buenos y malos. Porque, ¿qué es si no el frenesí barroco y floral de las yeserías y marqueterías de la Cartuja granadina, sino la magnificación del alhambrismo?. Y, ¿qué si no su degeneración cursilona y mamarrachada de la iglesia jesuíta junto a esa misma Cartuja venerable, donde reproducciones y molderías y azulejos, cantan a Alá en la más ramplona de las decoraciones que el mal gusto y la insolencia estética ha producido.

Más, no olvidemos que ese mamarrachismo fue el estilo de una época que casi nos alcanzó a nosotros. A Falla desde luego, y en él se sintieron confortables nuestros abuelos. Y así se creó aún antes del Nouveau Style o del Modern Style que no

son sino una degeneración colosal del alhambrismo, el más grandioso espertento estético de todos los tiempos. Y así no hubo palacio, palacete, ni pisito burgués en el universo mundo, en el que unos ajimeces de yeso pintados, dibujaran su silueta de estampario sobre unos plafones de terciopelo o peluches rojos o azul turquesa. Y no hubo mueble o consola victoriana, mesita china o chimenea rococó, sobre la que unas fuentecitas de los Leones instalaran entre la barroca cacharrería de porcelanas y ondinas y pebeteros, el triste carnaval del envilecimiento estético de la Alhambra.

Y fueron sus yeserías, sus azulejos y columnitas de pega, la servidumbre estafalaria del decorativismo estafalario de fin de siglo. Y de los talleres de yesistas granadinos —y a mucha honra— salieron por ferrocarril y barco, y a porte debido, miniaturas alhambrinas para todos los gustos. Fue aquello como una emisión de bolsillo de la Alhambra, como un estampario autorizado por el Banco de la moneda estética, más antiestética que hemos alcanzado. Y fue la Alhambra en el salón burgués, en el Saloom del Oeste Norteamericano, en el Teatro pimpante, en los balnearios y los garitos, una nota de “buen tono”, que es algo así como un certificado de legitimidad y nobleza supuesta y tan al alcance de la mano. Pero fue un imperativo que imponía el gusto de la época.

Influye en ello, y no en poca medida, otra deformación, la más escabrosa, lo equívoco de ese supuesto sensualismo que constituye como el primer síntoma del fenómeno del erotismo social de nuestro tiempo. Y le ayuda, y perjudica, a ello, la letra que ha supuesto la música de sus surtidores y silencios de los patios, la literatura de Las Mil y una Noches, y todo ese orientalismo del que está ávido el mundo. De aquí que lo que tiene de fruto prohibido tiene de incitación y de fondo de la lujuria del mundo, de esa incitación mental de la que han querido y logrado también, culpar a la Alhambra que es en realidad un monumento místico. Y es la burguesía comercial y nada romántica ya, la que impulsa por esas rutas su afición y su mente escabrosa, y son los salchicheros hamburgueses, o los lores británicos, los vicecónsules y los gobernadores de la Camenwell jubilados, los que rinden el tributo y el rito de esas fotos en los estudios de los fotógrafos granadinos donde ante las yeserías de pega, los ajimeces y los azulejos, grandes y barrocos divanes damasquinados, albergan una humanidad viajera en el gran carnaval que desfila ante los objetivos de las máquinas, y hasta aquel caballo disecado y apolillado hiniesto, sirve de pedestal a toda una teoría de moros, odaliscas y sultanas, gorditas y grasientas. Es el gran carnaval y el juego a la morería supuesta de la Alhambra, que resiste tales francachelas turísticas.

Es el gran frenesí del mal gusto que hace mella, y clava el diente en tan in-

sólito monumento del arte y el espíritu. Es ese alhambrismo chabacano que hará exclamar con cierta razón a don Pío Baroja aquello de que la Alhambra le parece un "kiosco de refrescos", o a Gabriel Morcillo, "que es un escenario para recién casados". Y ambos llevan en cierto modo razón, y llevan razón porque han llegado a la realidad procedentes de la caricatura, porque han inventariado el saldo negativo de esos malos tenedores de libros que son los chabacanos del mundo. Pero tanto Baroja, en su furia antirromántica que dice aquello de que Chopín es un músico de cloróticas, sabe llenar su soberbia prosa del espíritu más puro del romanticismo, y su malísima poesía de pedestre vulgaridad alhambrina; en tanto que Morcillo se mueve y pinta, soberanamente por cierto, en el mismo carnaval convencional de un alhambrismo de los cuentos de la Alhambra y las Mil y una Noches. Y el uno y el otro, a caballo entre su obra que afirma y su palabra que niega, hacen en el fondo el más insuperable arte alhambrino.

Y serán, ya en pleno dominio de la técnica y el espejismo del progreso, los nuevos materiales, el cemento y el hierro, los que harán el último alhambrismo en su aplicación decorativa. Y son esos kioscos de refrescos de Baroja, o esos balnearios de aguas curativas de la piedra del riñón o el reuma burgués, junto a los palacetes y parterres o los templetos de los parques para las bandas de músicas, las tribunas de los juegos florales y fiestas de la banderita, los desfiles de flores y las paradas militares, en los que esa nueva arquitectura del hierro colado en arabescos y arquitos de encajes alhambrinos, llenarán de su mamarrachismo estaciones de ferrocarril, y andenes en todas las ciudades del orbe al que llega el ferrocarril. Y el nombre de la Alhambra ocupará miles de frontiscipios de teatros —Falla estrenó en el Alhambra de Londres su Tricorne—, salones de fiestas y cabaretes nada equívocos de lujuriantes. Y será el gran mamarracho universal, el mayor mamarracho del orbe, esa Torre Eiffel, el exponente máximo, del alhambrismo decadente y pretencioso del que se sigue enorgulleciendo el decadentismo alhámbrico de la gran cursilería de ayer y de hoy. Ella, la torre insolente de la más insolente estética urbana, desintegradora del paisaje, con la matrona de la antorcha neoyorquina, representan en uno y otro continente la gran insolencia de la cursilería universal, que marcan el frenesí del alhambrismo estético, o mejor, antiestético.

LA ALHAMBRA Y LO CURSI

Como vemos, la Alhambra, que ha subido a todos los Palacios y bajado a todas las exclusas, sólo la faltaba, y le llegó esa técnica del hierro y los materiales resis-

tentes que fueron a completar el ciclo invasivo que va desde las plazas de toros a los templos cristianos, y desde éstos a los lupanares. Es la Alhambra de paco-tilla cuyos cromos van a difundir su caricatura en las marcas de todos los productos. Es esa Alhambra de la náusea, esa náusea tardía pero náusea al fin, que va a provocar esa corriente iniciada hacia los años treinta y no antes.

Y en esa orgía, en ese frenesí del mal gusto alhambrista nace Manuel de Falla en Cádiz, una de las ciudades andaluzas en las que con Sevilla, más ha prendido el Modern Style importado del París de las Exposiciones y la Ilustración Artística. Que nadie culpe a la Alhambra del mal gusto de una época lamentable y sin estilo, de una época en la que prende y florece el gran rosal celeste de lo cursi.

Cádiz es una ciudad de nuevo cuño mercantil y trashumante. Cádiz tiene un visado especial de extravagancia y floripondia retórica. Cádiz es la ciudad, la última ciudad carnalera y alegre. Primero y último puerto del continente. Mascarrón de proa de la nave de Europa y espón de Andalucía con toda la carga de extranjerismo y quincalla, ultramarinos y canelas exóticas de mandarines y de indios. Cádiz de azul prusia postalero, de las palmeras y las freidurías, de los garitos y los prostíbulos, de los barquilleros y los contrabandistas, de los frailes mendigantes y los morárganos rifeños.

Mástiles consulares en todos los balcones y azoteas ponen sobre las salinas y el puerto no sé qué sensación bamboleante y luminosa de barco anclado sobre la ciudad llana. En Cádiz —nos lo dice Ramón Gómez de la Serna, el gran especialista de la cursilería, el cursirólogo mayor de los escritores—, nace el vocablo delicioso y pimpante, inconfundible, rotundo, definidor, definido, definitivo. En Cádiz vive y tiene nombre mortal y se empadrona aquel don Reticursio personaje cómico del que nos dice Ramón. “La palabra cursi, según fuentes fidedignas, nació en la ciudad de Cádiz. Un hombre dicharachero y erudito don Adolfo de Castro, autor del buscapié del Quijote y director del periódico La Palma, insertó en las columnas de su publicación, hacia 1885, unos apuntes para un diccionario, de dicacidades de la fina y andalusísima región gaditana, y allí aparece la palabra cursi, que él recordaba de su niñez, como desprendida a una sainetesca obra estrenada en un teatro de su ciudad en la que un personaje, don Reticursio, tipo extravagante y singular... Ese es un Reticursio”. Y uno entiende que de ese mote y Ramón también, y don Adolfo de Castro, la palabra quedó pimpante en el ruedo del gran diccionario de la lengua en uso, y abuso del pueblo, que luego a la larga, porque la Academia renquea en eso de enterarse como habla el pueblo, ésta la mete en el diccionario.

Así, lo cursi, del que incomprensiblemente Ramón deja fuera el alhambrismo,

se hace universal, con ese nacimiento pintoresco y atrabilario en el Cádiz de Falla.

Cádiz, es pues, una ciudad de riesgos estéticos, una deliciosa ciudad con muchos ecos de sociedad, puestas de largo y entierros de lujo en coches de caballos de plumeros negros y crespones, de gran carnaval de la muerte y de gran carnaval de la vida. Ya han vestido al niño Manuel de Falla a sus cuatro años, otros tantos de "mascarita" y lo vemos en la foto con su atuendo de paje de don Juan, o de Guardia Noble palatina. Hay en ese Cádiz de la infancia del músico, un inmenso sentimiento de lo decorativo y del cortinaje, del pedestal de palmeras, y las pilistras en los patios y los balcones. Hay un estilo alhámbrico disfrazado de la "rocaille" y de esa escultura —como dice Dalí— de todo lo extraescultural: el agua, el humo, las irisaciones, de la pretuberculosis, y de la polución nocturna, la mujer flor, piel-joyas-nube llama-mariposa-espejo.

