

**MANUEL DE FALLA DECLAMANDO A
GÓNGORA: IMBRICACIONES POÉTICO-
MUSICALES EN EL *SONETO A CÓRDOBA***

Óscar Prados Sillero

Tomando como punto de partida el poema homónimo de Luis de Góngora, Manuel de Falla compuso su *Soneto a Córdoba* en el marco de la estrecha amistad que le unía a dos de los poetas más celebrados de la llamada Generación del 27, Federico García Lorca y Gerardo Diego. El interés que mostraron estos poetas por la obra de Góngora y la invitación que hicieron a Falla para que se sumara a la conmemoración del tercer centenario de la muerte del cordobés tuvieron como uno de sus frutos esta pequeña pieza para voz y arpa que, a causa de su pequeño formato, suele pasar desapercibida en el catálogo del compositor, no siendo precisamente una de sus obras más conocidas. Recogeremos aquí aspectos sobre la participación de estos poetas en la génesis de la partitura, la visión de Góngora que tenía Falla y las circunstancias de elección del *Soneto a Córdoba* como fundamento del homenaje, para más tarde analizar la lectura musical que hizo Falla del poema.

Palabras clave: Luis de Góngora, Generación del 27, Manuel de Falla, Soneto a Córdoba.

Falla, “el converso”

Manuel de Falla no era un buen conocedor de la obra de Góngora y muy probablemente participaba del extendido prejuicio que tachaba al cordobés de poeta oscuro, obtuso y retorcido. No fue sino por la mediación de García Lorca por lo que el compositor revisó su actitud hacia Góngora, como nos relata Gerardo Diego:

Federico García Lorca nos ha contado la conversión de Falla al gongorismo. A nuestras invitaciones había sucedido un silencio angustioso. Falla no era amigo de Góngora; influido sin duda por el concepto corriente –tan injusto– sobre don Luis,

Falla, “el converso”

le juzgaba probablemente seco y poco espiritual. Lorca no perdía, sin embargo, la esperanza. Un día consiguió que el maestro leyera unas cartas de Góngora en la edición de Foulché Delbosc. Al día siguiente, encontró a Falla enfrascado en Góngora. “-Magnífico, magnífico. ¡Qué hombre! ¡Qué grandeza de espíritu! ¡Qué artista! Y mire usted: igual que con nuestros artistas. Las mismas incomprendiones sobre la pureza, para la firmeza de su arte.” Ya sólo faltaba la elección del texto. El “Soneto a Córdoba” escrito desde Granada. Falla ha fechado su música también desde Granada. Los versos de Góngora se cantarían gloriosamente en todo el mundo –“Porque Córdoba –dice Falla– es romana, romana, como la veía don Luis, y no árabe. No hay en su soneto una alusión que no sea romana, cristiana.”

Hace unos días cenábamos con Falla un grupo de amigos suyos y de Góngora. El maestro felicitó efusivamente a Dámaso Alonso por su prólogo y versión de las Soledades. –“Claro. Si es Andalucía, si es España todo el paisaje de las Soledades. Si no fuese por aquellas focas...”¹

Ciertamente, la complejidad de los versos gongorinos ponía en guardia a Falla, sobre todo teniendo en cuenta el giro que había tomado su música en la década de los veinte, siguiendo a Stravinsky (“el gran músico de nuestro tiempo”²): la pureza de las líneas y de los timbres en obras como *El Retablo de Maese Pedro* (1919-1923), *Psyché* (1924) o el *Concerto* (1923-1926) parecía ser incompatible con el hermetismo y la tendencia a la hipérbole de Góngora. De esa claridad ansiada por el músico dan fe los versos del soneto que Lorca y sus amigos regalaron a Falla en febrero de 1927: “Álgebra limpia de serena frente / Disciplina y pasión de lo soñado”³. Sin embargo, sí que existen en la obra de Góngora cualidades estéticas que Falla sí podía admirar, puesto que también formaban parte de su credo artístico:

El centenario de Góngora, en 1927, fue una explosión de entusiasmo juvenil. Los jóvenes de entonces nos sentíamos cerca de algunos de los problemas estéticos que habían ocupado a Góngora. Estaba en el ambiente europeo la cuestión de la pureza literaria: se trataba de eliminar del poema toda ganga, todo elemento no poético⁴.

1 DIEGO, Gerardo: “La conversión de Falla”. En: *Lola. Amiga y suplemento de Carmen*, 1, dic. 1927.

2 FALLA, Manuel: “El gran músico de nuestro tiempo: Igor Stravinsky”. En: *La Tribuna*, 5 de junio de 1916. Recogido en: FALLA, Manuel: *Escritos sobre música y músicos*. Federico Sopeña (introducción y notas). Madrid: Espasa Calpe, 2003, pp. 27-30.

3 Recogido en una carta de Federico García Lorca a Ramón Pérez de Roda, 12-II-1927. En: GARCÍA LORCA, Federico: *Epistolario*. Christopher Maurer y Andrew A. Anderson (ed.). Madrid: Cátedra, 1997, p. 425.

4 ALONSO, Dámaso: “Góngora entre sus dos centenarios”. En: *Cuatro poetas españoles*. Madrid: Gredos, 1962, pp. 62-64. Citado en: ROZAS, Juan Manuel: *La generación del 27 desde dentro*. Madrid: Istmo, 1987, p. 302.

