



Laura Sanz García
Universidad Carlos III de Madrid

Nacionalismo y estilo en la España de Falla: de la música al arte del jardín

El debate en torno a la definición moderna de lo español al que asistió la Edad de Plata (1898-1936) se trasladó también a la arquitectura del paisaje. Este estudio comparado establece los principales paralelismos estilísticos que vinculan la música española, representada por Manuel de Falla, con paisajistas como Forestier o Winthuysen. De dicho análisis resulta la existencia de dos paradigmas a partir de sus correspondientes referencias históricas: un modelo neoárabe, de origen francés y resonancias tardorrománticas; y un modelo neoclásico que se presenta como alternativa desde posiciones cercanas a la vanguardia.

El análisis formal de *Noches en los jardines de España* y el *Concerto para clave y cinco instrumentos* revela claras concomitancias con los jardines más representativos de estos dos modelos: el Parque de María Luisa y la restauración del Jardín de la Moncloa. Se pretende, de este modo, ofrecer nuevas claves para la definición del amplio imaginario colectivo en el que se inscribe la música de aquel momento.

Palabras clave: Edad de Plata, Manuel de Falla, Forestier, Winthuysen, jardines, paisajismo.

The debate regarding the modern definition of “Spanishness” that took place during the Silver Age (1898-1936) was also present in landscape architecture. This comparative study establishes the main stylistic parallels associating Spanish music, represented by Manuel de Falla, with landscape architects such as Forestier and Winthuysen. This analysis reveals the existence of two paradigms based on their corresponding historical references: a neo-Arabic model, of French origin and late-romantic influences; and a neo-classical model presented as an alternative from positions close to the avant-garde.

The formal analysis of Falla’s Nights in the Gardens of Spain and Harpsichord Concerto reveal clear concomitances with the most representative gardens of these models: the Parque de María Luisa and the restoration of the Jardín de la Moncloa. New keys will thus be provided for the definition of the wide collective imagination embracing the music of this period.

Keywords: Silver Age, Manuel de Falla, Forestier, Winthuysen, gardens, landscape architecture.

El comienzo del siglo XX supone, para la cultura española, la reinterpretación del pasado histórico desde un análisis que trasciende la anécdota pintoresca. La conocida como “Edad de Plata” proyectó al pensamiento y a las artes la preocupación en torno a la identidad nacional, catalizada por la crisis del 98. La música española de aquellos años, desde Manuel de Falla hasta los hermanos Halffter, aspiraba también a superar los viejos clichés románticos. El camino elegido había sido enunciado en 1895 por Miguel de Unamuno en sus ensayos *En torno al casticismo*: representar lo español mediante la síntesis de la tradición española con la vanguardia europea.

La clave del cambio era, en realidad, la orientación geográfica que nutría esas imágenes. Frente a la *andalouiserie* romántica, se estableció un nuevo paradigma de “españolidad”, radicado por el noventayochismo en Castilla. Este giro se produjo en todas las artes en distintos momentos. Las artes plásticas fueron las primeras en acusar el nuevo discurso; la generación del 98 hizo de la pintura de paisaje una plataforma para difundir su pensamiento, con Zuloaga como artista fetiche. Desde 1900, el paisaje castellano es considerado un reflejo del alma española, al que se suma la investigación etnológica para terminar con el tópico romántico y los viejos discursos imperialistas. Andalucía seguirá presente en las mujeres de Romero de Torres, Anglada-Camarasa o Zuloaga, pero desde una óptica más contemporánea.

Entre los artistas europeos, la pintura de tema español irá perdiendo adeptos en favor de otros exotismos, desde África hasta Extremo Oriente. La música se incorpora más tarde a esta corriente, y aún serán muchos los compositores que sigan cultivando esas imágenes hasta los años treinta: los músicos franceses, elaborando nuevos tópicos, como el de la habanera; los españoles, tratando de modernizar su lenguaje con los recursos aprendidos en París. Sólo a partir de los años veinte aparece con claridad una referencia musical a Castilla, en el seno del neoclasicismo y coincidiendo con otras corrientes que pueden considerarse, al fin, vanguardistas. La Sociedad de Artistas Ibéricos, el Grupo de los Ocho o la generación literaria del 27 representan la ruptura definitiva con el siglo XIX, siempre matizada en España por las referencias identitarias.

En este contexto se inserta la evolución de otro imaginario, el del jardín español moderno. Escritores, músicos y pintores acuden a nuestros jardines en busca de una identidad perdida, haciendo del jardín un tema central en el arte español desde finales del siglo XIX. Así se observa en el simbolismo de Valle-Inclán y Juan Ramón Jiménez, o en el intenso cultivo de un “género de jardín” por parte de Joaquín Sorolla, José María Rodríguez-Acosta o Iturrino, entre otros muchos artistas. Santiago Rusiñol es el máximo representante de esta sensibilidad en ambas vertientes, la literaria y la plástica; sus *Jardines de España* promovieron el interés artístico por el mundo de los jardines. Aun los escritores del 98 y sus herederos, más inclinados hacia la belleza del paisaje natural, construyeron su propio ideal de jardín, encarnado en el cigarral toledano.

Pero, además, la evolución estilística de la jardinería en las primeras décadas del XX discurre en paralelo a nuestro nacionalismo musical, como revela el estudio de las fuentes históricas y de algunas obras. Y ello a pesar de la inferioridad de condiciones en que trabajaron los paisajistas españoles en comparación a los compositores: ciertamente, éstos tuvieron que emigrar para formarse y comenzar sus carreras en París, pero el peso relativo de la jardinería en la cultura española fue mucho menor. “La situación política,

las crisis económicas, la confusión de la arquitectura y la renovación técnica, no eran el campo más apropiado para el nacimiento de una conciencia de los valores propios de nuestro jardín”¹, explica Carmen Añón. La ausencia añadida de una historiografía autóctona y las dificultades para su protección patrimonial apenas fueron contrarrestadas por algunas monografías aparecidas en el ámbito francés y anglosajón, sobre todo a partir de los años veinte². Ello contribuyó a la extensión de cierta imagen neoárabe –o hispanomusulmana³– del jardín español, comparable a la que venía asociando nuestra música con el folclore andaluz. La reivindicación de la historia española como fuente de identidad impulsará un cambio de perspectiva en ambas perspectivas, hacia un clasicismo renovador que se inspira en Castilla.