Eso está en Cádiz, bueno, y en todo el mundo, pero por ese compromiso sustancial, esa amalgama del mundo, que es Cádiz, con tantos apellidos extranjeros metidos en el meollo de las sangres anlaluzas, Cádiz posee el encanto sublime de la gran cursilería burguesa y diminutiva, que tanto gustara a Federico. Hay una rancia pirueta social, un rigodón andaluz y barroco, una habanera literaria del pompón y la enagua, del quitasol y pañuelito de encaje que araña la nariz, al que le hacen su mueca epigonal, la cantiña y las alegrías gitanas de lo frenético. Cádiz está instalado sobre esos imponderables estéticos y antiestéticos y esa bambalina sobre la que las yeserías y los azulejos de pega del alhambrismo en boga componen la más deliciosa, la más barroca, la más rococó estampa del cursilismo sustancial en el que la Alhambra es parte y cómplice, testigo y origen del atrabilismo estético del Modern Style imperante.

Y allí, en pleno alhambrismo, nace Manuel de Falla, que ya en esas estampitas de encaje alhámbrico, de sus primeras confesión y comunión, nos muestra su credencial estética. Y seguirán esas revistas del Hogar y la Moda, y La Hormiga de Oro, y todas aquéllas para damiselas que recibe su madre con viñetas y grabados alhambrinos, de patios de los Leones y cuentos de leyendas en la Alhambra. Y la grandilocuencia lírica de los grandes, regulares y mediocres poetas con sus "endechas de amor" a la luz de la luna bajo los ajimeces del palacio granadino. Y desde el tronante Victor Hugo, al prodigioso versificador, inconcebible torrencial Zorrilla, la Alhambra es cantada en todas las lenguas y hasta gorgoritos poéticos. Y el niño Falla, aquel "alma de Dios" —su confesor lo dice— se echa al colete escolar y marinero, toda la literatura poética y soñadora sobre el palacio encantado. Y queda encantado él mismo, como todo el mundo, con lo que tiene de verdad y lo que tiene de carnaval, el alhambrismo de su tiempo. Y Falla es toda su vida un

alhambrista equívoco ante el espejo deformado de su primera edad, y apasionado de sentimiento y experiencia, en sus años granadinos que es el resto de su existencia.

LA ALHAMBRA EN LA MÚSICA

Y vendrá luego su formación estética, su información musical que está ya en el punto horario del alhambrismo más exaltado y serio. La música que en la zarzuela española, sigue erre que erre con los temas alhambrinos y orientales, hasta la náusea de Benamor, el orden culto y universal, va a encontrar al gran embajador de Granada y la Alhambra, que se llama Isaac Albéniz, un genio musical y bohemio, que ha recalado por Andalucía y se ha venido a vivir, cuando puede, al corazón mismo de la Alhambra. Ante la figura impar de Albéniz no hay sino gravedad y sentimiento, auténtica poesía y profundidad de ideas y espíritu. Ahora sí que la Alhambra retorna de la guata y la moda, a la profundidad más exquisita del más sublime arte. Albéniz le descubre a Falla la Alhambra auténtica, de ella le habla en su casa de París, cuando va a vistiarle. "Váyase usted a vivir junto a la Alhambra, Falla, váyase a Granada", y Falla que procede de ese mundo de la gran cursilería alhambrista, que ama y constituye su propio mundo, reemprende el camino del encuentro con la realidad estética y profunda de la Alhambra.

Pero no es sólo Albéniz, es la gran época estética y musical de Francia, la que le empuja hacia la Alhambra, porque Francia es el gran impulsor estético de Falla. Y la hora del arte francés está atemperada y atemperada sin falsedades ni cursilismo, en la autenticidad estética de la Alhambra que le ha legado el Romanticismo. Y Falla vuelve a sentirse envuelto en la vieja y renovada sugestión de la Alhambra.

Y entra así en la órbita estética de la que no se apartará nunca. Y el mundo musical que le rodea, le retorna como un rebote estético y sentimental a Granada, a la Alhambra, y pide aquellas composiciones iniciadas de "Los Jardines" a sus padres, aquellos "nocturnos" sobre la Alhambra entrevista en sus lecturas, en ese año de 1908 nada menos.

Pero es que Francia desde Chabrier, Bizet, Laló está haciendo música española y digamos, alhambrista, exótica, artificial, pero excelente sin duda. Todo el orientalismo musical desde Mozart —que lo tiene— a Ravel o Debussy, excluyendo el ruso, excepto Glinka, ha pasado en una u otra medida por los patios y los estanques de la Alhambra. Y ahí están las ediciones de Laló o Chabrier, cuya rap-

sodia España está como casi todas las ediciones francesas, enmarcada su portada de los arabescos y yeserías de la Alhambra, que es el gran reclamo de los escaparates. Y ¿que es, no sólo la litografía del reclamo, sino incluso el movimiento del impresionismo francés, en pintura y música, sino alhambrismo al fin?.

Pero dejemos esto para mejor ocasión, y volvamos a la Francia de la Hora española, como Ravel va a titular su obra, a la Francia de un Debussy asomado idealmente a los estanques del palacio o a esa Puerta del Vino en la postal que Falla desde Granada le va a enviar unos años más tarde.

He dicho en otro lugar, que los movimientos musicales de la Europa de fin de siglo, desde Rusia a España, pasando por los países nórdicos, no tienen en Francia representación alguna. Francia en el fragor del movimiento musical de los nacionalismos estéticos, no toca ningún pito. Es un fenómeno extraño, pero evidente, y más si tenemos en cuenta que musicalmente desde Napoleón, Francia hace música importada —e incluso importa a sus directores de Conservatorio—, de Italia. Cherubini es su nombre y ni Berlióz pudo hacer música francesa, pese a su intento.

Francia ha consumido todo su impulso y sentimiento nacional en el más prodigioso canto nacionalista de la Marsellesa, y no encuentra el camino de su nacionalismo inexistente. De aquí que lo que desde Chopín, —el gran descubridor del nacionalismo musical, el gran buceador del alma del pueblo, que lleva a la música culta—, ha encontrado las fuentes y el manantial purísimo del sentimiento de la Patria y del suelo, impulsa el movimiento del nacionalismo estético, en Francia se transforma en sentimiento universalista muy acordes con el sentimiento de la Libertad de los Pueblos. En el fondo Francia rinde tributo y es consecuente con su decálogo de la revolución. Los nacionalismos quiebran por algún lado la idea universalizadora de la Libertad. Y así el nacionalismo musical de Francia se hace culto; es un fenómeno de cultura, de superación del nacionalismo hacia metas universales. Y cuando llegan los hombres del Impresionismo musical, todos procedentes del Romanticismo y de Wagner, no les inquieta ni participan del impulso nacionalista y el sentimiento de la tierra, entre otras razones porque Francia, políticamente estaba de vuelta de todos los irredentismos políticos y en el último gesto del hastio patriótico que venía tan sabiamente administrando Napoleón. Francia había importado a Napoleón de Italia como su música. Por eso cuando Falla elogia a Debussy la música francesa, y le dice aquello de que le gustaba —se refería naturalmente a la última, y la de Debussy en especial— éste le contesta: pues a mí no. De lo que en realidad estaba de vuelta Debussy era de Wagner, a cuya sombra ha crecido su estética. En realidad el gran hallazgo fran-

çés será la pintura y con ella la música. Y el Impresionismo como la música francesa de ese momento, es un Arte intelectualizado, literario y un tanto científico. De aquí esa vuelta al arabesco, al rococó, al neoclacisismo y al arte bucólico de Watteau. Es lo que llamé hace años la Gran Arcadia Musical de Francia, esa Arcadia que ha vestido de dios sol al Rey, y de pastora a la reina, que luego vestirá de cónsul al Emperador, y desnudará de Diana cazadora a sus hermanas ante los ojos praxitelianos de Cánova. En ese estilo faunal órfico y pastoril que instala la paganía arcádica de los Mellarmé, Rostand, Verlaine, Rimbaud, Loti o Luys, Baudalaire, Banville, o Musset, justamente los libretistas de la música impresionista. Es la hora faunal y dyonisiaca de Francia, a la que se incorpora lirica y deslumbrante, intimista, la Alhambra granadina. Y así al repertorio temático y a las musas del Apres midi dans faune, al Dafni y Cloe y al Pelleas, se incorporan los Arabescos, la Soirée dans Grenade, el Claro de Luna, Lindaraja o los Reflejos sobre el agua debussianos o los de Ravel en sus juegos de Agua.

* * *

Sólo este impulso estético le faltaba al Falla de los años parisinos —los siete fatídicos años fallistas—, para retornar a la Alhambra con el alma en un hilo de ausencias y nostalgias. Y sólo le faltaba llegar del brazo de esa figura descomunal, arrolladora de Sergio Diaghileff, y sus ballet rusos, la gran explosión estética de su tiempo, para sentir en su alma la fiebre estética del monumento que padece el gran ruso.

Está lejos ya Falla, de aquel alhambrismo decadente y de pacotilla de Cádiz, lejos de su versión artificial de la Alhambra. Allí en sus estancias junto a toda la compañía de ballets, Falla se rinde a la sugestión estética del alma de la Alhambra. Su arcaísmo, su medievalismo santuario pero humilde de materiales, su encantamiento y abandono de siglos le subyuga. La fiebre estética de Diaghileff le contagia, como le contagia la dedicación y la sabiduría, la ciencia y el alma exquisita del arquitecto conservador el ilustre profesor Leopoldo Torres Balbás, y aquel don Joaquín Torrente su administrador solitario y fantasmal.

Pero volvamos al Falla de 1907, al Falla de esa exaltación lírica y sentimental instalada sobre nostalgias de la patria, soledades y luchas de expatriado, y aquella presencia artística de los temas granadinos en el corazón musical de París. Desde 1907, a pesar de su entrada por la puerta grande en el mundo musical con su Vida Breve, no irá a estrenarla hasta 1913. En la Vida Breve los músicos franceses, los grandes críticos a los que deslumbra su música, descubren el alma

y la poesía de Granada, la ciudad que aún no conoce. Con ello se afirma la vocación musical española y granadina, de la hora española de Francia. No en vano la obra de Albéniz y Granados, españolísima y con tantas inspiraciones granadinas y de la Alhambra, han llevado al fin a Francia la primera música genuina y española. Hasta ellos, España no tenía otra música española que la escrita por franceses. Los músicos españoles, los pontífices musicales de Madrid, andaban enredados en la guata y las candilejas del género chico, la zarzuela, que nunca tuvo alientos, ni calidad de traspasar las fronteras ni atención alguna fuera de ellas.

Falla, Albéniz, Granados, escriben al fin música española y bien pronto el mundo culto va advertir que Carmen de Bizet es una hermosa "españolada" que no resiste la prueba del fuego en el yunque de la Iberia de Albéniz ni La Vida Breve.