La música de Falla de esos años, que en ningún momento cede a la improvisación o al descuido, que en la escucha transmite la impresión de que nada sobra y nada falta, y en la que todo es tallado como pieza de orfebrería, no dista mucho de la poesía de Góngora, condensada y pulida en todos sus detalles. Esta pulcritud que Falla mantenía en el trabajo, casi patológica, le llevaba a prolongar enormemente la gestación de cada obra. La minuciosidad con la que desempeñaba su labor daba como fruto una música en la que tras cada pasaje pueden entreverse horas (a veces días o semanas) de profunda reflexión. En este sentido, quizás sea Ravel, (“el relojero suizo”, como Stravinsky solía llamarlo) el único de los grandes compositores coetáneos que transmite al oyente esa sensación en la escucha.

Los poetas del 27 quisieron acabar con la imagen deformada que se tenía de Góngora. Como apuntó Gerardo Diego, “nuestra generación ama a Góngora, pero reclama el derecho a su Góngora, que no es exactamente el que nos habían legado”⁵. García Lorca supo mostrar a su amigo Falla las cualidades del cordobés. Por esto, es lógico pensar que gran parte de las nuevas ideas de Falla procederán de las de Lorca, muchas de ellas recogidas en la conferencia de este último titulada *La imagen poética de Don Luis de Góngora*, redactada entre 1925 y 1926 (y revisada en 1930). En ella, en lo que podría ser un guiño a Falla, compara por un momento a Góngora con Debussy, a causa del rechazo por parte de la crítica que éstos sufrieron: “Los gramáticos y críticos aferrados en construcciones sabidas por ellos no han admitido la fecunda revolución gongorina como los beethovenianos empedernidos en sus éxtasis putrefactos dicen -¡todavía!- que la música de Claudio Debussy es un gato andando por un piano”⁶. Lorca se encarga de desmontar las acusaciones (para él infundadas) que se habían lanzado sobre la poesía de Góngora, para luego mostrar sus virtudes:

El Góngora culterano ha sido considerado en España, y lo sigue siendo por un extenso núcleo de opinión, como un monstruo de vicios gramaticales cuya poesía carece de todos los elementos fundamentales para ser bella. Las Soledades han sido consideradas por los gramáticos y teóricos más eminentes como una lacra que hay que tapar, y se han levantado voces oscuras y torpes, voces sin luz ni espíritu, para anatematizar lo que ellos consideran oscuro y vacío. [...]

[Góngora] inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas y piensa sin decirlo que la eternidad de un poema depende de

5 DIEGO, Gerardo: “Un escorzo de Góngora”. En: *Revista de Occidente*, VII (1924), pp. 76-89.

6 GARCÍA LORCA, Federico: “La imagen poética de Don Luis de Góngora”. Recogido en: GARCÍA LORCA, Federico: *Conferencias*. Christopher Maurer (edición, introducción y notas). Madrid: Alianza, 1984, p. 112. La influencia de Lorca para que Falla acabara admirando la obra de Góngora encuentra su reflejo en el influjo que Falla tuvo en Lorca (y en Gerardo Diego) para la valoración de la figura de Debussy.

la calidad y trabazón de sus imágenes. [...] Ya no gustaba la sencillez heroica del romance. Cuando para no trabajar miraba el espectáculo lírico contemporáneo lo encontraba lleno de defectos, de imperfecciones, de sentimientos vulgares. Todo el polvo de Castilla le llenaba el alma y la sotana de racionero. Sentía que los poemas de los otros eran imperfectos, descuidados, como hechos al desgaire. Y cansado de castellanos y de “color local” leía su Virgilio con una fruición de hombre sediento de elegancia⁷.

Esa búsqueda de perfección sedujo indudablemente a Falla. Al margen de determinadas afinidades estéticas, tal y como se aprecia en “La conversión de Falla”, el texto de Gerardo Diego, encontramos también una más que probable simpatía de Falla hacia Góngora por la vinculación de éste con la tradición latina (especialmente teniendo en cuenta el profundo conocimiento de la mitología antigua que tenía Góngora), que en Falla se manifestaba como una mezcla de respeto por la cultura grecorromana y del ferviente catolicismo que profesaba. Pensamientos como el que sigue, extraído de la conferencia de Lorca, seguramente despertaron el entusiasmo del compositor:

Góngora huye en su obra característica y definitiva de la tradición caballeresca y lo medieval, para buscar, no superficialmente como Garcilaso, sino de una manera profunda, la gloriosa y vieja tradición latina. Busca en el aire solo de Córdoba las voces de Séneca y Lucano. Y modelando versos castellanos a la luz fría de la lámpara de Roma lleva a su mayor altura un tipo de arte únicamente español. El barroco.⁸

La fijación de Falla con todo lo que Roma significaba (en un sentido amplio y a la vez muy particular) lo acercó sin duda a la figura de Góngora. He aquí un curioso ejemplo de este amor que sentía el músico gaditano por lo latino:

Por Federico sabíamos que don Manuel sentía gran admiración por el carácter de mi madre, cosa, según él, que ya se veía en su cabeza romana; y don Manuel, como buen cristiano, tenía verdadera veneración por Roma. Se dio cuenta de que mi madre se ocupaba mucho de sus hijos, que les pedía más de lo que hacían, y que les impulsaba a trabajar más y a superarse siempre. Admiraba su conducta, su inteligencia y su sentido moral de la vida⁹.

En aquellos años, Falla había dado ya un giro en lo que atañe a su asentado convencimiento (transmitido por su maestro Pedrell) de la necesidad de situar a la música española en el

7 *Ibid.*, pp. 97-98.

8 *Ibid.*, p. 95.