A lo largo de este trabajo se presentan algunas de esas analogías, reforzadas por el origen francés del primer modelo. Los intercambios personales y teóricos con la cultura parisina, tan determinantes en el nacionalismo musical español, propiciaron también una primera toma de conciencia de nuestra identidad jardinera. Manuel de Falla, piedra angular de la música española, representa a la perfección los dos paradigmas estilísticos que se establecen aquí, en sintonía con la evolución de la arquitectura paisajista en la Edad de Plata:

– Por una parte, el modelo que podríamos denominar “neoárabe” o andalucista, que perpetúa y actualiza las imágenes románticas de España. Los jardines de Forestier en Andalucía serán reinterpretados por el público sevillano en términos regionalistas, desde la nostalgia hacia el pasado islámico. Jardinería y música comparten el origen francés de esa visión “exótica” que, sin embargo, será asumida por los propios españoles en las lecturas tardorrománticas de entresiglos. Al mismo tiempo, abrirá un camino hacia lenguajes más contemporáneos, comparable al iniciado por Debussy.

– En contraste, un modelo clasicista inspirado por el ideario regeneracionista, de raíz cristiana y castellana. Con la renuncia al envoltorio pintoresco se pretende lograr una belleza clásica intemporal, sin perder las referencias nacionales. Ese clasicismo moderno de Winthuysen pretende ser el auténtico paradigma del jardín español contemporáneo, y en lo musical supondrá, por fin, la entrada de la vanguardia en nuestro país.

¹ Carmen Añón Feliú: “Sentimiento y construcción del jardín español”, *Histories of garden conservation. Case-studies and critical debates. Colloquio internazionale sulla storia della conservazione dei giardini*, Michel Conan, José Tito Rojo, Luigi Zangheri (eds.), Florencia, Leo S. Olschki, 2005, p. 360.

² Entre los más importantes podríamos citar: Georges Gromort: *Jardins d'Espagne: donnant plus de 160 vues des jardins anciens et modernes de l'Andalousie et des deux Castilles*, Paris, Auguste Vicent, 1926; Constance Mary Villiers-Stuart: *Spanish gardens*, Londres, B. T. Batsford, 1929; Rose Standish Nichols: *Spanish and Portuguese Gardens*, Boston/New York, Houghton Mifflin, 1924; Arthur Byne, Mildred Stapley: *Spanish gardens and patios*, Philadelphia, J. B. Lippincott, 1924.

³ José Tito Rojo prefiere hablar de lo “hispanomusulmán”, en lugar de lo neoárabe, para referirse a la construcción contemporánea de un jardín andalusí, tópico central en la jardinería española del siglo XX.

Tal tipología de estilos se fundamenta en el estudio de fuentes y en el análisis formal de sus obras más emblemáticas, elegidas en función de su representatividad y proyección pública. Esta circunstancia ha motivado el análisis comparado de dos jardines emblemáticos con sus “equivalentes” musicales en la obra de Falla: por un lado, el Parque de María Luisa, proyectado por Forestier en 1911, y *Noches en los jardines de España*; en segundo lugar, la restauración, por parte de Javier de Winthuysen, del jardín del Barranco en el Palacete de la Moncloa se estudia en paralelo al *Concerto para clavecín y cinco instrumentos*. Cada uno de estos análisis se aborda en tres aspectos fundamentales: la intencionalidad y el pensamiento teórico de sus autores, el análisis formal de la obra y su recepción posterior⁴.

1. Las recreaciones exóticas de lo hispano: entre al-Andalus y Andalucía

Así como la música romántica identificó a España con el folclore andaluz, la arquitectura ecléctica de entresiglos asoció el término de *jardín español* a la tradición andaluza heredada del patio islámico⁵. Los primeros años del siglo XX siguieron complaciendo estos tópicos en el ámbito musical, con la ayuda del impresionismo, pero también en la jardinería. A pesar de sus resonancias francesas, el nuevo nacionalismo fue protagonizado por compositores españoles, desde Isaac Albéniz hasta Manuel de Falla. Sin embargo, hubo de ser un francés, Jean Claude Nicolas Forestier, quien reinventase el jardín andaluz para el público local. Forestier, como otros paisajistas franceses, seguirá la estela de pintores y músicos al hacer de Granada un icono del pasado andalusí y de sus jardines. Ambas lecturas, la musical y la paisajista, convergen en la década de 1910, cuando estrena Falla sus *Noches en los jardines de España* (1916) y se inaugura en Sevilla el nuevo Parque de María Luisa. El motivo principal de esta selección no es tanto la alusión al jardín en *Noches...* como su significación arquetípica de cierta imagen de lo español, andaluz y en conexión con Francia. Dicho concepto viene reforzado, es cierto, por las nociones de jardín, música y noche que venían asociándose a España desde 1800, y que se intensifican en el contexto del simbolismo e impresionismo francés.

⁴ Este análisis tripartito está inspirado en la propuesta de Jean-Jacques Nattiez, quien define tres aspectos en el estudio de toda obra artística: procesos de producción, de recepción y nivel neutro (o immanente), descritos en su “semiología musical”. Jean-Jacques Nattiez: *Music and discourse: towards a semiology of music*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

⁵ Ana Luengo Añón: “El modernismo vernáculo”, *Parámetros del jardín español* [vol. 3], Ana Luengo Añón, Coro Millares Escobio (eds.), Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, p. 109.

⁶ Dorothee Imbert: *The modernist garden in France*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 11.

Bases del pensamiento teórico-estético de Forestier y Falla. Jean Claude Nicolas Forestier (1861-1930), ingeniero y urbanista, es más conocido por su labor jardinera, caracterizada por la riqueza de su lenguaje compositivo y de sus fuentes históricas. Como Manuel de Falla, puede considerarse una figura de transición hacia un estilo contemporáneo, aunque nunca llegó a alcanzar las cotas de modernidad y vanguardia del músico gaditano. Entre los decadentes trazados paisajistas del Segundo Imperio y el formalismo de los Duchêne, Forestier adoptó una posición intermedia⁶ con un trazado regular que, sin embargo, se alejaba de la excesiva monotonía francesa. Al jardín racional y sintético de los Vera opone Forestier un “jardín sensible, espiritual, imprevisto”⁷, desarrollado en su libro *Jardins. Carnet de dessins et de plans* (1920)⁸.