De aquí que Falla no dude en el camino emprendido y torne a comenzar o seguir su obra española, su nacionalismo musical. Pero no olvidemos tampoco que el Falla de esa primera etapa parisina, es un Falla procedente del mundo del alhambrismo cursi en el que no se siente a sus anchas, en virtud de esa carga afectiva y familiar de ambiente.

Es sin género de dudas, un sincero admirador de la Alhambra, que aún no conoce, sino en la versión de bolsillo en que ésta andaba por el mundo. Y así observamos su trayectoria estética.

* * *

Hacia esos años primeros, entre 1907 y 1908, va a componer sus siete canciones, y sus cuatro piezas españolas. Las siete canciones populares sobre textos del folklore español. Inmediatamente y en honor a esa Francia que le acoge, pondrá música a los tres poemas de Teófilo Gautier, una especie de españolada también, del poeta romántico.

Pero hay un librito que me ha servido de orientador y nos viene a dar el primer mentís cronológico a esa supuesta hostilidad de Falla a la Alhambra. En la Casa Lafitte y para su primer viaje a los Vosgos en su desdichada tournée artística, Falla adquiere un librito de notas en cuya portada pone pomposamente el título de Viajes. En él irá a hacer las más diversas anotaciones, y observaciones técnicas, musicales, literarias y anota pensamientos varios desde Barrés a Liszt. Pero hay unas páginas delatadoras de su gusto literario de entonces, y esas páginas manuscritas, sin apresuramientos ni al paso. Copia nada menos que un larguísimo poema de Paul Dronot, poeta de segunda fila, y la Kasida a las Fuentes de Granada de Villaespesa.

¿Se imagina alguien de los que piensan en el antialhambrismo de Falla copiando con ese fervor caligráfico estos poemas?. Porque el poema de Dronot se llama también, La Alhambra y está formado por diez y seis octavas reales, nada menos, y cuyos títulos son: "Le architecte", "Ans Arabesques", "Les Azulejos", "La Sultana Malade", "Les fenestres", "L'Alcove", "Clair de Lune", "Pizzicatto", "Pour Debussy", "Bronillard", "Plaisirs d'Hiver", "Scherezade", "Chant d'Exil", "Les Bavuches", "Adieu a l'Alhambra" y "Dernier Adieu".

Y, ¿existe un poema más significativo de su gusto y preferencias estéticas de ese momento de su obra? Pero —y esta es la pregunta clave—, ¿para qué copia en su librito de notas, tan singulares poemas alhambrinos y en un momento en que ese estilo literario estaba en todas las bibliotecas?. El Alcázar de las Perlas de Villaespesa fue un éxito de difusión y casi toda la clase burguesa aprendió a recitar las Fuentes de Granada. Pero el poema desconocido enteramente del poeta francés, ¿qué podría hacer en el libro de notas y viajes de un músico como Falla?. Sólo encontramos una explicación. Pensó poner música a ambos o a uno de ellos. No olvidemos que es el instante creativo de Falla en que ha terminado las Siete Canciones populares, y las Tres Melodías sobre poemas de Gautier, es decir, que Falla está trabajando en música vocal.

Esos poemas alhambrinos, como antes los de Gautier, o las Siete Canciones, las copia con el mismo fin que luego copiará con su menuda letra una o varias veces el soneto a Córdoba. Incide en ello que el músico y desde sus primeros contactos en París con los medios musicales, tiene no sólo la solicitud de composición para música vocal, sino el grandísimo compromiso, y amistad con M. Milliet, su traductor de La Vida Breve, cuya esposa es cantante de Opera y a quien dedica una de las Tres Melodías, ya que es ella misma quien se las estrena acompañada por el propio músico al piano, en 1910.

Hay que pensar que el destino de estos poemas de cantos a la Alhambra no era otro que el de servir de texto a una nueva composición musical. Y todo ello acorde en su misma circunstancia estética y de ambiente musical. Son los años del fin de la vida de Albéniz ya consagrado en el mundo con su música brillante y luminosa. Es Albéniz el primer introductor de lo que en música Falla representa ya. Y es ahora más fuerte que nunca, muerto el músico en 1908, la atracción estética por su Andalucía y Granada. Antes de morir Albéniz le va a dedicar una de sus últimas composiciones, aún fresca la tinta de la edición. Es una obra dedicada también a Granada "La Vega", que ha conocido allá en sus viajes a la ciudad de la Alhambra, justamente el año mismo que en esa Vega ha nacido Federico García Lorca, y la ciudad está de luto por la muerte de Angel Ganivet.

Naturalmente la portada tiene todos los atributos estéticos del alhambrismo tipográfico, y lleva, naturalmente, un poema del amigo y protector de Albéniz, Money, que se titula, naturalmente también, The Alhambra.

...1914. GRANADA AL FIN

La guerra, “la nunca suficientemente maldecida guerra”, ahuyenta a Falla de su mundo musical y sus amigos. El éxodo artístico empuja a las fronteras a Falla. Con él regresan nada menos que Picasso, Casals, Sert, Marshall, Turina, Viñes, Zuloaga y tantos artistas afincados y triunfantes en el corazón del mundo que entonces era París. Con ellos huyen de París, Stravinsky a Suiza, y Diaghileff y su Ballet Ruso en la cumbre de su éxito. Los Ballets Rusos fueron el acontecimiento artístico más importante de su tiempo, y la guerra arruina a la compañía que viene a España en gira triunfal.

Con ellos Falla llega a Granada, a la Alhambra, donde el genio febril y deslumbrante de Diaghileff, imagina una representación en la misma Alhambra. Toda la compañía con el gran Nijinsky se fotografía en el Patio de Los Leones ante el más emocionante asombro de Falla.

Allí la imaginación del ruso impulsa y sueña grandes representaciones en el Palacio Árabe, y de ello hablan largamente el músico y el empresario y coreógrafo. De allí saldrá el Tricorne, y de esos paseos la terminación definitiva de Las Noches en los Jardines de España.

Pero de esos paseos alhambrinos en las noches de luna, de esas largas veladas en la vieja taberna del Polinario, aquel don Antonio Barrios, cantaor y guitarrista excepcional, saldrá sobre todo la decisión trascendente de su destino, instalarse definitivamente en Granada. Lugar, “la Alhambra, naturalmente”, le escribe a Angel Barrios.

* * *

Desde 1914 a 1919, Falla vive en Madrid con sus padres y su hermana María del Carmen. Son los años peores de su vida. Trabaja intensamente, en Las Noches y el Amor Brujo. Luego el Tricorne que estrena, terminada la guerra, en el Teatro Alhambra —¡otra vez en su vida!—, de Londres.

Cuando va a estrenarse, muere su madre, y unos días después su padre. Nada le retiene en Madrid ya. De nuevo escribe a su amigo Angel Barrios, pi-

diéndole alojamiento en la Alhambra, y poco después llega a la ciudad acompañado del pintor Vázquez Díaz, a quien le muestra los palacios y los jardines de su inspiración.

Falla se convierte en el asiduo paseante del recinto y su entrañable amistad con el arquitecto conservador, el sabio arabista Torres Balbás, hacen de las estancias y los patios, su segundo hogar. Era una Alhambra aquella de 1919, solitaria y silenciosa, una Alhambra deslumbrante en su soledad y su rumor de fuentes y cantos lejanos, esos que han pasado el pentagrama en sus Jardines. Es la Alhambra exquisita y romántica que subyuga al músico que vive su magia y su sugestión.

Es esa la Alhambra que ha descubierto definitivamente, tan lejos ya de aquella de su infancia de Cádiz, tan lejos de aquella entrevista en los arpegios del piano de Albéniz y tan contenida en ellos. Y comienza su frenesí epistolar con sus amigos. Adquiere por decenas esas postales del Palacio Árabe —ni una sola del de Carlos V— y todos sus amigos desde Joaquín Nin a Ravel, Debussy que ya ha recibido su dosis de postales, entre ellas esa Puerta del Vino, ha dejado testimonio eterno de ello. Trend, y el mundo de la crítica y el arte, Stravinsky y Rubinstein reciben de Falla esas postales de la Alhambra, que aún le sobran cuando en 1939 emprende su último viaje a América. Todas las salas, todos los patios, las torres y las estancias alhambrinas ilustran ese epistolario del Falla ya granadino. Aún permanecen en su escritorio las últimas sin escribir.

* * *

Falla vive así en la Alhambra y sobre todo, vive la Alhambra en toda su acepción. Y la Alhambra va a ser una vez más, no sólo su lugar de trabajo, su lugar de ocio, sino su tema de inspiración. A ella llevará el músico a los pintores granadinos, Manuel Angeles Ortiz, y Hermenegildo Lanz en 1922. Está ya terminado el Retablo de Maese Pedro, y ha pensado en la decoración de los distintos cuadros de la obra. Su admiración hacia las pinturas de las bóvedas de la sala de los Reyes, la belleza de su color, el encanto de su fantasía y candor, le sugieren el marco adecuado al tema del Retablo. De ellas harán los escenarios los pintores, y con ellas es estrenada la obra en París un año después.

Acaso en esas pinturas va a encontrar Falla el camino de perfección y de ascetismo que para su estética se ha impuesto. Y con ellas ese ambiente medievalista y primitivo de su nueva estética que va a informarse de esa asiduidad y

convivencia en el palacio árabe granadino. Su amistad personal, íntima y de mutua admiración con el arquitecto conservador que vive diariamente y con sin igual cariño las obras y trabajos de las excavaciones y recuperación histórica, hacen de Falla un elemento entusiasta y apasionado de los trabajos en el monumento y el recinto. Y es muy significativa su actitud de identificación a las ideas y proyectos de Torres Balbás, cuando éste emprende la gran labor de *desposeer a la Alhambra del "alhambrismo" y la cursilería que sobre ella han añadido en la eclosión del mal gusto*, ese que colocará unas cupulitas persas de cerámicas en el templete del Patio de Los Leones y en el pórtico del Patio de Los Arrayanes.

La prensa airea el tema de las reformas de Torres Balbás, y Granada se enzalza en una polémica entre bandos contrarios. Los que defienden la Alhambra enmascarada y de pacotilla, y los que apoyan a un investigador y sabio arquitecto, defensor de la verdad arqueológica que no altere la fisonomía histórica del Palacio. Es el gran momento de labor amorosa y científica en el que Falla se siente identificado y hasta apasionadamente identificado, en la labor de su amigo a quien no duda en infundirle alientos.