9 GARCÍA LORCA, Isabel: *Recuerdos míos*. Barcelona: Tusquets, 2002, p. 126.

puesto privilegiado que otrora tuvo. Su primera etapa, de corte más bien folclorista (*La vida breve* y *El amor brujo* son los ejemplos más representativos de ese periodo), da paso a un Falla más castellano, no tan apegado a lo jondo. Realiza este acercamiento a lo genuinamente español a través de una mirada al pasado, y su lenguaje adopta un color genuinamente neoclásico (neobarroco, si se quiere). *El Retablo de Maese Pedro* es la culminación del camino de retorno a los siglos XVI y XVII, no sólo en la recreación de las danzas y de los timbres antiguos, sino también en un reconocimiento de los valores literarios. Sin duda, el interés de Falla hacia la poesía de Góngora bebe también de su aproximación a Cervantes, acaecida pocos años antes (conservaba en su biblioteca quince ediciones distintas de *El Quijote*¹⁰).

Podría concluirse que Falla volcaba en la persona de Góngora estos tres pilares, a saber, el interés en la Antigüedad clásica, unas profundas convicciones religiosas y un deseo de exaltación de la hispanidad. Esos mismos tres puntos de anclaje confluirán en su *Atlántida*, el vasto proyecto que Falla, aun empleándose en él durante veinte años, no pudo terminar, en gran parte por su desmedida complejidad en lo que respecta a la música y al trasfondo ideológico y cultural que sirve de sustento a la obra¹¹.

¿Por qué el Soneto a Córdoba?

El *Soneto a Córdoba* debe más que ninguna otra obra de Falla a la influencia que sobre éste ejercieron García Lorca y Gerardo Diego, y en ningún caso fue una tarea impuesta o un compromiso aceptado a regañadientes. Y es que, como señala Francisco García Lorca, “era rasgo de Falla asociar a sus amigos a su oficio de la música”¹². Como parte de las celebraciones por el tercer centenario de la muerte de Góngora, el círculo de poetas y amigos cercanos a García Lorca y a Gerardo Diego propuso la edición de un *Album musical* (a cuyo cargo quedó Ernesto Halffter) con obras de Falla, Esplá, los hermanos Halffter y algunos músicos extranjeros que se mostraron dispuestos a participar en su elaboración, Ravel, Honegger y Prokofiev. Dicho cuaderno no llegó a editarse, como otros tantos proyectos editoriales que nacieron en el entorno del Centenario gongorino. Recogemos aquí un fragmento de una carta de Gerardo Diego a Manuel de Falla, fechada el 8 de noviembre de 1926:

Mi querido y admirado amigo: Supongo que ya Ernesto Halffter y Federico G. Lorca, el sordomudo epistolar, le habrán hablado a V. de nuestro centenario y del cuaderno

10 TORRES CLEMENTE, Elena: *Manuel de Falla*. Málaga: Arguval, 2009, p. 117.

11 Sobre este tema, véase: NOMMICK, Yvan: “L’Atlantide de Manuel de Falla: du mythe platonicien à la bibliothèque mythique”. En: *Pensée mythique et création musicale*. Marie-Pierre Lassus (ed.). Lille: Conseil Scientifique de l’Université Charles-de-Gaulle – Lille III, 2006, pp. 163-191.

12 GARCÍA LORCA, Francisco: *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza, 1980, p. 156.

musical. Como Ernesto, que quedó encargado, nada me escribe, mi impaciencia me lleva a importunarle para pedirle su ayuda, si es que es posible. Es el caso que la Revista de Occidente, editora, necesita ya saber qué colaboraciones en firme tenemos para anunciar la serie de cuadernos y de autores. El cuaderno musical, que se imprimirá por clichés de copias o autógrafos para evitar dificultades de tiempo, carestía y derechos de propiedad, y para que no se salga del formato moderado de toda la serie, consistiría en piezas inéditas, bien sobre letras de Góngora, o inspiradas en Góngora, o bien completamente libres pero dedicadas a su memoria. Cabe, por consiguiente, todo: largo o corto, vocal o instrumental, incluso un fragmento de una obra suya en preparación, como hizo Stravinsky con “Le tombeau de Debussy”. Cuánto me alegraré de que V. se anime o se haya animado ya, y que de veras se lo agradeceré y se lo agradeceremos todos.

Después, el álbum se imprimirá en grande por una editorial extranjera, reservándose cada uno sus derechos. Yo había pensado en proponerles a VDs., como único pie forzado, la transcripción musical de G-Ó-N-G-O-R-A, que todavía deja tanta libertad y es un homenaje muy simpático. Esto se lo propuse a Gabriel Miró, cuando pensó en dedicar al centenario el Concurso Nacional de Música¹³.

Falla no responderá hasta el 13 de abril de 1927, anunciando a Diego que está trabajando en la partitura del *Soneto* y que espera acabarla a tiempo¹⁴. Menos de tres semanas más tarde, Gerardo Diego volverá a escribirle:

Mi querido y admirado amigo: [...] parece que los hermanos Halffter y Esplá tienen avanzadas, quizás ya terminada alguno, sus composiciones a Góngora. Hablamos de dar una velada íntima (por invitación) para dar a conocerlas, y que sirvieran de homenaje a Góngora en los días del centenario (24 de Mayo). Esto sería muy bonito. [...] Ahora sería precioso poder dar este mismo mes el concierto. Vaya por adelantado la gratitud entusiasta mía y de mis amigos para V. por su colaboración que espero con verdadera ansiedad.

Ahora un ruego excesivo: me atrevería a pedirle el autógrafo de su soneto o, si no le es posible, de un fragmento (o borrador). Si V. me lo envía a mí, yo mandaré enseguida a Madrid unas fotografías de todas las páginas para quedarme yo con el original. Yo no sé todavía quién se va a encargar de ultimar los detalles del concierto y de la

13 Carta de Gerardo Diego a Manuel de Falla (8-XI-1926). En: *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora (correspondencia inédita)*. Gabriele Morelli (edición, introducción y notas). Valencia: Pre-textos, 2001, p. 147-148.