Los ingredientes que permiten adaptar el ideal geométrico a la vida moderna proceden, paradójicamente, de una tradición anterior a Le Nôtre: la del jardín andalusí. Forestier conocía bien las nuevas tendencias europeas, que tuvo ocasión de reunir como comisario de la sección de Paisaje en la Exposición de Artes Decorativas de 1925. Sin embargo, “se mostró siempre más atento a las influencias culturales locales que a los desarrollos teóricos de la vanguardia contemporánea”⁹. Su espíritu renovador desarrolló, según Antonio Tejedor Cabrera, otra vía de la modernidad, desde un punto de vista pragmático: la adaptación del jardín al entorno climático, cultural y paisajístico. En Marruecos y Andalucía conoce la pequeña escala del jardín cerrado, en riads y patios, que asimilará desde entonces a al-Andalus para trasladarla a sus propios proyectos.

Con esta vuelta al jardín islámico, Forestier recupera el jardín formal, como hacen los Duchêne a partir del jardín barroco francés. Pero, además, Forestier adapta el patrón andalusí a las corrientes más modernas de su tiempo, entre ellas el *art déco*, contribuyendo así al “auge de estos modelos en los jardines de la burguesía europea de principios de siglo”¹⁰. España y, concretamente, Andalucía se convierten en el laboratorio de un nuevo concepto formalista, cuya combinación de referencias históricas y materiales contemporáneos será exportada con enorme éxito a Europa y América. El resultado de su investigación es un estilo extraordinariamente eclécti-

⁷ “... un jardin sensible, spirituel, imprévu...”. Albert Laprade: “Parcs et jardins de J. C. N. Forestier”, *L'Architecture*, 44 (1931), p. 37. Cit. D. Imbert: *The modernist garden...*, p. 71.

⁸ Jean Claude Nicolas Forestier: *Jardines. Cuaderno de dibujos y planos*, Barcelona, Stylos, 1991 (primera ed.: París, Emile-Paul Frères, 1920).

⁹ Antonio Tejedor Cabrera: “Jardines históricos de Andalucía: arquitectura y conservación de sus paisajes privados”, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 1997, p. 416.

¹⁰ José Tito Rojo: “La construcción teórica de un estilo: el jardín hispanomusulmán”, *Histories of garden conservation...*, p. 341.

co, con influencias clasicistas, francesas, paisajistas y orientales, entre las que destacan dos nociones centrales para la identidad artística española: islamismo y latinidad.

Forestier aplicó estas ideas a otros jardines privados en Andalucía, como el palacio del conde de Castilleja de Guzmán (1927), la Casa del Rey Moro de Ronda (Málaga, 1912) y, en menor medida, en la Hacienda de Moratalla en Hornachuelos (Córdoba, c. 1916). Pero la obra que inaugura el nuevo estilo, y la de mayor envergadura, es el proyecto de reforma del Parque de María Luisa. En 1893, la Duquesa de Montpensier había donado a la ciudad de Sevilla lo que sería la mayor parte de los terrenos del futuro parque, en la finca del Palacio de San Telmo, antigua residencia de los Montpensier desde 1849. En septiembre de 1911, J. C. N. Forestier comenzó a remodelar los antiguos jardines, obra del francés Lecolant, para albergar en ellos la futura Exposición Iberoamericana. El estallido de la Gran Guerra postergó su celebración, prevista para 1914, hasta 1929, pero el parque fue concluido en 1914.

Manuel de Falla comparte con Forestier su fascinación por la Alhambra, la misma que había sentido Debussy, y que François Lesure ha bautizado como “el síndrome de Granada”¹¹. De manera recurrente, Falla evoca escenarios granadinos mucho antes de conocer la ciudad, desde *La vida breve* y, por supuesto, en la obra *Noches en los Jardines de España* (1909-1913). En ausencia de recuerdos propios, el músico nutre “su sensibilidad y su imaginación con múltiples referencias visuales, literarias y sonoras”¹², que le ofrecen los artistas de su tiempo. Entre ellos está Santiago Rusiñol, quien orienta aquellos primeros “Nocturnos” al intimismo del jardín andaluz. Andalucía más que español, porque son las pinturas granadinas las que le inspiran a Falla sus “impresiones sinfónicas” para piano y orquesta. Falla recibe, en 1909, un ejemplar de la primera edición (*Jardins d’Espanya*, 1903), que le acompañará en París mientras prepara las *Noches*. Años más tarde, y por mediación del matrimonio Martínez Sierra, se producirá el encuentro entre Rusiñol y Falla.

Puede afirmarse, por tanto, una afinidad estética y conceptual entre los jardines de Rusiñol, como *Granada al vespre* o *Jardí cap al tard*, y los nocturnos de Falla. Músico y pintor respiran la misma atmósfera misteriosa e íntima, herencia del simbolismo que, al fin y al cabo, impregnaba la estética debussista. La estética simbolista no es lo único que acerca las impresiones

¹¹ Lesure se refiere, más en general, a la atracción de los músicos franceses por España. François Lesure: “Debussy et le syndrome de Grenade”, *Revue de Musicologie*, 68, 1-2, 1982, pp. 101-109.

¹² Yvan Nommick: “Manuel de Falla y la Alhambra: medio siglo de fascinación”, *Manuel de Falla y la Alhambra* [exposición], Yvan Nommick, Francisco Baena (eds.), Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla/Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2005, p. 79.

de Falla a Rusiñol; es también la identidad colectiva que encierran los jardines evocados por ambos artistas. Según Jorge de Persia, en las pinturas de Rusiñol “no se entra en un jardín advenedizo, sino en alcázar perfumado por la mano del artista y las caricias del tiempo”¹³. La presencia de la historia y la cultura popular en esos jardines se corresponde, en efecto, con las ideas de Falla sobre la esencia de la música española, en el centro del debate nacionalista. Junto al libro de Rusiñol, Yvan Nommick enumera otras posibles influencias en la composición de *Noches en los jardines de España*. Entre ellas se encuentra *Granada (Guía emocional)* de los Martínez Sierra (1910), cuyo primer capítulo se titula “En el Generalife”. La suntuosa edición de Garnier mostraba magníficas fotografías de Granada, que ayudaron a Falla a precisar la visión de aquellos primeros nocturnos¹⁴.