Ahí están los testimonios de sus palabras.

Falla ha firmado junto a García Gómez, Gallego Burín y Prieto Moreno, la defensa de la reforma, que éstos hacen. Las dudas de los violentos polemistas, no con demasiada elegancia, hacen a Falla escribir esta carta: "Sr. Director del Noticiero Granadino. Mi distinguido amigo: Acabo de leer la carta en la prensa de hoy que publican los señores López Sancho, Garrido del Castillo, y Peramos Montero, y dicha lectura me sugiere la siguiente y obligada rectificación:

En primer lugar me sorprende la duda que dichos señores manifiestan de que yo haya podido firmar sin leer la carta en cuestión. Por el contrario, dicha carta fue redactada de común acuerdo entre todos los que la firmamos y sin pensar que nadie se pudiera dar por ofendido. Quien realmente me conozca, sabe que aun sin mediar la amistad y el afecto personales que me unen a don Leopoldo Torres Balbás, mi actitud en esta cuestión hubiera sido la misma, por estimar que por un asunto puramente incidental, se cometía una grave injusticia con el olvido de una magnífica labor de muchos años que debe, por lo menos, merecer el respeto y el agradecimiento de Granada.

Rogándole la inserción de estas líneas, y anticipándole las gracias, me es grato reiterarme de usted afectísimo amigo q.e.s.m.

Granada, 2 de febrero de 1935".

Sin embargo hay algo y ya en el terreno estético, en virtud de lo cual, la devoción, la emoción estética de Falla, ante la Alhambra, va a trascender de lo puramente sentimental o afectivo, para ir a integrar y de una forma que estimo necesaria por lo clarificadora que puede ser en la comprensión de su arte, la propia sustancia musical y artística de ella. Digamos que es un proceso que se inicia en esa etapa granadina que va de 1919 hasta su partida de España en 1939. Es decir, la etapa granadina de su obra, bien que toda la anterior lo sea aunque desde fuera de Granada.

LA ALHAMBRA, 1920

El recinto de la Alhambra, en esa Granada de los años veinte, crea e imprime un carácter singular en las familias que en ella viven. Es, digamos, el último refugio de ese espíritu del romanticismo que se quedará prendido en el vasto recinto que cierran las murallas y las torres. Un espíritu familiar de convivencia entre los moradores, que van desde las fincas y villas de cierto rango, como Villa Paulina, Bella Vista, y los Cármenes de Matamoros, la Justicia o del Gran Capitán, a las más humildes viviendas de artesanos, obreros y guardas de la Alhambra, y todo ese mundo singular de las viejas pensiones para ingleses que traen en sus maletas deliciosas ediciones de lujo en piel de *The Thales of Alhambra* o *Tourist of Spain*. Ellos imprimen un carácter y un estilo en esos viejos comedores, o los viceconsulados, en los que los muebles victorianos se mezclan a los platos de Fajalauza o las porcelanas chinas envueltas en el humo azul de los primeros tabacos de Virginia. Una burguesía de cierta alcurnia en ese estilo anglosajón en boga, vive la Alhambra que entonces fue un recinto lírico y solitario. Y en ella, ya, y 'de la mano del arquitecto conservador don Leopoldo Torres Balbás, con su gran prestigio y aureola de sabio, con su gran ascendencia social y moral, Falla va a encontrar el más acogedor y atemperado a su propio estilo de sencillez y distinción, ambiente de trabajo. Allí desde el artesano al burrero, desde los guardas a los más ilustres vecinos, los hermanos Falla, serán las figuras centrales de esa cierta célula social irrepetible que era aquella Alhambra. Y serán esos vecinos desde el jardinero mayor a Torres Balbás, Federico García Lorca, Cerón y Manuel Angeles Ortiz, quienes a través de los paseos y el bosque, harán la mudanza desde la Calle Real a la Antequeruela Alta, de la ingente cantidad de libros y carpetones de su biblioteca, en aquellas caravanas de amigos del músico. Fueron sus años más felices y sin duda los mejores de su vida tan dura y atormentada antes y después de esos veinte años granadinos.

PSYCHÉ, EL CONCERTO, LA ALHAMBRA AL FONDO

Falla, que está viviendo profunda y emocionantemente la Alhambra, con todo su encanto romántico e histórico, y hasta participando de la pasión de su arquitecto conservador entregado febrilmente, amorosamente a su labor, va pronto a rendirle el tributo de su inspiración musical. El ha conocido, y admirado las numerosas obras musicales que desde Albéniz a Debussy —sugeridas por Falla— ha inspirado la Alhambra. Ha estudiado y conocido la obra póstuma de Albéniz “Azulejos”, que terminaría Granados, también inspirada en la Alhambra. Han visitado con él el Palacio Árabe, los primeros artistas del mundo, y desde Ravel a Roland Manuel, o Cassella, todos los músicos que vienen a Granada son acompañados de Falla a los lugares del recinto. Falla es el más exquisito acompañante de esos exquisitos viajeros, a los que se une casi siempre don Leopoldo Torres Balbás. No hay lugar o rincón, mirador o paisaje de los palacios, los jardines o el Generalife que no estén dignificados con la presencia solitaria o acompañado de viajeros o amigos, del músico, de don Manuel, ya en toda la ciudad. Falla fue un paseante solitario de muchos de esos lugares, y en ellos, en su silencio y belleza encontraría los lugares más apropiados a sus meditaciones y ejercicios necesarios a su vida sedentaria de trabajo. Fue una estampa irrepetible y excepcional en el marco que eligió con toda la fuerza de su tenacidad de artista y de hombre solitario. Era en realidad, el único lugar, “en la maravillosa Granada”, donde pudo vivir tan excepcional temperamento artístico.

Pero he aquí que Falla cuya obra musical casi toda está concebida como programa, va a sentir esa influencia estética del Palacio, influencia que no ha sido señalada por ningún crítico de su obra, ni biógrafo alguno, incluyéndome, naturalmente, yo mismo.

Desde su primer viaje a Granada en la fase final de su composición de Las Noches en los Jardines de España, de clara inspiración alhambrina si bien de esa Alhambra de los miradores y las fuentes, de los jardines en fin, en los que en la primera y segunda parte son impresiones alhambrinas proceden más —ya fue iniciado el trabajo en los años de 1905 ó 1906, como en otro lugar he demostrado, y no en 1916— de esa Alhambra literaria procedente de Francia, y sobre todo Albéniz. Naturalmente lo que de común tenga esta obra de Falla, con la Rapsodia Española, el Preludio a la Noche de Ravel, o la Iberia, los Perfumes de la Noche debussyanos, está determinado por las mutuas influencias que Falla ejerce en las obras francesas y éstas en la del español. En todo caso ello es consecuencia de lo

que de español hay en la música francesa, y lo que de francés hay en el momento estético de Falla. Pero digamos pronto que cronológicamente muchas de las obras de las que críticos han querido ver influencias en los Jardines fallescos, son posteriores a éstos.

En todo caso, Falla ha programado su obra en la Alhambra, y una visión estética de ella son los dos tiempos de los tres que constituyeron la pieza musical.

FALLA VECINO DE LA ALHAMBRA, 1920

Cuando se instala en la Alhambra, primero en la pensión de ese nombre en su Calle Real, y luego en la misma Calle Real, en la pensión Carmona donde vive casi en familia con la de este propietario de la finca convertida en pensión, ocupará una habitación pequeña y luminosa con el balcón abierto hacia la huerta de la casa y los jardines del Secano, y las torres, con el paisaje prodigioso de la Sierra Nevada al fondo. Por ese balcón habrían de subirle aquel su primer piano granadino, de alquiler, y allí le conoce y nos lo describe Trend. Es el año en que acompañado de Vázquez Díaz, éste le hace su primer retrato en esa pensión Alhambra. El siguiente 1920, ocupará una casita, el Carmen de Santa Engracia en el número 43 de esa misma calle, y es allí donde le visita Salazar. Falla está pues iniciando su vida granadina en esa calle Real de la Alhambra, que era como el eje caudal del espíritu romántico del último romanticismo alhambrino. Estrecha y empinada cuestecita, la calle Real tiene pensiones, talleres de artesanía, anticuarios y un fotógrafo, ese Garzón de estudio como una salita de la Alhambra, con su caballo disecado y sus divanes exóticos. Y sobre todo, en esa calle Real está la vieja taberna o mesón del Polinario, aquel don Antonio Barrios, padre del íntimo amigo y luego compadre de Falla, el músico y guitarrista Angel Barrios, gran introductor de Falla en Granada. La taberna del Polinario fue en esos años, el centro lírico, cultural y pintoresco de la Granada de comienzo de siglo. En su patio instalado sobre unos baños árabes, con su pilón y sus fuentes, sus viejas columnas árabes, y su parra, se reunirán los viajeros y artistas de todo el mundo. Allí con Federico, Falla asiste a las reuniones previas del Cante Jondo, y allí los bailarines de los ballets rusos, con el gran Nijinsky y Diaghileff, Masine y Fokin, acudirían con el músico, en las largas veladas de cante jondo que interpretaba el Polinario.

Se crea allí la Sociedad de Cultura Musical en la que Ramón Pérez Roda, Fernando de los Ríos, Fernando Vilches y Miguel Cerón serán los fundadores con Falla, los hermanos García Lorca, Alfonso García Valdecasas, Antonio Luna y José Manuel Segura.

Para esta sociedad de conciertos e invitada por Falla, viene el año de 1923, a Granada la clavecinista Wanda Landovska, en la plenitud de su arte.

Acude al Carmen de la Antequeruela y allí se reúnen con ella y los hermanos Falla, Federico García Lorca, Paco, su hermano, José Manuel Segura, y el catedrático Antonio Luna, con ellos irá a visitar la Alhambra donde se les incorporará Leopoldo Torres Balbás.

Desde sus años de París, Wanda ha venido solicitando del músico una obra pensada para el instrumento barroco, obra a la que el músico no ha encontrado el tema ni la inspiración. Durante aquella visita a la Alhambra, idea Falla con la alegría de Wanda Landovska, un concierto en el palacio. Eligen para ello la salita baja del Peinador de la Reina, pequeña estancia con miradores y ajimeces abiertos al paisaje del Albaicín, la Vega, el Generalife, el Partal, la Torre de las Damas y la sierra al fondo.