14 Carta de Manuel de Falla a Gerardo Diego (13-IV-1927). En: *Ibid.*, p. 150.

edición. Hoy escribo a Madrid para ver si arreglamos eso¹⁵.

Gerardo Diego no recibiría respuesta hasta el 15 de agosto. Falla, según cuenta, había recibido la carta al marcharse a París. Allí, en la Sala Pleyel¹⁶, estrenó el 14 de mayo el *Soneto a Córdoba*, *Psyché* y el *Concerto*. El *Soneto* volvió a interpretarse en Londres¹⁷ poco después, y la Oxford University Press¹⁸, que adquirió los derechos de edición, impuso como condición que la partitura no fuese impresa en el volumen de la *Revista de Occidente* hasta que no fuera publicada la edición inglesa¹⁹, que vio la luz con dedicatoria a Eugenia de Errázuriz. Sin embargo, en esta misiva, Falla anuncia a Diego que envió a la revista malagueña *Litoral* los dos primeros versos (sólo podía enviar un fragmento breve, por las imposiciones de la casa editorial) para uno de los tres números especiales en homenaje a Góngora, con reproducciones de Picasso, Juan Gris y Benjamín Palencia y con poemas de Alberti, Aleixandre y Lorca, entre otros²⁰. El epistolario de Gerardo Diego recoge aún otras misivas entre los dos artistas. En una de ellas, tras haberle pedido disculpas un prudente Diego por su escrito “La conversión de Falla”, el músico gaditano responde aludiendo a la revisión de su posicionamiento ante la poesía de Góngora:

Muy querido amigo: Gratísimas su carta y la visita de Carmen y Lola (tan “nuestra” y tan... “salada”!) ¡Ya lo creo que me han gustado!, y aunque Vd., con bondad que mu-

15 Carta de Gerardo Diego a Manuel de Falla (3-V-1927). En: *Ibid.*, p. 151-152.

16 El propio Falla acompañó al piano a la soprano Magdeleine Greslé. También interpretó la parte del clave del *Concerto* ante la negativa de Wanda Landowska. OROZCO, Manuel: *Falla*. Barcelona: Salvat, 1988, p. 153.

17 El 22 de junio de ese año, en el Aeolian Hall, donde Falla acompañó al piano a la cantante Vera Janacopoulos. TORRES CLEMENTE, Elena: *Op. cit.*, p. 122.

18 Parte de las negociaciones acerca de los derechos de edición puede rastrearse en la correspondencia entre Falla y su amigo el hispanista John Brande Trend. Véase: FALLA, Manuel – TREND, John Brande: *Epistolario (1919 – 1935)*. Nigel Dennis (edición). Granada: Universidad de Granada – Archivo Manuel de Falla, 2007. Fue Trend quien se encargó de la traducción del *Soneto* para la edición inglesa, traducción que está escrita de su puño y letra sobre el manuscrito de Falla, reproducido por Andrés Soria Olmedo (ed.) en *¡Viva Don Luis! 1927 – Desde Góngora a Sevilla*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1997.

19 Carta de Manuel de Falla a Gerardo Diego (15-VIII-1927). En: *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora (correspondencia inédita)*, p. 153.

20 ALONSO, Dámaso: “Góngora entre sus dos centenarios”. En: *Cuatro poetas españoles*. Madrid: Gredos, 1962, pp. 62-64. Citado en: ROZAS, Juan Manuel: *Op. cit.*, p. 302.

cho agradezco, me ofrece el envío de los números siguientes, me permito rogarle no me prive del gusto de contarme entre sus suscriptores. Mucha gracia me ha hecho lo que V. llama indiscreción de Lola (lo de mi “conversión”). Claro está que mi devoción por nuestro don Luis no es nueva ni mucho menos, pero sí es cierto que hasta hace poco distaba bastante de ser incondicional...²¹

Del envío de Falla a Diego de un ejemplar del *Soneto* tenemos noticia por una carta de este último, fechada el 24 de mayo de 1932, justamente cinco años después del día para el que se proyectaba el concierto-homenaje con las obras musicales escritas con ocasión del centenario. La partitura que recibió Gerardo Diego estaba encabezada por esta dedicatoria: “*En homenaje a la poesía española*”²².

Según el biógrafo Jaime Pahissa, había sido García Lorca quien, mostrándole a Falla el *Soneto*, le sugirió ponerle música²³. Gustó al compositor saber que Góngora había escrito su *Soneto* desde Granada, y él mismo fechó la partitura escribiendo “Granada, 1585 – Granada, 1927”²⁴. La brevedad, como han señalado algunos analistas, es otra de las características que favorecieron la elección por parte de Falla del *Soneto a Córdoba* como materia prima para su particular homenaje²⁵. A pesar de la perfección de su acabado, no podía ser más que una pieza de circunstancias, con fecha de entrega bien definida (la de los fastos del centenario), y el lento y madurado proceso creativo de Falla no le habría permitido embarcarse en una obra de envergadura. Por ello, quizás resulte exagerado (y excesivamente parcial) el juicio que emite el biógrafo Manuel Orozco sobre la elección del *Soneto a Córdoba* como texto de base para la composición, refiriéndose a ella como “ciertamente lamentable”, ofreciendo el

21 Carta de Manuel de Falla a Gerardo Diego (8-II-1928). En: Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora (correspondencia inédita), p. 156.