La atracción de Falla por Granada es paralela a la que siente Forestier por el jardín hispanomusulmán y que constituye, de hecho, su ideal histórico de jardín español. Este estilo “no [es] sólo oriental o árabe sino hispano-oriental”¹⁵ y, a pesar de la importancia que otorga al estilo “neomorisco”, Forestier se inspira también en los jardines reales de Aranjuez o el Retiro. El agua es, en todo caso, el foco central, ya sea como adorno —en forma de surtidores— o en relación con los sistemas tradicionales de riego (por inundación). Este eclecticismo mantiene con la fuente histórica la misma relación que establece Falla con el música popular; se trata de extraer su esencia y reelaborarla en un lenguaje moderno, acorde con la personalidad del artista y su tiempo: “Debido precisamente a la obligación de ser él mismo y de ser original, el maestro jardinero conoce el pasado —se inspira en sus ejemplos— pero no lo copia; vive en el presente y se fija unas reglas en consonancia con el espíritu moderno”¹⁶.

La acumulación de diversas trazas en el Parque de María Luisa y el eclecticismo de Forestier nos sitúan ante un jardín de compleja identidad histórica, que asume ahora una función social por su nuevo carácter público. El jardín romántico de los Montpensier se actualizará a través de delicados detalles constructivos, una cuidada selección botánica y la hábil compartimentación espacial en glorietas y juegos de agua. Pero “eclecticismo” no significa “pastiche” en la estética de Forestier. En 1911, en una entre-

¹³ Jorge de Persia: “Jardín, paisaje y música en el pensamiento artístico en tiempos de Rusiñol”, *Música y jardines*, Alfredo Aracil (ed.), Granada, Archivo Manuel de Falla, 2003, p. 169.

¹⁴ Sobre las fuentes de Falla en *Noches...*, cf. Yvan Nommick: “Noches en los jardines de España: génesis y composición de una obra”, *Jardines de España. De Santiago Rusiñol a Manuel de Falla* [exposición], Yvan Nommick, Antonio Gallego Morell, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1996, p. 15.

¹⁵ Jean Claude Nicolas Forestier: “Los jardines hispano-musulmanes y andaluces”, *Bética*, nº 43-44, Sevilla, 15 y 30 de octubre de 1915, p. [50].

¹⁶ J. C. N. Forestier: *Jardines...*, p. 18.

vista para *El Liberal* de Sevilla, el jardinero defiende la claridad de sus proyectos y la “necesidad de la unidad armonizada con el carácter peculiar de cada estilo”¹⁷.

Forestier comparte con Falla muchas opiniones acerca del estilo y de cómo conjugar tradición con modernidad. *Noches en los jardines de España* se abre con una evocación del Generalife, influida quizá por aquella *Soirée dans Grenade* que había compuesto, en 1903, su amigo Claude Debussy. Falla admiraba el poder de evocación, la “verdad sin autenticidad” de aquellas habaneras (“... esta música [...] produce el efecto de las imágenes especulares al claro de luna sobre el agua transparente de las grandes albercas que engalanan la Alhambra”¹⁸). En efecto, el maestro de los maestros modernos españoles muestra una actitud muy flexible respecto de la tradición popular que, aparentemente, debía sostener el nacionalismo musical. Falla es contrario al uso literal de la fuente popular para nacionalizar la música española, y, al igual que Forestier, extrae de ella la esencia, el carácter, que debe inspirar una nueva obra, porque “en el canto popular importa más el espíritu que la letra”¹⁹.

La esquematización del material folclórico y su envoltorio sinfónico debussysta convirtieron a *Noches en los jardines de España* en el “paradigma del influjo del impresionismo francés sobre el nacionalismo musical español”²⁰, a pesar de los recelos de Falla: “Esa etiqueta (la de impresionista) me ha sido siempre poco simpática [...]. Claro está que por lo que a mí se refiere en parte soy culpable, puesto que cometí –[i]bien inocentemente!– la tontería de llamar ‘impresiones sinfónicas’ a las *Noches*, dando margen con ello al *malentendu*”²¹. En cualquier caso, parece innegable su inspiración en la naturaleza, distintiva del impresionismo plástico y musical; en opinión de Nommick, ésta se manifiesta en Falla a través de una música “multisensorial” que lleva a Falla hacia la “indagación de los misterios de su propia alma”²². El sentimiento místico de Falla se alimenta, así, de la conexión con

¹⁷ Jean Claude Nicolas Forestier: “La reforma del Parque de M^a Luisa. Hablando con Mr. Forestier”, *El Liberal de Sevilla*, 2 de septiembre de 1911. Cit. Sonsol Nieto Caldeiro: “La Sevilla reformada”, *J. C. N. Forestier (1861-1930). Du jardin au paysage urbain. Colloque International sur J. C. N. Forestier (1990, París)*, Benedicte Leclerc (dir.), París, Picard, 1994, p. 102.

¹⁸ “... cette musique [...] nous donne l’effet des images miroitant au clair de lune sur l’eau limpide des larges *albercas* dont l’Alhambra est parée”. Manuel de Falla: “Claude Debussy et l’Espagne”, *La Revue Musicale*, I, 2, diciembre de 1920, p. 208.

¹⁹ Manuel de Falla: “Nuestra música”, *Música. Álbum-Revista musical*, I, 11, junio de 1917, p. [1].

²⁰ Y. Nommick: “Noches en los jardines de España...”, p. 7.

²¹ Borrador de carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, sin fecha (AMF, carpeta de correspondencia 7573). Cit. Chris Collins: “Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches de Falla*”, *Noches en los jardines de España: impresiones sinfónicas para piano y orquesta*, Manuel de Falla, Yvan Nommick (ed. e intr.), Chris Collins (estudio), Granada, Archivo Manuel de Falla, 2006, p. LXIV.

²² Yvan Nommick: “De torres, terrazas y jardines en la obra de Manuel de Falla”, *El jardín de Melisendra* [exposición], Antonio García Bascón, Nicolás Torices Abarca, Yvan Nommick, Antonio Sánchez Trigueros, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1999, p. 47.

el paisaje natural y los jardines del hombre, los mismos que ofrecen sensuales estímulos a la imaginación del artista. Aquel “paraíso original” del Edén es, en la Alhambra, la imagen de un paraíso terrenal adonde, paradójicamente, se retirará el músico en busca de sosiego y recogimiento.