Será este concierto el primer estímulo que tendrá un significado singular en la obra de Falla. Lo reducido del lugar, al que es trasladado el clave, hacen más íntimo el concierto inolvidable para todos los asistentes. Wanda Landovska sugestionada por el lugar y su sonoridad velada, interpreta obras de su repertorio con Scarlatti particularmente admirado por Falla.

La fuerte impresión de esa tarde, evocadora y deliciosa de uno de los lugares más hermosos del mundo, junto a aquellas columnas de mármol tibias y doradas de la luz, las yeserías pálidas y desvaídas, junto a los azulejos y estucos serenos, la música de Wanda Landovska, ligera, graciosa, retórica y alada, como la misma estancia alhambrina, le prestan el marco inigualable a tan airada belleza. Falla lo dice: "Recordando que Felipe V y su mujer Isabel Farnesio habitaron hacia 1730 en el Palacio de la Alhambra, imaginé, al componer esta *Psyché*, un pequeño concierto de corte que pudo celebrarse en este Tocador de la Reina, que llamamos igualmente "Tocador de la Reina" y que situado en una alta torre, tiene una vista magnífica. El interior de esa estancia está decorado de la manera que ilustró esa época". Mi música se ha esforzado por parecersele y es muy natural que las damas de la reina tocaran y cantaran sobre un tema mitológico muy de moda en aquel tiempo...".

Pero, veamos el significado de estas palabras. Cuando dice que el interior de esa estancia está decorado de la manera que ilustró esa época a la que su música se ha esforzado en parecerse, Falla parece cometer un error, o por el contrario nos va a dar la clave de su inspiración y pensamiento estético que da razón a mi tesis.

Esa estancia es una salita árabe, exclusivamente árabe, y su decoración de

yserías, azulejos y estucos son igualmente árabes. Sólo el segundo cuerpo añadido a la "linterna" a la que circunda una galería cristiana, aparece decorado con temas italianizantes y pinturas de las batallas de Carlos V, que no se pueden contemplar desde la salita donde se celebró el concierto. De aquí que esas palabras de la "decoración que ilustró esa época", más parecen referirse a la de la Alhambra a la que viene la corte, que las decoraciones renacentistas de la galería alta del Peinador de la Reina. ¿Quiere ello decir que Falla va a encontrar cierta semejanza entre el arte barroco y la Alhambra?

La razón habrá que buscarla en la música misma, que acaso nos dé la clave del enigma, ya que ni las pinturas renacentistas, ni otra decoración posterior, que si existen en otras estancias, no está aquí representada, hacen evocar la verdad histórica del paso de la corte de Felipe V por el Palacio Arabe, en el propio Peinador o Torre de Abul Hachad.

Todo ello nos hace pensar no sólo en la evocación de un concierto cortesano, sino en este lugar precisamente, es decir, en la Alhambra. De aquí que el programa estético esté determinado por el marco en una medida esencial y determinante.

¿QUÉ ES PSYCHÉ?

Psyché es una obra de compromiso, y como Atlántida un tanto forzada en la concepción estética de Falla. No le iba a Falla el tema pagano tan lejos de su mundo andalucista y granadino, tan escasamente español. Sin embargo tiene desde sus años parisinos el compromiso de poner música al poema de su amigo y crítico Jean Aubry. Y encuentra la ocasión en ese momento de su estética y el accidente de una tarde en la Alhambra para ello.

En realidad, tanto Psyché como el Concerto pertenecen a ese momento de su evolución técnica y estilística de Falla que me atreví¹ a llamar el retorno al arcaísmo musical y tonal de Falla. Y pienso que no anda lejos de ese proceso su encuentro con el medievalismo de la Alhambra. Es el momento en que desde el último quiebro al andalucismo externo de su obra —porque el ritmo interno de ella no le abandona nunca— que marca su *Fantasia Bética* y el *Tricorne*, con su frenética y sugestiva brillantez de la cadencia andaluza, Falla va a internarse en ese arcaísmo instrumental, tonal y tímbrico, armonístico que ya se inicia y prodigiosamente en el Retablo.

¹ M. Orozco: *Manuel de Falla. Biografía Ilustrada*. Ed. Destino. Barcelona, 1968.

Falla está en ese momento de su investigación técnica, en la búsqueda de elementos sonoros primitivos y elementales en los textos de los siglos XV y XVI, y sobre todo en textos medievales de música arcaizante islámico-judía, tema que ya le viene apasionando desde sus estudios técnicos del Cante Jondo. No sólo le apasiona la estructura formal primitiva, sino la sonoridad y el enarmonismo oriental que alienta en el Cante Jondo. Y comienza a sentir que la armonía —él lo dice— está aún en los umbrales del arte. Por ejemplo —añade— las canciones populares de Andalucía derivan de una escala mucho más sutil que la que puede encontrarse dentro de la octava dividida en doce notas”.

Es esta concepción schomberiana casi, pero sin evadirse de la tonalidad esencial. Y, ¿dónde va Falla a buscar esa escala mucho más sutil?. Sin duda en aquellas inflexiones melódicas del Cante Jondo y en la infinita gama de la guitarra andaluza, que entronca históricamente con los cantos y salmodias judeo-arábigas y moriscas.

Esa nueva concepción de su arcaísmo musical, le van ahuyentando del gran Sinfonismo romántico, y acercando a ese preciosismo técnico y rítmico del que la Alhambra podría ser un ejemplo plástico. A Falla le sugestionan la belleza medieval de las pinturas de la Sala de los Reyes de un encanto único, como dice Salazar, y son ellas las que le van a servir no sólo de inspiración escénica del Retablo, sino que de ellas y por expreso deseo de Falla, irán a inspirarse los pintores y entrañables amigos del músico, Manuel Angeles Ortiz y Hermenegildo Lanz para sus escenografías de guiñol con las que se estrenarán en París. No sólo la belleza y color de esas pinturas le interesan a Falla, sino que en ellas va a encontrar el espíritu caballeresco de su romance fronterizo que es al fin el de Don Gaiferos y Melisendra. Estas pinturas —árabes que no cristianas, como demostró Bermúdez Pareja— serán como ese mundo lírico en el que Falla penetra en su búsqueda de nuevos horizontes expresivos.

Patronato de la Alhambra y Generalife

* * *

Estamos lejos ya, y su declaración estética al fundar la Orquesta Bética es sintomática, de la música del siglo XIX, y más cerca del sentimiento medievalista y renacentista que en el Retablo se manifiestan. Falla desde el Retablo adquiere una forma expresiva sintética y casi ascética de elementos sonoros. Está de vuelta del colosalismo wagneriano, —al que admirándolo nunca aspiró— y hasta del romanticismo beethoveniano, y va a encontrar ese camino ascético-estético. Hay

que desconfiar —son sus palabras— de la mayor parte de la música del siglo XIX...” y llama a Beethoven “extranjero” ante la visión de la música española que él intenta y desea.

De aquí ese proceso de retorno a la música antigua española, aún antes de ser conocida la frase verdiana de volvamos a lo antiguo que será una renovación, y son muy insistentes sus observaciones a Segismundo Romero, y a don Eduardo Torres, el director de la Bética, sus directos colaboradores, sobre el equilibrio sonoro instrumental de la Orquesta de Cámara.

Por ello aquella tarde en la pequeña salita árabe, uno de los lugares más íntimos y deliciosos de la Alhambra, como una cámara asomada al paisaje entre las columnas de mármol amarillento, por la que ha pasado la corte barroca scarlatiana, no dejará de influir en él, como antes las pinturas de la Sala de los Reyes que a poco que investiguemos están inspirando la música medievalista y fronteriza del Retablo.

Y no debemos en modo alguno sorprendernos de ello porque Falla, cuyos sentimientos ortodoxos y principios éticos no le han estorbado para escribir la música más frenética, brillante y alegre española y andaluza, tan alejados de su concepción existencial, bien puede acercarse al espíritu de la Alhambra con ese sentimiento respetuoso y emocionado de quien se asoma al balcón de la historia y una hora de la humanidad.

Convengamos, pues, que tan lejos espiritualmente se puede encontrar Falla del espíritu paganizante, bucólico y cortesano barroco, como del supuesto sensualismo que pueda representar la Alhambra. Sin embargo, Falla, en *Psyché*, como en el *Concerto*, sitúa su estética y su expresión justamente en esos mundos paradójicos.

Y digo mundos paradójicos porque así como el Impresionismo musical francés, y sus músicos más destacados Debussy y Ravel y hasta lo que de impresionista pueda tener Stravinsky, están en gustos e identidad espiritual y personal, identificados con los temas literarios del orientalismo y la Arcadia greco-romana, en Falla, uno no comprende este acercamiento de su espíritu a temas tan alejados de su formación como Atlántida y el propio *Psyché*, estándolo sin duda en lo popular andaluz que siente como tal, aunque no en lo que de frenesí danzante tiene su propia música. De aquí que no nos debe sorprender este acercamiento del espíritu de Falla al espíritu de la Alhambra como sin duda alguna lo hizo tema de su inspiración en estas dos obras fundamentales y que marcan un hito en la renovación constante, en la evolución técnica y estilística de Falla. Y de ahí que sean *Psyché* y el *Concerto*, las obras más sorprendentes y desconcertantes en la

hora musical europea del Impresionismo e incluso, del dodecafonismo schoemberiano. Y pienso que el material de inspiración que se sirve conscientemente Falla, no es otro que la Alhambra de la que ambas obras representan la adaptación sonora de una plástica de geometría y transparencias. Veámoslo.

PSYCHÉ Y EL CONCERTO, MÚSICA ALHAMBRISTA

Sobre este retorno, o mejor, ese abocar de Falla a su arcaísmo musical a la sonoridad, ya que no a las formas, de la música primitiva española, todos los críticos están de acuerdo. En ello insisten tan eminentes críticos como Salazar y Federico Sopena, y más recientemente Suzanne Desmasques, Sopena insiste en que ese retorno fallista coincide con una reacción general de los músicos de la generación de Falla, especialmente el propio Stravinsky y Bela Bartok. Esto es cierto, pero también lo es que ninguno, ni el propio Ravel en sus "estampas" o evocaciones musicales barrocas, llegan tan lejos e intencionadamente como Falla.