22 DEMARQUEZ, Suzanne: Manuel de Falla. Barcelona: Labor, 1968, p. 187.

23 PAHISSA, Jaime: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946, p. 155.

24 Falla también añadió una nota al pie para el verso “Que enriquece Genil y Dauro baña” señalando “Granada, donde fue escrito el soneto”. Manuel Orozco señala que, según las pesquisas de Emilio Orozco, el poema había sido escrito en Córdoba. En cualquier caso, Falla siempre creyó que fue en la ciudad de la Alhambra donde Góngora lo compuso, y quiso destacar la coincidencia.

25 BECKER, Danièle: “Manuel de Falla et le Sonnet à Cordue”. En: Manuel de Falla: latinité et universalité. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne (18-21 novembre 1996). Louis Jambou, (dir.). Paris: Presses de la Université Paris-Sorbonne, 1999, p. 100.

Romance a Granada, de más de cien versos, como una alternativa mucho más acertada²⁶. La sugerencia de Gerardo Diego de emplear el pie G-O-N-G-O-R-A²⁷, debería verse como una forma de facilitar el trabajo a los músicos extranjeros que pretendían sumarse al homenaje y que tendrían un difícil acceso a los versos gongorinos (el ruso Prokofiev o el suizo Honegger). En cualquier caso, probablemente sea la puesta en música de un texto la forma más sincera de homenaje, o al menos así lo quiso ver Falla.

Falla como lector del *Soneto*

Poner música a un texto implica crear una entidad artística de diferente orden al de la poesía o la composición puras, pues la música que nace de un texto preexistente no tiene más remedio que posicionarse ante las palabras que le sirven como fundamento estructural y estético. Por tanto, el vínculo establecido entre los dos mundos puede convertirse en objeto de análisis. A continuación desgranaremos algunos aspectos concernientes a estas relaciones en el *Soneto a Córdoba*, estudiando el diálogo que se produce entre el poema de Góngora y la música que Falla concibió sobre este texto.

Uno de los primeros parámetros que el oyente capta, de forma consciente o inconsciente, es el timbre. Sin embargo, no hay que olvidar que los efectivos instrumentales de una obra determinada no sólo tienen implicaciones que atañen al color del sonido, sino que también tienen significados y connotaciones adquiridas a lo largo de los siglos. Así, podemos afirmar sin demasiado miedo a equivocarnos que la elección del arpa como instrumento acompañante²⁸ en el *Soneto* remite a un pasado mítico (o mitificado, dependiendo del caso). El arpa como soporte del canto evoca un pasado indefinido, a diferencia de otros instrumentos inhabituales que Falla y sus contemporáneos rescataron, y el ejemplo más claro es el del *Concerto* para clave. Mientras que el clave es el instrumento barroco por excelencia (y de ahí las resonancias de Scarlatti en el *Concerto*), el arpa, un instrumento milenario, es símbolo de un pasado idealizado, una sublimación a la que apelaron desde finales del s. XIX muchos compositores para referirse a la Antigüedad clásica (también el propio Falla recurre a ella

26 OROZCO, Manuel: *Op. cit.*, p. 154.

27 En la nomenclatura germánica pueden traducirse las letras del alfabeto desde la A a la H en notas musicales. Aunque en este tipo de homenajes escondidos suele tener que recurrir a determinados compromisos para dar un significado musical a todas las letras que componen el nombre del homenajeado (tal y como lo practicó Ravel lo en su *Menuet sur le nom de Haydn* y en su *Berceuse sur le nom de Faure*), es obvio que el apellido Góngora presenta demasiados problemas. La sucesión de notas sol – do – sol – do – re – la (obviando la letra “n”, o buscando alguna forma original de traducirla) habría sido una posible transcripción, pero tan forzada que casi carece de sentido.

28 La versión pianística, que Falla interpretó en el estreno responde tan sólo a motivos prácticos, pues no siempre hay un arpa y un arpista disponibles.

en *Psyché*), especialmente en la recreación de temas mitológicos. El arpa, como señala Danièle Becker, representa la esencia de muchos instrumentos “imposibles” pertenecientes a un “clasicismo barroco o manierista”: la vihuela²⁹, el laúd, el archilaúd o la tiorba, pero también es el instrumento de Apolo (y de Orfeo). En consecuencia, la elección del arpa como instrumento acompañante en el *Soneto* no sólo hunde sus raíces en los tiempos del poeta, sino que también va más allá, incorporando la intemporalidad que es propia del mito, y que tan bien se ajusta a la intención de exaltación solemne de Córdoba. Y es que Góngora también evita toda alusión a aspectos temporales en su poema, refiriéndose a la ciudad mediante elementos a los que se les considera una existencia indefinida con origen en la noche de los tiempos (el llano, la sierra, el río) e incluso, cuando cita construcciones humanas (“Oh excelso muro, o torres coronadas / de honor, de majestad y gallardía”), trata de conferirles un halo de eternidad. El muro y las torres “desafían al tiempo”³⁰.

No hay indicación en la partitura que impida que pueda ser interpretada por un tenor. No obstante, la realización más cercana al carácter mítico del que hablábamos más arriba quizás sea la de una voz femenina³¹. El canto femenino acompañado del arpa constituye una imagen sonora que despierta en el oyente todo un mundo de asociaciones más o menos fundamentadas con el mito, lo eterno, lo puro. Las representaciones alegóricas que la iconografía ha plasmado desde la Antigüedad (y que desde el Renacimiento hemos seguido reproduciendo) forman parte del universo en el que Falla quiere situar la poesía de Góngora (“porque Córdoba es romana, romana, como la veía don Luis, y no árabe”³²).