Forestier y Falla manejan, así, la fuente popular con un mismo objetivo: la creación de una obra contemporánea y su nacionalización mediante la evocación del sur. Lejos de una imitación literal en sus modelos, ambos artistas tratan de abstraer lo más esencial al arte español para ofrecer una interpretación personal. En el caso de Forestier, esta esencia se resume en el concepto de “jardín del clima del naranjo”, con tres elementos fundamentales: agua, perfume (y color) de las plantaciones, intimidad del jardín cerrado. Tal abstracción conceptual se impone, a mi juicio, a los rasgos más pintorescos asociados a Forestier, como las azulejerías de cerámica esmaltada. Y es que, en realidad, su obra se sitúa en la transición al paisajismo contemporáneo, recogiendo la renovación estética de la jardinería francesa. La recuperación del trazado geométrico en jardinería se adapta, en el modelo hispanoárabe, a la pequeña escala del patio. Las posteriores corrupciones del estilo “neosevillano” traicionaron la intención inicial de Forestier, más interesado en la concepción espacial que en la ornamentación de sus jardines. La idea romántica de una España andaluza (o andalusí) también perduró más tiempo en la música que en la pintura; la atracción de Falla por Granada lo trasladará a la colina de la Alhambra, del mismo modo que le había inspirado sus tres nocturnos sobre jardines andaluces. *Noches en los jardines de España* representa una definición nacional muy cercana a la jardinería de Forestier, andaluza y en conexión con Francia.

Análisis formal. De todos los parámetros que pueden considerarse comunes al arte de la jardinería y a la música, sólo abordaré aquí aquellos que podemos considerar esenciales a la estructura general de la obra y a la construcción de determinado estilo nacional. Me refiero a la planificación general de la obra (la forma musical y la organización espacial o trazado) y su textura, pero también al manejo del color y de la armonía —que en el caso de la música pueden confundirse, a través de las funciones cromáticas de la armonía. La incidencia de estos aspectos, frente a otros secundarios como el ritmo o el concepto de escala (proporción), en la caracterización nacional o local de las obras analizadas es el criterio fundamental que articula este análisis.

En cuanto a las fuentes estudiadas, conviene hacer una serie de consideraciones previas. Acerca del proyecto de Forestier para el Parque de María Luisa, se ha podido comprobar la ausencia de la planta general entre la abundante documentación que se conserva en el Archivo Municipal de Sevilla. Dicho plano fue publicado en la revista *Bética* (1915) y en el libro de Forestier *Jardines. Cuaderno de dibujos y planos* (1920), así como en la obra

de Gromort *Jardins d'Espagne* (1926). Éstas siguen siendo, a día de hoy, las únicas vías para acceder al dibujo de Forestier, por lo que me referiré aquí, principalmente, a la imagen publicada en su libro. Para el estudio de *Noches en los jardines de España*, se ha utilizado la partitura original para orquesta así como la reducción para piano solista y piano a cuatro manos que realizó Gustave Samazeuilh, ambas publicadas por Eschig en 1922²³.

El nivel más general de organización formal es aquel que define la forma musical y la ordenación espacial del jardín. En las obras que nos ocupan, se produce una huída de ciertos presupuestos románticos –grandilocuencia, ausencia de planificación formal– con la depuración de sus excesos. Falla irá simplificando a lo largo de varios años el material temático y la instrumentación de sus *Noches*, en aras de esa “pureza” que admiraba de los primeros románticos. Forestier, por su parte, recupera el estilo formal francés frente a las formas serpenteantes del jardín paisajista, y aplica a su trabajo criterios eminentemente pragmáticos, como la adaptación del espacio a su nuevo uso público. El principio rector del parque es, de hecho, la adecuación de su diseño al medio natural, cultural y social; para ello se armoniza con el estilo del entorno expositivo, la alusión a las raíces históricas de Sevilla y una selección botánica según la climatología y edafología local. El trazado romántico de Lecolant recibe de Forestier una rígida malla ortogonal, típicamente francesa, que se superpone al antiguo jardín de los Montpensier. La herencia de Le Nôtre se manifiesta a través de una serie de ejes y líneas de fuga, en amplias avenidas capaces de canalizar la circulación de grandes flujos humanos cuando se inaugure la Exposición. Las calles longitudinales siguen una orientación norte-sur, desde el centro de la ciudad hacia la periferia.

A la trama francesa se superpone otra ordenación axial, entre el preexistente “monte Gurugú” y el nuevo Estanque de los Lotos. A lo largo del eje central se disponen los elementos considerados más “hispanos”: glorietas y fuentes que generan distintos espacios, concebidos como pequeños patios, en los que aparecen elementos básicos del jardín andaluz y reminiscencias hispanomusulmanas. Entre ellos destacan la Fuente de los Leones y el romántico Estanque de los Patos, auténtico núcleo de la composición. Otros rincones igualmente pintorescos son la glorietta elíptica con fuente estrellada, el estanque en forma de T con surtidores y setos de arrayanes, la colorista Fuente de las Ranas y un estanque alargado rectangular. En este eje principal concentró Forestier el máximo interés del parque a

²³ Manuel de Falla: *Nuits dans les jardins d'Espagne*, París, Max Eschig & Cie. Editeurs, 1922; Manuel de Falla: *Nuits dans les jardins d'Espagne*, reducción para piano a cuatro manos de Gustave Samazeuilh, París, Max Eschig & Cie. Editeurs, 1922.

través del agua, el color y la ornamentación. El autor logra racionalizar las circulaciones sin renunciar al encanto romántico del jardín original. Se funden así la tradición lenotriana, con las glorietas y juegos de agua neoárabes y la naturalidad inglesa. En cualquier caso, el respeto al arbolado romántico de Lecolant no era sólo una cuestión estética; la conservación de un dosel sombrío redundaba, en realidad, en el criterio de consideración del clima sevillano.