Falla que desde sus estudios con Pedrell en 1904 hasta la muerte de éste, está de lleno inmerso en el Cancionero Español y la música primitiva española, ha iniciado ya a partir del Retablo a lo que llamé la etapa del ascetismo estético, desposeyendo o desnudando lentamente su obra de elementos accesorios. Primero suprime y reduce la orquesta, luego el personaje, El Retablo; finalmente en el Concerto, el individualismo instrumental —todos elementos solistas— y ya en Atlántida se queda desnuda la escena ocupada por símbolos sólo. Parece que es fiel en esos años a aquel pensamiento suyo ante las Siete Palabras de Haynd, "Ni una nota de más, ni una de menos". Así llega a la máxima desnudez, el máximo esquematismo sonoro, la máxima abstracción en estas obras, sin renunciar naturalmente, a la complejísima trama sonora y armónica como el gran telar, la gran vidriera en la que desarrollar la idea. Por una sola vez Salazar va a encontrar en Falla "cierta raíz oriental", de la que no saca otra consecuencia, perdiendo la pista definitivamente.

Pienso que ningún músico de su tiempo, se arriesgó tanto y tan lejos, en la investigación técnica y las posibilidades de este primitivismo medieval para el hallazgo de nuevos mundos sonoros, esos mundos que Psyché y el Concerto representan en la historia de la música moderna.

La primera sorpresa que estas obras ya de entrada nos ofrecen, será su instrumentación. Ambas son, en realidad, dos quintetos, en los que en Psyché se incorpora el canto, y en el Concerto el clave, o pianoforte. No cabe más esquematismo

especialmente si no están pensadas, como no lo están, como música de quinteto al estilo barroco o romántico, sino como obras casi sinfónicas.

Y es ya esta instrumentación la primera prueba delatadora de su intención orientalista, no barroca, sobre la que sugerencias, no melodías populares y hasta litúrgicas —no religiosas— cristianas, se incorporan con la característica de la técnica de Falla, de no utilizar las melodías directamente, sino su esencia melódica. Así nos sorprende con una nueva instrumentación. Arpa, flauta, violín, viola y cello en *Psyché*, y flauta, oboe, clarinete, violín, viola y cello, más el clave en el *Concerto*, y todos, insiste, como elementos solistas, sin primeros planos instrumentales. Y ¿qué tienen estos quintetos de común con la instrumentación barroca o europea? ¿Qué su sonoridad de scarlatismo sino aquellas alusiones y arpegios que marcan más la intención de evocación melódica en el clave, sobre un fondo oriental, un entramado armónico alhambrista?. ¿No nos recuerda más esta instrumentación aquellos conjuntos orientales?.

No olvidemos que Falla está trabajando en las *Cantigas* y el romancero fronterizo andaluz, y que esa desnudez instrumental va a infundirle también este momento musical de su obra. Y así encontramos en ellas, independientemente del texto, ya lo hemos dicho, un poco forzado de *Psyché*, esa estructura, esa perfección técnica, geométrica de la música más abstracta de su tiempo, tan alejada del estilo europeo, incluyendo a Schomberg y Bela Bartok.

El melodismo de *Psyché*, como el del *Concerto*, constituyen, digamos, el único elemento popular, y anecdótico. Toda su técnica instrumental y armónica, descansa sobre el gran cañamazo sonoro abstracto oriental. Toda su arquitectura, tanto en *Psyché* como en el *Concerto*, está pensada en unos registros, cuya técnica instrumental y *particella* producen ya de entrada una sorpresa al oído occidental. La flauta, casi constantemente —dice Suzanne Demasquez,— en el registro agudo y en su extremo, y con frecuencia doblada la octava cuando no triplicada por el oboe y el clarinete. Y dice más, dice que “ello crea así una impresión de música primitiva de rígidas asperezas”.

Y ¿qué música es esa de rígidas asperezas?. No es cierto que más parece adjetivar así a la música árabe, y no la de un músico tonal y europeo? y se nos ocurre preguntar, ¿no será que Falla está utilizando y deliberadamente esa plástica luminosa y rutilante de las yaserías y azulejos de la Alhambra? ¿No será que Falla ha contemplado, con mirada de músico y artista, la prodigiosa irización del agua de los estanques y las fuentes del *Patio de los Arrayanes*, cuando reflejadas por la luna sus ondas producen ese entramado, ese encaje trémulo sobre los arcos y los

artesonados del Palacio? ¿No será que esos reflejos de agua de la Alhambra, esos elementos plásticos de los patios y las estancias, poseen en si mismos, el poder evocador de las resonancias naturales de la teoría de Lucas? ¿No serán estos reflejos del agua de la Alhambra, esos azulejos y esas geometrias planas, las que Falla va a llevar al pentagrama en la más prodigiosa trama sonora de estas obras?

Todo nos hace pensar que sí. Y así, de aquel orientalismo eslavo del Stravinsky del Pájaro de Fuego, o la Consagración, o de Rimsky, Falla viene a alejarse hacia ese esquematismo que no tiene la música de su tiempo, y que acaso proceda de la Alhambra. Estamos ante un entramado, un cañamazo sonoro desarraigado del armonismo contrapuntístico y de la polifonía en el que todos los instrumentos se subordinan al conjunto sonoro que se desarrolla en un solo plano complejísimo y rico, infinitamente libre, pero dentro de un orden métrico, geométrico mejor, y produciendo la impresión de un encaje armónico. Y, ¿no parece que estamos describiendo una decoración alhambrina de azulejos, estucos o yeserías y alicatados de ese Peinador de la Reina donde se inspirara el músico? ¿No realiza la música la misma abstracción, el mismo sortilegio formal de los trenzados alhambrinos?

Porque una trama musical, y no otra cosa, es el Concerto, sobre la que unos inicios de melodías sugieren temas primitivos y hasta alguno barroco, en los que se incluyen numerosos populares. De aquí que estemos lejos no sólo de la técnica barroca, sino de la instrumentación que adquiere una absoluta forma abstracta. Y qué otra música sino ésta nos puede sugerir la decoración abstracta de la Alhambra?

De aquí que ante el Concerto, en el que tan presente está la evocación y parentesco del Retablo en lo que el Retablo evoca la Edad Media Islámica, sí que tenga sentido aquella anécdota de Falla cuando con Federico y Segismundo Romero, contemplan una procesión en la que unos oboes y fagots acompañan la comitiva en las más extrañas melodías, y que se ha venido atribuyendo como tema de inspiración para esa instrumentación del Concerto. Y esta instrumentación elemental y primitiva más se parece a los acompañamientos de solemnidades árabes que a música procesional religiosa. Y más o menos ésta es la que acompaña las comitivas nupciales del Marruecos actual, en las que las dulzainas, chirimías, gaitas y vihuelas acompañan el cortejo. Justamente los instrumentos que Susanne Demasques sin descubrir señala como "música de rígidas asperezas" y añade, "se oye pasar la procesión de madrugada en Sevilla" siendo en realidad la de una comitiva mora.

De aquí esas “disonancias”, ese “rechazar los ornamentos habituales de la época clásica”. De aquí su misma influencia en aquella conferencia de Sánchez Albornoz sobre la Edad Media andaluza a la que Falla asiste y le orienta sobre el estilo de su obra. De aquí aquellos “ataques de talón constantes” del arco del violín y los “pizzicati fuertes” y “triples y cuádruples de cuerdas que acentúan la rudeza de ciertas armonías arrancadas del propio cuerpo del instrumento”.

Estamos, pues, sin duda, ante una obra sorprendente, especialmente en lo que a instrumentación y técnica se refiere, que nada tiene de común con la música europea de ese tiempo. Y esa sorpresa constante como de improvisación o máxima libertad instrumental aparente, sólo aparente como en los alicatados árabes. Por ello esa novedad, y a la vez esa raíz profunda que se hunde en la inmensa lejanía de la historia de Andalucía, la Andalucía medieval.

He aquí cómo de esa búsqueda, de esa inquietud de Falla por formas y sonoridades nuevas, ha penetrado su prodigioso instinto hasta el fondo de la raíz islámico-judeo-cristiana de lo popular, que en el subsuelo de Granada y de la Alhambra existe, de la que ha sacado como una joya irrepetible y única, deslumbrante, estas obras que, en realidad, como aquellas de Albéniz, Debussy, sus amigos, son unos Arabescos, los más legítimos, los últimos en la Historia de la Música.

CONCLUSIÓN

Alguien podría suponer que estamos sólo ante un terreno de conjeturas y bizantinismos estéticos. He aquí, pues, la invitación que habremos de hacer al estudio de estas obras a la luz de mi tesis. En todo caso habría que buscar en la música occidental de su tiempo, y en las del propio Falla, un fenómeno estético tan sorprendente y desmesurado de una trayectoria estética y técnica tan radicalmente quebrada hacia esos nuevos horizontes que él busca esas nuevas técnicas, del abstractismo musical dentro del más estricto tonalismo.

He aquí la fuerza que pudo impulsar la estética de la Alhambra en estas obras de Falla. Y no es ni mucho menos una expresión de ese sentimiento antioccidentalista del arte europeo de esos años y posteriores, lo que en Falla impulsa en estas obras, sino justamente el tremendo impulso nacionalista y popular que le lleva a la raíz misma de Andalucía que no es otra que el medievalismo islámico.

Y digamos, finalmente, que mucho menos esa especie de antagonismo estético y dogmático, esa especie de bandería que ha intentado crear la polémica histórica y estética, entre los dos Palacios, el Arabe y el de Carlos V. Falla no estuvo por su esencia misma de artista libérrimo e independiente, adscrito a esas dialécticas infantiles. El, como todo hombre culto, admiró la belleza del Palacio cristiano, pero como artista sin prejuicios lamentó su emplazamiento en pleno corazón de la Alhambra.

Pero mejor será que sea el propio artista quien nos dé su posición estética emocionada y hasta violentamente en defensa y admiración de la Alhambra, el **MAGICO PALACIO DE LA COLINA ROJA**, que, naturalmente, no es el de Carlos V, al que nunca hará mención especial ni en su correspondencia ni postales, de las que con las estancias y patios de la Alhambra prodigó en su abundante epistolario.

“PORQUE HAN DE SABER USTEDES QUE PARA CUANTOS DIGNA Y CONSCIENTEMENTE CULTIVAN LA MUSICA O SE INTERESAN POR ELLA, ESE CANTO REPRESENTA POR LO MENOS EL MISMO VALOR ESTETICO Y AUN HISTORICO QUE EL MAGICO PALACIO DE LA COLINA ROJA. Y DIGO POR LO MENOS, TENIENDO EN CUENTA QUE, DESGRACIADAMENTE, LA ARQUITECTURA ORNAMENTAL DEL PALACIO DE LA ALHAMBRA APENAS HA TENIDO OTRA CONSECUENCIA QUE SU GROSERA IMITACION EN EL DECORADO DE BALNEARIOS, RESTAURANTES Y OTROS ESTABLECIMIENTOS DE LA MISMA O MENOS CATEGORIA...”