La declamación silábica del poema, heroica y, como indica Falla “vibrante”³³, huyendo de todo melisma, acerca el canto a la recitación hablada. Habiéndose descartado la posibilidad

29 Suzanne Demarquez comenta el parecido que algunos comentaristas de la obra de Falla encuentran entre el acompañamiento del *Soneto* y los recursos técnicos que describe el vihuelista Luis de Milán en su libro *El maestro* (1535). DEMARQUEZ, Suzanne: *Op. cit.*, p. 187.

30 CASTIÑEIRA CANOSA, Manuel: Góngora y Córdoba: arquitectura y emoción de un soneto. Córdoba: Manuel Castiñeira, 1979, p. 25.

31 Fue ésta la versión que Falla ejecutó en el estreno y en alguna grabación discográfica.

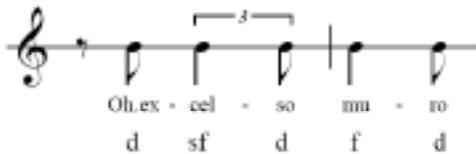
32 Cfr. nota 2.

33 Acerca de la función y las implicaciones de la redonda sonoridad del poema, debida en gran parte a la frecuente aparición de la sílaba “-or-”, véase: SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: “Córdoba o la aurificación”. En: *Silva Gongorina*. Madrid: Cátedra, 1993, pp. 78-82.

de emplear más de una nota para una misma sílaba, se hace aún más evidente el modo en que se despliega en la partitura el juego de acentos métricos del poema. Falla traduce la secuencia constante de los endecasílabos propia del soneto distribuyéndolos en unidades de una duración aproximada de cuatro compases³⁴. La utilización a lo largo de toda la pieza del compás de dos por cuatro crea fundamentalmente un acento fuerte al principio de cada compás y uno semifuerte en su segunda parte. Cuando, como ocurre en el caso que estudiamos, no se utilizan en la parte vocal figuras de menor duración que la corchea³⁵, el reparto de intensidades proporciona un acento fuerte, uno semifuerte y dos corcheas débiles, de esta forma:



Entre otras cosas, esto permite establecer una jerarquía de acentos que puede emplearse para enfatizar determinados elementos semánticos dentro de un mismo sintagma:



Sin embargo, pronto habría caído en la monotonía una puesta en música que se hubiera limitado a apuntalar las sílabas acentuadas sobre la primera parte del compás y a repartir las sílabas átonas aprovechando de vez en cuando el acento semifuerte para situar sobre él un acento de menor rango. Por ello, Falla enseguida hace crecer las posibilidades básicas que ofrece el compás de dos por cuatro mediante procedimientos de significativa elegancia. Ya

34 Las ligeras desviaciones que se producen en el cómputo de compases casi siempre pueden atribuirse a la necesidad del uso de anacrusas para hacer coincidir sílabas acentuadas con partes fuertes del compás.

35 El empleo nada esporádico de la subdivisión ternaria de los tresillos puede considerarse un importante acierto: proporciona una solemnidad pausada acorde con el carácter del *Soneto*. La introducción de un ritmo de puntillo habría dado lugar a gestos de un excesivo carácter marcial.

en el segundo verso encontramos uno de ellos:

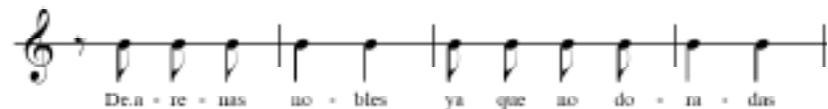


Acentúa la sílaba “de” (“de majestad”) y también coloca un acento sobre “ga-” (“de gallardía”). Si en el primer verso las partes fuertes se situaban fundamentalmente en los comienzos de cada compás, ahora se produce una intensificación de la frecuencia con la que se encuentran sílabas acentuadas: si antes la duración que separaba los acentos era de cuatro corcheas, ahora es de dos. Para cerrar el verso compensando estas modificaciones del discurso métrico, Falla tiene que elevar la importancia estructural de la acentuación de la décima sílaba³⁶ (“gallardía”). Lo hace mediante un *sforzando* y, lo que es más importante, alargando la duración de la nota acentuada, convirtiéndola en una blanca. De este modo, la undécima sílaba, aun cayendo sobre el inicio del compás siguiente, pierde gran parte del carácter tónico que le correspondería por su situación (y que sería totalmente inapropiado por crear una hipotética undécima sílaba acentuada), y queda absorbido por la mayor relevancia (en cuanto a duración, intensidad y altura) de la sílaba precedente.

Distribuir versos cantados en un compás, especialmente si se trata de un compás constante a lo largo de todo un poema, presenta dificultades que obligan a llegar a un compromiso. Si se desea, la música puede servir para reforzar las intenciones del poeta en lo que respecta al ritmo, pero, por otro lado, al poseer sus propios mecanismos de compensación, permite la aparición de circunstancias métricas ajenas a las que el autor depositó en el verso: puede crear un acento donde no lo hay, o bien difuminar una sílaba tónica de pleno derecho, e incluso disimular una eventual desigualdad entre versos en cuanto al número de sílabas.

36 Una lectura de la partitura permite comprobar que, por norma general, el acento que Falla trata con mayor relieve en esta obra es el que recae sobre la décima sílaba, esencial en la construcción del verso endecasílabo clásico.