Noches en los jardines de España muestra también una clara organización formal, con una exégesis más compleja. La obra se compone de tres movimientos, titulados “En el Generalife”, “Danza lejana” y “En los jardines de la sierra de Córdoba”. El *crescendo* global a lo largo de toda la obra se manifiesta en la progresiva aceleración del tempo, pero también en el material temático. En este sentido, va aumentando el número de temas de cada movimiento (un tema en el primero, dos en el segundo, tres en el tercero), así como el intervalo predominante en cada uno de ellos, de la segunda (menor o mayor) a la cuarta del último número. Por su filiación impresionista, podría esperarse una mayor libertad compositiva, y, sin embargo, Falla impone una indudable idea de orden a sus *Noches*. El compositor lo deja claro en las notas al programa que, según parece, escribió para el estreno de la obra²⁴: en ellas se habla de “un plan determinado desde el punto de vista tonal, rítmico y temático”²⁵. Las descripciones que se han hecho de su forma musical varían ligeramente: Antonio Iglesias encuentra una forma tripartita (ABA’) en cada uno de los tres números que componen la obra²⁶; Federico Sopena indica, además, el tratamiento cíclico de “En el Generalife”, según le señaló Turina en 1941²⁷. Chris Collins, por su parte, interpreta su rigor estructural desde la forma sonata²⁸, mientras que Michel Rigoni plantea una estructura más diferenciada para cada uno de los tres movimientos (tema con variaciones de “En el Generalife”, sigue una forma mixta de rondó y variaciones sobre los dos temas de “Danza lejana” y un rondó-sonata para el tercer número). Ante esta flexibilidad, Yvan Nommick renuncia a la utilización de etiquetas clásicas y prefiere hablar, en los tres movimientos, de una combinación de “forma lied ternario” y de tema con

²⁴ Así lo defienden Yvan Nommick y Chris Collins. C. Collins: “Luz en la oscuridad...”, p. LIV.

²⁵ *Teatro Real: Orquesta Sinfónica de Madrid: Tercer concierto de abono bajo la dirección del Maestro Arbós y con el concurso del eminente pianista José Cubiles: domingo, 9 de abril de 1916* [programa de concierto], Madrid, Orquesta Sinfónica de Madrid, 1916, s. p.

²⁶ Antonio Iglesias: *Manuel de Falla (su obra para piano): 2ª edición y “Noches en los jardines de España”*, Madrid, Manuel de Falla Ediciones/Alpuerto, 2001, p. 330.

²⁷ Federico Sopena Ibañez: *Vida y obra de Falla*, Madrid, Turner, 1988, p. 83.

²⁸ Collins descubre rasgos relacionados con la forma sonata en los dos primeros números, a pesar de la existencia de un único tema en el nocturno que abre la obra. C. Collins: “Luz en la oscuridad...”, p. LIV.

variaciones²⁹. Todos los autores ponen el acento, no obstante, en el procedimiento de la variación como el pilar fundamental de la obra, cuyo principio rector es la economía temática.

Esta cuidada planificación, bajo una apariencia rapsódica y romántica, es uno de los rasgos comunes que comparten *Noches en los jardines de España* y el Parque de María Luisa. Ambos combaten, con un estricto rigor formal, los excesos del romanticismo en sus respectivas disciplinas, con claras concesiones a la expresividad y el lirismo. El romanticismo del proyecto sevillano procede en parte de los elementos paisajistas preexistentes, con sinuosos caminos, folies moriscas y una vegetación exótica. Pero también se debe al color pintoresco que incorporan las fuentes y bancos. Es justamente la síntesis de una rígida ordenación formal con un evocador envoltorio lo que sitúa a ambos autores, Falla y Forestier, en la misma sensibilidad estética.

La dimensión romántica o, al menos, lírica, de las dos obras viene determinada, con matices, por el resto de parámetros considerados. Uno de ellos es la textura, que musicalmente define el conjunto de relaciones entre las distintas líneas melódico-armónicas; por analogía, podemos traducirla a la arquitectura paisajista desde la composición general del jardín, en planta, sobre la que se van acumulando los distintos momentos históricos, y que tiene una determinada traducción gráfica. Desde esta perspectiva, la textura del Parque de María Luisa vendría determinada por la superposición de tramas antes avanzada, que nos remite a la idea de “palimpsesto”.

En efecto, la coincidencia de tres trazas, pertenecientes a diversas tradiciones históricas y nacionales, crea una densa textura en la planta del parque, con un resultado ecléctico. La sinuosidad de los antiguos caminos queda contrarrestada por la nueva trama ortogonal (que asume un papel regulador), pero sigue permitiendo una exploración íntima en el interior de cada manzana. El respeto a la vegetación original del jardín, impuesto a Forestier por el Comité de la Exposición, explica además la irregularidad de algunas avenidas arboladas, comparable al recorte rectilíneo que debió aplicarse al lago de los Patos en el eje central. Dorothee Imbert³⁰ interpreta esta combinación de estrategias compositiva como la superposición, sobre una estructura lineal, de tres dimensiones que compensan la rigidez del trazado: la disposición libre de las plantaciones, los contrastes cromáticos y los efectos olfativos.

Otro tipo de intimidad es el que transmiten las fuentes del eje central, en torno a las cuales se van definiendo espacios “domésticos” dentro del

²⁹ Yvan Nommick: “Forma y transformación de las ideas temáticas de Manuel de Falla: elementos de apreciación”, *Revista de Musicología*, XXI, 2, 1998, p. 577.

³⁰ Dorothee Imbert: “Tracé architectonique et poétique végétale”, *J. C. N. Forestier (1861-1930). Du jardin au paysage urbain...*, p. 72.

parque. Es evidente la alusión histórica de alguna de ellas, con citas casi literales de jardines andalusíes. Así ocurre en el Estanque de los Lotos, réplica del Patio del Ciprés de la Sultana del Generalife de Granada: su contorno rectangular encierra una isleta central con fuente central, y está enmarcado por una atractiva pérgola con bancos de ladrillos. Del mismo modo, incluye Forestier una “Fuente de los Leones”, octogonal pero más monumental que la de la Alhambra y con cerámica de colores. En la larga alberca junto a la Fuente de los Leones se funden dos referencias muy cercanas entre sí: la estructura básica del Patio de Comares –alberca central y mesas de arrayán (aquí boj) tallado– se adorna de una serie de surtidores en alusión al Patio de la Acequia, en el Generalife. Las citas históricas añaden, al menos simbólicamente, un estrato más antiguo a la mencionada estructura de palimpsesto, de la que deriva la “textura” general del trazado.