Y dice más arremetiendo casi violentamente contra los señores de la minoría, a los que trata con cierto desdén tan infrecuente en él, pero que muestra su pasión por el Palacio de la Colina Roja, hasta el punto de significar el colmo de la brutalidad. He aquí el gran estilo fallesco en su inquebrantable defensa de la verdad.

“ES EVIDENTE QUE DADA LA IMPORTANCIA DE ESAS ADHESIONES, A LAS QUE EN MUCHOS CASOS ACOMPAÑA LA PROMESA DE ASISTENCIA AL RESTO DEL CONCURSO, EL EXIGUO CORO DE LOS PROTESTANTES APENAS VAYA A ALCANZAR EL VALOR QUE TODA HOSTILIDAD IRRAZONADA SUPONE PARA EL PRESTIGIO DE UNA CAUSA JUSTA. PERO COMO QUIEN HA ADQUIRIDO UNA NOBLE CONVICCION VE CON PENA QUE ELLA NO SEA POR TODOS COMPARTIDA, Y ESTE ES EL CASO EN QUE ACTUALMENTE ME EN-

CUENTRO, VOY A PROCURAR, INSPIRADO POR LA MAS RECTA INTENCION, DESTRUIR LOS ERRORES A QUE ME VENGO REFIRIENDO, AMPARANDOME TANTO EN MI CALIDAD DE FIRMANTE DE LA SOLICITUD PRESENTADA AL AYUNTAMIENTO, COMO EN LOS TITULOS QUE PUEDA CONCEDERME LA PROFESION QUE EJERZO.

UN COMPLETO DESCONOCIMIENTO DEL ASUNTO, Y POR LO TANTO DE SU ENORME IMPORTANCIA Y TRASCENDENCIA, PUEDE SOLO EXPLICAR ESOS ERRORES, SEGUROS COMO ESTAMOS DE QUE QUIENES LOS SUSTENTAN NO PRETENDEN CON ELLO DISMINUIR EL BUEN CONCEPTO QUE LA PROPIA ESTIMACION DE TODO INDIVIDUO EXIJE DEL JUICIO AJENO PARA SUS OPINIONES.

PERMITANME LOS *SEÑORES DE LA MINORIA* QUE LES HAGA UNA SIMPLE PREGUNTA: ¿QUE PENSARIAN USTEDES DE QUIEN SE DIRIGIESE AL MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA PIDIENDOLE QUE SUPRIMIERA LA PARTIDA ESPECIAL CONSIGNADA EN EL PRESUPUESTO DEL ESTADO PARA LA CONSERVACION DEL PALACIO DE LA ALHAMBRA POR CONSIDERAR ESTE GASTO COMO ALGO INJUSTIFICADO Y SUPERFLUO?.

RUEGO A USTEDES QUE MEDITEN BIEN LA RESPUESTA QUE HAN DE DAR A MI PREGUNTA. ¿HAN ENCONTRADO USTEDES LA CALIFICACION QUE MERECE QUIEN TAL COSA DEMANDARA?. BUENO, PUES DE ESO MISMO CALIFICAMOS NOSOTROS A LOS QUE SE Oponen A QUE EL AYUNTAMIENTO DE GRANADA PRESTE AYUDA AL RENACIMIENTO DEL CANTE PURO ANDALUZ”.

¿Es este el Falla que repugna el Arte Arabe, el Falla del alhambrismo decadente? Ahí están sus palabras, no sólo frente a los tibios ante el “Mágico Palacio” sino ante la cursilería que sobre ella prendió la grosera imitación”. La cursilería, en fin, que casi con violencia y rabieta le reprocha a Vicente Escudero cuando le dice: “Y es más lamentable todavía se haya llegado a poner fragmentos del Amor Brujo como fin de fiesta en un cine...” O aquello de “¿Cómo me explica usted en la representación del Amor Brujo, la reja sevillana, el zapateado, el garrotín y la saeta? No, esto no puede repetirse”.

Y ello es debido a que la “reja sevillana”, el zapateado, el garrotín y la saeta, son la cursilería añadida a lo auténtico, como el floripondio de la Giralda, el kiosco de refrescos o las cupulitas del Patio de los Leones y Arrayanes.

Falla reaccionó contra ello, pero no contra la Alhambra, y más próximos están su arte y su vida del intimismo de las salitas y los patios reducidos del Pa-

lacio Arabe, que los grandes salones y la gran pompa renacentista de la corte de Carlos V.

Granada, 10 de marzo 1935

Señor

Don Leopoldo Torres Balbás,

Mi querido amigo:

Hubiese contestado en seguida a su carta estimadísima si esos constantes obstáculos, que usted conoce, no me dejasen apenas disponer del tiempo ni de mi voluntad. Siempre que iba a escribirle surgía algún asunto urgente que me obligaba a un nuevo aplazamiento. Pero puede usted estar seguro de la emoción con que he leído cuanto, refiriéndose a lo poco que he hecho, me dice usted en su carta. De tal modo me indignó esa antipática y desdichada campaña de prensa, que, desde su comienzo, sentí vivamente la obligación de protestar contra ella. La misma disposición de ánimo hallé en nuestros amigos, y todos decidimos enviar a la Prensa, sin pérdida de tiempo, nuestra primera carta. Por mi parte, puedo asegurar a usted que, aun prescindiendo de nuestra amistad y de mi profundo afecto, la admiración y gratitud que todos debemos a usted por su labor en Granada, unidas a mis convicciones cristianas, no me hubieran permitido dejar pasar en silencio tan fea y grave injusticia como contra usted se estaba cometiendo. Lo demás (las preferencias por la cúpula o por el tejado) me parece de secundaria importancia. Aun no he podido ir al palacio a causa del mal tiempo que agrava las corrientes de aire, tan malas para mi salud.

Deseando estoy que vuelva usted por Granada. Le agradecí mucho el tan bondadoso envío de su estudio publicado en "Al-Andalus". Me ha interesado vivamente, y mucho deseo visitar con usted sus últimos descubrimientos y restauraciones, incluso la Alcazaba de Málaga. Es increíble que un tal conjunto de trabajos de tan grande importancia y eficacia, se olvide (voluntariamente en muchos casos) por quienes, cuando menos, debieran sentir ante ellos la respetuosa gratitud que merece tanto y tan noble esfuerzo.

M.^a del Carmen agradeció mucho su carta, y le envía sus afectuosos saludos. Con ellos va un abrazo muy cordial de su amigo.

Paul Drouot
x
La Promenade espagnole
(L'Alhambra)

1. L'architecte
x

Hanté des subtiles nervures
Qui tourmentent les sierras,
Maître ès art de damasquiner,
Roisynol au manteau d'ara,
L'ornamentiste du Saint Livre
Ecrit aux marges du vieux fort,
Cueillant la folle fleur du giro
L'y broda d'une aiguille d'or.

2. Aux Arabesques
x

Fleurs dont le parfum plaît
aux ombres,
Tandis qu'impénétrable hymen,
L'azur blutait dans la pénombre
Votre vertigineux pollen,

J'ai cueilli le myrte fidèle,
Sève, haschich, encens, venin,
On survit l'haleine immortelle
De vos pistils aériens.

X

3. Les Azulejos

Blonds carreaux formés par
De feu, de neige et de faïence,
Sous cette lune de mica,
L'arme pleurée par le silence
Et dont vous mirez le souris,
Secouez vos stériles ailes,
Majoliques, ô sombres nids
De papillons et d'étincelles!

X

4. La Sultane malade

La pensée tient dans cette rose,
Que soulève un calme jet d'eau,
Et l'ongle de son pied repose
Sur la crête d'un jeune flot.

De la vasque où la vie repose
Chassée par un mobile sort,
Elle entreprend, comme la rose,
La molle sieste de la mort.

X

5. Les Fenêtres

Autour de tes salles rangées,
Tes fenêtres de l'horizon
T'apportent les tièdes contrées,
Et de leur butin te font don.
Debout, de leur course encor (sic)
Elles chantent en soupirant,^{fiâtes}
Car tes murs d'ivoire et d'opale
Cachent d'invincibles aimants.

X

6. L'alcôve

La nuit ouvre son œil brun...
Des musiques atrabilaires
Feraient sangloter des parfums...
Las! plaindrai-je pas ma misère

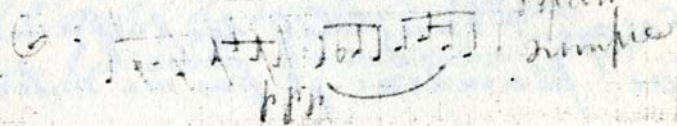
Tandis que, ténébreuses sœurs,
Vos mains joueuses de guitare
Dans le silence de mon cœur
Égrèneraient leurs perles noires!

x

7. Clair de lune

Le long des galeries de stuc
Que les oiseaux ont ajourées,
Fantôme habillé de pointure
Et d'aigrettes déchevelées,
Je t'ai vu glisser sous ces voûtes
Qu'un ouïe industriel creusa,
Et mener de pâles redoutes
En compagnie d'Ali-Baba!

x



8. Pizzicato

Si, chaque jour, l'aube magique
Guilloche à nouveau le beryl
De tes fallacieux portiques,
Suffit-il pas pour leur péril
D'une fantastique mitée
Qui disperserait ton castel
Et de son petit doigt de fée
L'effacerait comme un pastel?

9. Pour Debussy

Je rêverais d'une musique
à faire danser les parfums
Et dont le brule énigmatique
Commence des vents cistres défunts,
Ferait que l'on n'entendrait presque
Plus les jets d'eau pulvérisants
Qui jorglent sans l'arceau burlesque
Ou sans escorte avec le vent.

10. Brouillard

Pavillon tendre et romanesque,
Habité d'une esquisse joye,
Où les cocons des arabesques
Filent une éternelle soie,
Du matin les changeantes nues
Éffraient d'une main distraite
Des broderies qui continuent
Les araignées et le poète.

X

11. Plaisirs d'Hiver

Du foyer tisonnant le cendre,
Le prince des pays du nord
Poursuit le souple salamandre,
Tandis que le chevalier morse
Attend la minute celine
Où, mort algues et moqueurs,
Sous une lune d'amblypne
Les blancs jets d'eau oulent leurs fleurs.