Al mismo tiempo, determinadas circunstancias pueden obligar a situar en parte fuerte una sílaba átona, y el intérprete ha de tener presente la prosodia del verso recitado para no crear una incómoda acentuación en un lugar en el que entorpecería la fluidez del verso³⁷:



En cualquier caso, si observamos algunos pequeños detalles, comprobaremos lo cuidadoso que se muestra Falla, llegando al extremo de respetar las diéresis necesarias para el cómputo del endecasílabo en este verso:



Podría haber escrito esta otra versión, y ello no habría creado en el oyente ninguna sensación de cojera rítmica:

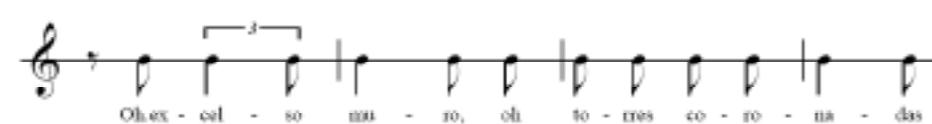


También realiza algo similar en este otro caso, separando intencionadamente las vocales del diptongo de “ruinas” para transformarlo en el hiato que el endecasílabo requiere, colocando la vocal “i” en parte fuerte de compás (y ascendiendo una tercera):

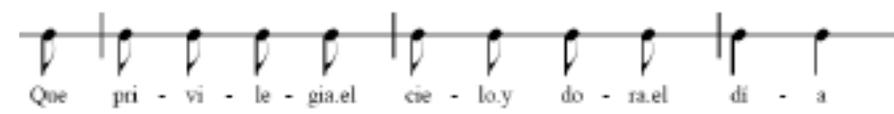


37 Falla trata de suavizar la nota acentuada sobre la palabra “ya” colocándola a la misma altura que las notas que le preceden en la palabra “nobles”, ambas fa sostenido, y refuerza el auténtico acento del grupo métrico, “doradas”, al tiempo que eleva hacia esta última el dibujo melódico. En la interpretación, estos cuatro compases de dos por cuatro, quedarían agrupados como un compás de dos por cuatro, otro de cuatro por cuatro y otro de dos por cuatro.

Los paralelismos que presenta el poema son también realzados mediante la música. La idéntica distribución de los acentos y la misma composición bimembre³⁸ de los versos que encajezan los dos cuartetos (“Oh excelso muro, oh torres coronadas”; “Oh fértil llano, oh sierras levantadas”) están recogidos con la misma estructura rítmica en la música:



Las irregularidades que más arriba comentamos acerca del segundo verso (“De honor, de majestad y gallardía”) encuentran también su reflejo en el sexto:

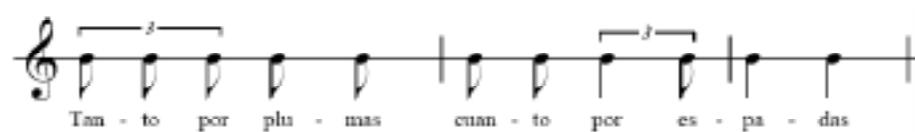


La colocación de una sílaba no acentuada en parte fuerte del compás (“privilegia”) desencadena una creciente actividad rítmica, también en el acompañamiento del arpa, y este aumento permite conducir a ese primer punto culminante de los versos “Oh siempre gloriosa patria mía”, en los que se vuelve a un solemne estatismo declamatorio.

Como ya hemos señalado, se produce un equilibrio entre versos a los que la música sigue fielmente en su aspecto rítmico y otros en los que contradice la acentuación natural de la

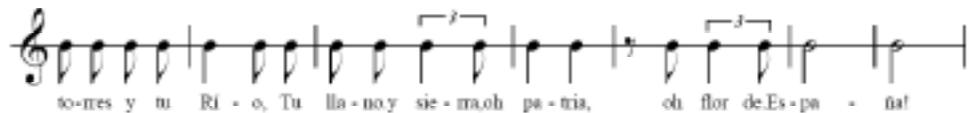
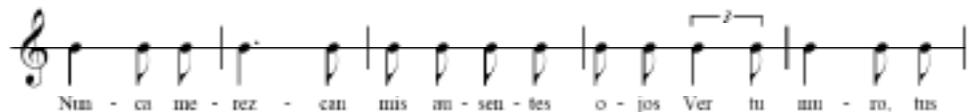
38 Existe un estudio de Dámaso Alonso sobre la composición bimembre y trimembre en los versos de este poema, así como algunos apuntes sobre paralelismos entre versos. Véase: ALONSO, Dámaso: “Función estructural de las pluralidades”. En: *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1970, en concreto las pp. 192-196.

recitación hablada. En el verso que exponemos a continuación se ha preferido introducir cierta inestabilidad acentuando el comienzo:



Este tipo de juegos favorece que desaparezca de vez en cuando la sensación del compás de dos por cuatro, aportando el punto justo de novedad y liberando a la música del pesado lastre de una recurrente estructura binaria.

Después de haber englobado los dos primeros cuartetos bajo un mismo manto de homogeneidad melódica, armónica y rítmica, se aprecia un claro cambio en la textura que sustenta al primer terceto. Se acelera la velocidad a la que se canta el texto. Soportados por el ascenso constante de los acordes del arpa, los tres versos se suceden respetando los encabalgamientos. A partir del último terceto se recupera el tono declamatorio inicial. Es en el momento en el que el poeta comienza a hablar de Granada cuando el carácter heroico de la música va tornándose más oscuro: se pierde la claridad del color armónico triádico desde el verso “Si entre aquellas ruínas y despojos”, se recupera momentáneamente con “Tu memoria no fue alimento mío” y cae en un contexto dramáticamente disonante en “Nunca merezcan mis ausentes ojos”. Desde ahí, a medida que Góngora hace alusión a todo aquello que había alabado en los primeros versos (el muro, las torres, el río, el llano y la sierra), se retorna paulatinamente al ambiente triádico y diatónico de Re mayor, con esos cinco últimos compases en los que la armonía de tónica se despliega en el acompañamiento a lo largo de todo el registro, para concluir con el color brillante del comienzo del *Soneto*. La regularidad en la distribución métrica del texto también se enturbia coincidiendo con los puntos de tensión dramática que aluden a la separación de la ciudad amada, resurgiendo la regularidad declamatoria de los primeros versos en los dos últimos del soneto (“Ver tu muro, tus torres y tu río, / tu llano y sierra, oh, patria, oh flor de España”) en un tono cada vez más exaltado (Falla indica *stringendo*) hasta alcanzar el punto climático (la nota más aguda de toda la parte vocal) con las palabras “oh flor de España”:



Coda.