En *Noches en los jardines de España* no se da esa referencia histórica, mucho menos literal, más allá de la dicotomía entre estructura formal (clásico-romántica) y orquestación impresionista. Pero sí se establece otro tipo de palimpsesto, si consideramos la recreación de elementos populares tradicionales. Fiel a sus principios, Falla no cita ninguna melodía preexistente; le basta con introducir determinados ritmos de danza –como la rondalla del tercer movimiento (cc. 53-54)–, trinos, tresillos o imitaciones de coplas flamencas en el piano (III/ cc. 42-53). En este sentido, puede recordarse la cita de un tema propio por parte de Falla: el tema de la viola solista, que aparece en la “Danza del juego del amor” de *El amor brujo*, se inserta en los cc. 128-136 de “Danza lejana”, a cargo del violonchelo solista, doblado primero por las trompas y luego por un fagot y los primeros violines. En cuanto a la escritura pianística de “En el Generalife”, cabe recordar la aportación de Yvan Nommick, que encuentra en la primera entrada del solista la fusión de tres estratos en relación con la evocación de las fuentes: “... los primeros compases de *Los juegos de agua en la Villa d’Este* (1877) de Liszt, el inicio de los *Juegos de agua* (1901) de Ravel y la propia percepción de Falla de lo que son las sonoridades acuáticas que emanan de un lugar como el Generalife”³¹.

La interpretación del estilo concertante que ofrece Falla en esta obra se debe, asimismo, a la peculiaridad de su textura. Piano y orquesta no sostienen aquí el duelo de un concierto al uso, a pesar del “auténtico y elocuente diálogo”³² que entablan, y que se hace especialmente visible en algunos pasajes. En los cc. 39-55 de “En el Generalife” la orquesta parece “jalea” al piano, convertido en zapateado flamenco, y existen claros pasa-

³¹ Y. Nommick: “Manuel de Falla y la Alhambra...”, p. 81.

³² C. Collins: “Luz en la oscuridad...”, p. XIX.

jes cadenciales a lo largo de toda la obra. Pero, en general, el piano colabora con la orquesta en la obtención de distintos colores orquestales, sin dejar rastro de ningún exceso virtuosístico. La renuncia a una textura clásica de concierto, con la fusión de orquesta y piano en una misma sonoridad, pertenece a la estrategia de unidad que informa la estructura general de *Noches...* y recuerda la de Forestier en Sevilla, a pesar de los distintos modelos y trazados que maneja.

Un parámetro fundamental para la comprensión de ambas obras es el color, término igualmente aplicable a las artes visuales y a la música. Si en el jardín el color viene determinado por la composición vegetal y la ornamentación en pavimentos, mobiliario, fuentes, etc., en la obra musical tiene que ver con el manejo de la orquestación y de la armonía, en la medida en que ésta desempeña, a menudo, funciones más cromáticas que estructurales. Esas funciones cromáticas de la armonía constituyen uno de los rasgos más característicos en la definición musical de lo español, dentro y fuera de nuestro país.

Falla incorpora a la plantilla orquestal de *Noches...* recursos orquestales tomados directamente del impresionismo, en el tratamiento de las trompas, el viento madera o la cuerda³³. Otras veces, la influencia impresionista se manifiesta en los usos cromáticos de la armonía. Pueden ser giros modales, como la gigantesca cadencia plagal que constituye, de hecho, el clímax del primer movimiento (cc. 130–131), o el empleo de escalas especiales. Entre otras, se encuentran la escala de tonos enteros en el piano (I/ cc. 116ss.) —a la que precede, por cierto, una escala cromática en la cuerda grave—, o el pentatonismo del c. 225, al final de “En el Generalife”, que conduce a un modo frigio de Do sostenido. La modalidad frigia es un rasgo consustancial a la sonoridad hispana, desde el siglo XIX, y así lo adopta el nacionalismo musical español, generalmente en forma de “cadencia andaluza”. El modo frigio predomina en “Danza lejana”, pero aparece en todo el ciclo, asociada a menudo a fórmulas rítmicas igualmente identificadas con el folclore, como el tresillo (I/ cc. 153, seguido de un modo frigio sobre Mi bemol). Entre las alusiones folclóricas que añaden color local se encuentran, asimismo, las melodías con arabescos —imitando, a veces, las falsetas del cante flamenco— y las armonías de cuartas que, aunque dispuestas por quintas (c. 1 de “En el Generalife”), recuerdan la afinación de la guitarra española.

La sensualidad falliana se integra, no obstante, en una lógica discursiva coherente, más allá de un pintoresquismo regionalista, a través de los recursos formales analizados, propios del “Falla clásico”³⁴. Las referencias popu-

³³ Ídem, p. XLVII.

³⁴ Michel Rigoni: “Nuits dans les jardins d’Espagne de Manuel de Falla: de la couleur locale au classicisme”, *Analyse musicale*, 18, 1990, p. 51.

lares en Falla son algo más que una nota exotizante: el cante jondo representa un ideal de pureza y naturalidad que encuentra, sobre todo, en la *seguriya*. Esta idea, inspirada por *L'Acoustique Nouvelle* de Louis Lucas, apareció en el folleto que acompañaba al Concurso de Cante Jondo de 1922, y vuelve a conectar a Falla con el paisajismo de Forestier. Ambos artistas acuden a la fuente histórica y popular para recuperar la esencia del arte, despojándolo de sus vestiduras románticas. Por último, destaca en *Noches...* el empleo “cromático” de onomatopeyas para evocar ambientes musicales (imitaciones guitarrísticas, zapateados flamencos...), elementos naturales (la distancia, la brisa, el misterio...) y los juegos acuáticos, en los *glissandi* que hereda de Liszt o Debussy³⁵.

El color es un aspecto primordial también para el “jardín del clima del naranjo” que defiende Forestier. Las condiciones climáticas del Parque de María Luisa permiten la utilización de especies subtropicales, con floraciones exuberantes. Rosas, madreselvas y, sobre todo, buganvillas cubren las pérgolas, mientras que, a ras del suelo, pensamientos, lirios, clavellinas y geranios llenan de color los parterres. En los estanques, esa misión corre a cargo de los nenúfares (lotus o *Nelumbiums spp.*), rosados y blancos. La predilección de Forestier por las rosas, en todas sus variedades, le llevó a proyectar una rosaleda junto al monte Gurugú. Color y perfume son el principal criterio que utiliza Forestier para la selección botánica, y culminan aquí su ideal neoárabe, debidamente aplicados al sistema jerárquico que gobierna el trazado.