12. Schéherazade

Au son d'invisibles mandorras,
Bercées par les bras des péris,
Les cyprès répètent encoire
Les gestes que tu leur appris;
Et la vasque à tes chants confronte
Un lui plaintif, un dieu obscur:
Avec féeries que tu vois nous conte
La mort met un charme plus sûr.

X

13. Chant d'Éoile

Moi, Bouabdil, je t'ai cueillie,
Fleur que j'écrase entre les dents,
Au seuil rocheux de ma patrie,
Et rien sous le soleil mourant
Ni les myrtes des esplanades,
Ni les caïphes de santal,
Ni les essences mozarques,
N'égale ton goût sépulcral.

X

14 . Les Babouches

Rouges au milieu du silence
Et persiflées d'un perroquet,
Elles rêvent à l'insolence
Du pied cambrié qu'elles coiffaient.
La nuit, qui soulève rampes,
Dérobe les sœurs de satin,
Parfaites à d'exquises lampes
Dont l'éclat subtil est éteint.

15 Adieu à l'Alhambra.

De tant d'amants qui ne
Sortent ^{sournoisement}
Sans fleurs ton riche souvenir,
Rets que l'abeille éolienne
D'un miel africain sut
Ourdir,

Rouge sur nuit et jour envoient
Les fleurs butinées dans ophias,
Ces-ci ne désirent plus vivre,
Ces-là ne peuvent plus mourir.

16 Dernier Adieu

Un soir de pleurs et de Novembre,
Un soir de pompe et de regrets,
L'obscur désir de mon cœur
Tendre,
Pari de ronces et d'écailles,
Figure de miel et de cendre,
Squidette aux grêles osselets,
Et tes jets d'eau se viendra
pendre
Et s'étrangler dans leurs
lacets!

Francisco Villaverde

El alcázar de las Perlas
(Acto I: Escena VII)

Kasida a la Fuente de
Granada

(Se hace un silencio profundo. Los toros del Frons, formando una media luna, se agroupan los rollos. Los esclavos y los guardas permanecen invisibles, y hasta el rumor del agua parece amortiguado para oír. Todo da la sensación de un oído pegado a la tierra para respirar los pasos de la felicidad)

Sobeyu

Las fuentes de Granada...
Habeis sentido,
en la noche de estrellas perfu-
-mada,

algo más doloroso que su triste
gemido?

Todo reposa en raps encantamiento
en la plata fluida de la luna.

Entre el olor i nardos que se
aspira en el viento,

la frescura del agua es como una
mano que refresca la sien calen-
-turienta,

El agua es como el alma de la
ciudad. Vigila

en sueños, y al oír
del silencio le cuenta

las leyendas que viven a pesar
del olvido,

y bajo las estrellas de la noche tran-
-quila
tiene palpitations de corazón herido.

La voz del agua es santa!

Quien la profunda música de
su acento divina,
comprenderá algún día la palabra
divina...

¡El agua es voz de Dios
sus misterios canta!

Las fuentes de Granada...
i Italiais sentido

en la noche de estrellas perfumada
algo más doloroso que su triste gemido:
una, gorgoteante, suspira entre las
flores

de un carmen, esperando la
mano de un ensueño
que abra i la blanca luna sus
claros entidores

para dar i la noche sus amantes
de sueños;

y mientras sobre el mármol, una
i una, desgrana

Las perlas de sus ricos collares de
Sultana,
Algunas se despiden como escos
de torrente
y entre las alamedas descienden mu-
-morosas,
arrastrando en el vivo fulgor de su
corriente
en fúrtivos de espuma, en divinos de
rosas.

Otra, por las paredes resbala, lenta-
mente,
y entre las redes hiedras lagrimear
se siente,
como si poco a poco, por una
estrecha herida
se fuese desangrando hasta quedar
sin vida.

Las hay ciegas, y en ellas
flora toda la móvil plata de las
estrellas.

Hay en el aire tanta humedad
que da frío.
La noche un fresco aroma acunado
deslie.

El agua llora, gime, suspira
canta y rie,
y dominando el gárrulo y eterno
murmurios
se oye plainly la ronca serenata
del río...

La sangre de Granada corre por
esas fuentes,
y en el hondo silencio de las noches
serenas,
al esceder sus músicas sobre
los viejos puentes,
la sentimos que corre también por
nuestras venas!
Adueren nuestro espíritu en musical
encanto;

bebemos el ensueño de sus ~~respiraciones~~
respiraciones;
penetra hasta la carne en lentas
filtraciones
y huye por nuestros ojos en un
furtivo llanto...

Las fuentes de Granada...
¿Habéis sentido
en la noche de estrellas perfumada
algo más doloroso que su triste
gemido?

(Un relámpago deslumbrante
de belleza ilumina los rostros,
y un estremecimiento de gloria
recorre todos los ornatos y hace
parecer ciptar los topices.)

X

LEOPOLDO TORRES BALBÁS
ARQUITECTO

R. 10 3 11
VIRIATO, 2865.
MADRID

S. D. Mameel de Falla:

Querido maestro y amigo: no sé como agradecerle a V. todo lo que ha hecho por mí con motivo de la campaña acerca de la institución de la herencia del templete del Patio de los Leones. Mas que toda era campaña, lamentó el tiempo que había invertido en mi defensa, y las molestias y perturbaciones en la regularidad cotidiana de mi vida, alterada sin duda en estos días parados. Mi respeto, admiración y cariño hacia V., aumentarse con esta deuda de gratitud inextinguible. Anima y recon-

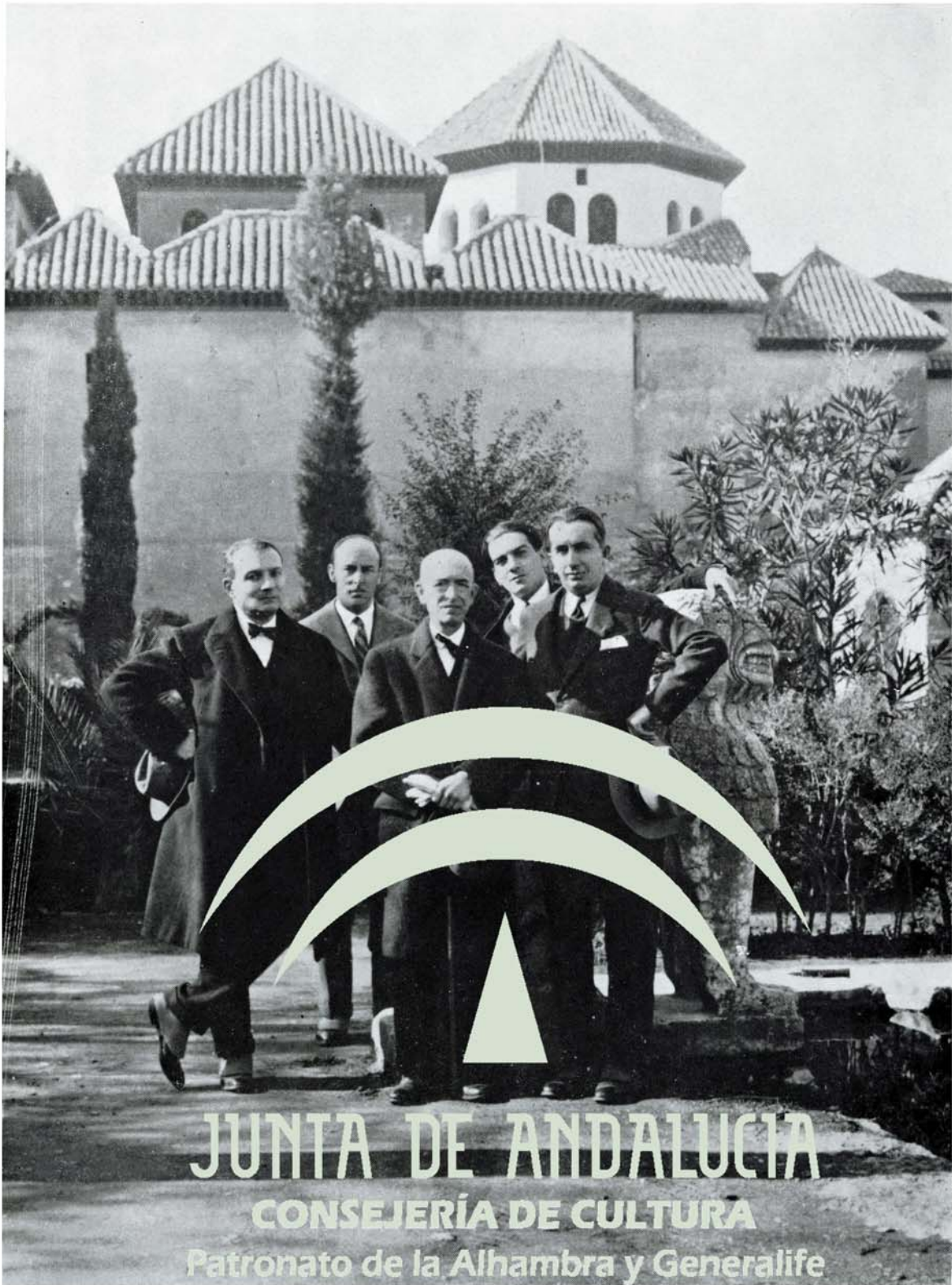
forta ver que se tienen tales amigos - y de tal calidad - Com-
prendo que a muchas gentes les gustare mas la cupula de
antes que el tejado de ahora, pero nei tener algun derecho
a que los granadinos se traten con mas consideracion, teniendo
en cuenta que durante varios años he estado plenamente entregado
a la conservacion de los monumentos de esta ciudad.

Por temperamento soy hombre corto e palabras. Con ellos no se
esperar mi inmensa gratitud hacia V. y los restantes amigos
que tan noble, gallarda y generosamente han tomado mi defensa.
Con un afectuoso saludo para V. y Maria del Carmen (c. p. b.), de
un devoto admirador y amigo

Segundo Torres Balbuena

31-eneo-1935-

D 132



Ante el león del Partal: Arturo Bonucci, Leopoldo Torres Balbás, Manuel de Falla, Arrigo Serrato y Alejandro Casella.



JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

Ante la fuente de los Leones: Falla con los componentes del trío Cassella.



JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

Falla en el año 1916, junto a Leónidas Masside, ante la fuente de los Leones, en los días de la visita a Granada de los Ballets Rusos.



JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

Durante el viaje de los ballets rusos a Granada, el cuerpo de baile y primeras figuras con Nijusky en el vértice del grupo, posan sobre la fuente de los Leones.