Las mismas intenciones expresivas que motivaron la elección del arpa como instrumento acompañante están en los cimientos de la construcción interválica de las melodías y en los usos armónicos. El estilo melódico se encuentra muy cerca de la palabra hablada: no hay una fraseología musical regular, sino que es el texto el que determina el contorno melódico, tanto en su aspecto rítmico como en el de la organización de alturas. Se manifiesta en esta obra cierta recreación de sonoridades antiguas, muy consonantes, pero coloreándolas con el sabor modernista que proporciona la yuxtaposición de acordes alejados en el círculo de quintas (un vistazo al tramo que va desde el tercer compás al séptimo sirve como muestra: se suceden las tríadas de La bemol mayor, Si bemol mayor, Sol mayor, La mayor, si menor, do sostenido menor, Mi mayor, fa sostenido menor y Re mayor). La utilización de contextos armónicos disonantes, como los que inician el último terceto, se reserva para aportar un énfasis dramático enmarcado en el ambiente general de lo solemne.

Coda

Si hay un rasgo destacable en la música que Falla compuso sobre el *Soneto a Córdoba* de Góngora, ése es sin duda el respeto hacia el poema. No sólo se evita en la medida de lo posible una pérdida de la inteligibilidad del texto, sino que puede comprobarse cómo la estructura estrófica y argumental del *Soneto* sirve de guía a lo largo de toda la composición. Falla se hace decorosamente a un lado para permitir que la figura que luzca sea la del homenajeado Góngora. Sin embargo, como es lógico, Falla no puede sino recurrir a su propio imaginario para tejer las ropas con las que viste a un poema del que le separan más de tres siglos. La recreación subjetiva de lo que se plasma en un texto es un hecho inherente a toda lectura, y la versión de Falla no es una excepción. Se había acercado convencido a Góngora ante el entusiasmo que Federico García Lorca y Gerardo Diego mostraban hacia el cordobés, queriendo participar de la celebración que se le preparaba. Esta breve pieza fue una pequeña aportación, pero, como justo homenaje, hace lo posible por poner en primer plano la poesía de Góngora. Otro tipo de propuesta habría ensombrecido el texto, escondiéndolo bajo artificios musicales, y, teniendo en cuenta la modestia artística de Falla, sería extraño que hubiera optado por esta vía. Prefirió que su composición, tal y como reza la dedicatoria del ejemplar que envió a Gerardo Diego, mereciera ser encomendada “a la poesía española”.

Referencias bibliográficas y fuentes

ALONSO, Dámaso: *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1970.

BECKER, Danièle: “Manuel de Falla et le Sonnet à Cordue”. En: *Manuel de Falla: latinité et universalité. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne (18-21 novembre 1996)*. Louis Jambou, (dir.). Paris: Presses de la Université Paris-Sorbonne, 1999, pp. 99-110.

CASTIÑEIRA CANOSA, Manuel: *Góngora y Córdoba: arquitectura y emoción de un soneto*. Córdoba: Manuel Castiñeira, 1979.

DEMARQUEZ, Suzanne: *Manuel de Falla*. Barcelona: Labor, 1968.

DIEGO, Gerardo: “Un escorzo de Góngora”. En: *Revista de Occidente*, VII (1924), pp. 76-89.

DIEGO, Gerardo: “La conversión de Falla”. En: *Lola. Amiga y suplemento de Carmen*, 1, dic. 1927.

FALLA, Manuel: *Soneto a Córdoba*. [música impresa]. London: Chester Music, 1956.

FALLA, Manuel: *Escritos sobre música y músicos*. Federico Sopena (introducción y notas). Madrid: Espasa Calpe, 2003.

FALLA, Manuel – TREND, John Brande: *Epistolario (1919 – 1935)*. Nigel Dennis (edición). Granada: Universidad de Granada – Archivo Manuel de Falla, 2007.

GARCÍA LORCA, Federico: *Conferencias*. Christopher Maurer (edición, introducción y notas). Madrid: Alianza, 1984.

GARCÍA LORCA, Federico: *Epistolario*. Christopher Maurer y Andrew A. Anderson (ed.). Madrid: Cátedra, 1997.

GARCÍA LORCA, Francisco: *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza, 1980.

GARCÍA LORCA, Isabel: *Recuerdos míos*. Barcelona: Tusquets, 2002.

NOMMICK, Yvan: “L’Atlantide de Manuel de Falla: du mythe platonicien à la bibliothèque mythique”. En: *Pensée mythique et création musicale*. Marie-Pierre Lassus (ed.). Lille: Conseil Scientifique de l’Université Charles-de-Gaulle – Lille III, 2006, pp. 163-191.

OROZCO, Manuel: *Falla*. Barcelona: Salvat, 1988.

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

ROZAS, Juan Manuel: *La generación del 27 desde dentro*. Madrid: Istmo, 1987.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: “Córdoba o la aurificación”. En: *Silva Gongorina*. Madrid: Cátedra, 1993, pp. 78-82.

TORRES CLEMENTE, Elena: *Manuel de Falla*. Málaga: Arguval, 2009.

Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora (correspondencia inédita). Gabriele Morelli (edición, introducción y notas). Valencia: Pre-textos, 2001.