En cualquier caso, y a pesar del peso de las plantaciones en la jardinería de Forestier, la principal fuente de color en el parque está en la decoración. La azulejería trianera no sólo aporta una amplia paleta cromática; también permite el reflejo de los escasos rayos de luz que, en algunas zonas, apenas logran atravesar las copas de los árboles. A pleno sol, su brillo destaca aún más el colorido de bancos y fuentes. El resultado final, que hoy pudiera resultar algo *kitsch*, tuvo, sin embargo, gran aceptación precisamente por el arraigo de la tradición azulejera en Sevilla. De hecho, el empleo del azulejo tuvo un papel determinante en la legibilidad “hispana” del parque.

Más en general, los efectos cromáticos del parque pueden entenderse en términos de contraste lumínico, de luz y sombra³⁶. Forestier incorpora, con sus empujados florales, fuentes, surtidores y azulejos, zonas de claridad en la densa trama arbolada. El sombrío monte del Gurugú, que resulta ser el fondo del eje central, se ilumina gracias a las pérgolas que lo rodean; del

³⁵ Véase Yvan Nommick: “De los Jardines del Generalife al templo de Hércules. Breve reflexión sobre el tema del agua en la obra de Manuel de Falla”, *Val de Oscuro* [exposición], Ignacio Henares Cuéllar et al., Granada, Archivo Manuel de Falla, 1998, p. 30.

³⁶ Sylvie Assassin: “L'Exposition Ibéro-Américaine de Séville”, *J. C. N. Forestier (1861-1930). Du jardin au paysage urbain...*, p. 113.

mismo modo, los surtidores vivifican las sobrias mesas de boj que acompañan la alberca junto a la Fuente de los Leones.

En este juego de oposiciones se fundamenta la armonía general del Parque de María Luisa, armonía que en Falla agrupa recursos tonales y modales. La cuidada planificación formal de *Noches en los jardines de España* no escapa a la elaboración de un plan tonal, en torno a Do sostenido en el primer número y a Re menor en los siguientes. A pesar de ello, es evidente la ambigüedad tonal de algunos pasajes y el predominio de relaciones plagales en toda la obra. Esto se relaciona, por una parte, con la utilización de procedimientos y escalas modales (folclóricos), aun dentro de un contexto tonal, y con el arcaísmo que, para entonces, comienza a permear la obra de Falla. Las progresiones por cuartas y quintas, así como el empleo de estos intervalos en saltos y movimientos paralelos, se asocian ahora con la modernidad en la armonía, iniciada por Debussy. Puede compararse así la combinación de tonalidad (tradición “culta”) y modalidad (tradición oral, folclore) con una fusión análoga en Forestier: el concepto clásico francés de simetría axial (grandes perspectivas), cuyo eje principal se divide en múltiples “patios” de simetría central (en torno a una fuente: glorietas).

El estudio de recepción prueba la satisfacción, por parte de Forestier y Winthuysen, del horizonte de expectativas del público español. Especialmente clamorosa fue la aceptación ciudadana del Parque de María Luisa, que se consagró, desde su inauguración, como el “jardín sevillano” por excelencia. A pesar de su aspecto exotizante, el nuevo parque fue acogido con un enorme entusiasmo, según muestran las fuentes hemerográficas. La crítica local elogia el “estilo sevillano” del parque apenas dos días después de su inauguración, el 18 de abril de 1914, y destaca su parecido con “los incomparables jardines del Alcázar”³⁷. La apertura del Parque de María Luisa y, más en general, los jardines sevillanos, son el tema principal del número 11 de la revista *Bética* donde se enumeran, como factores de su originalidad, “las fuentes de ricos azulejos”, “las rotondas de policromados escalones”, “las vidriadas macetas sobre los blanqueados pedestales”, “las amplias galerías que se entoldarán de rosas, como emparrados campesinos; los largos estanques morunos que reflejan el cielo azul...”³⁸.

Muchas publicaciones se hicieron eco de estas alabanzas. El Parque de María Luisa es calificado como un “verdadero edén digno de Sevilla”, gracias a la sabia dirección y experta ejecución de su reforma³⁹. El catálogo oficial de la Exposición insistía, todavía en 1929, en glosar las maravi-

³⁷ s. a.: “El parque de Sevilla”, *Bética*, 11, 1914, p. [36].

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ s. a.: “El parque de Sevilla”, *El Liberal*, 18 de abril de 1914. Cit. Cristina Domínguez Peláez: *El Parque de María Luisa, esencia histórica de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1995, p. 89.

llas del Parque de María Luisa y del de las Delicias, por ofrecer un “marco esplendoroso” al “soberbio cuadro” de la Exposición Iberoamericana; en sus “fuentes, estanques y rincones, [...] se unen la más retirada belleza de la Naturaleza, conformada a disposiciones artísticas humanas del más elevado gusto”⁴⁰. La mayor parte de los artículos transmitían cierto tono regionalista, así como una gran preocupación por recuperar y divulgar la riqueza artística de Sevilla. Cortines Murube se enorgullece del nuevo parque, “un jardín que hace palidecer a todos los parques extranjeros [...] por su fragancia, por su bellísima originalidad”⁴¹. El empeño de los intelectuales y políticos sevillanos era terminar con los tópicos en torno a su ciudad, y ofrecer una imagen que fuese, al mismo tiempo, moderna y de alta cultura: “Porque nuestro deseo es demostrar con la vulgarización de las cosas verdaderamente artísticas de Sevilla, que este pueblo privilegiado no es el que falsamente está descrito en la triste leyenda del flamenquismo y la pandereta [...]. Esto es lo histórico y lo actual, lo verdadero, lo que todos debemos fomentar a la faz del orbe”⁴².

Entre los expertos anglosajones, el Parque de María Luisa despertó gran curiosidad y admiración. El matrimonio Byne-Stapley celebra el renacimiento del jardín andaluz, que atribuyen en gran medida a Forestier y su proyecto sevillano⁴³; a pesar de la extravagante policromía de las fuentes, ambos consideraron la propuesta de Forestier como la más solvente de todas las posibles: “Los diseñadores han dado a Sevilla lo que nunca antes había tenido –un auténtico jardín público andaluz, para el disfrute de todas las clases sociales”⁴⁴. Constance Villiers-Stuart, por su parte, se refiere a Forestier como el pionero del *revival* de la jardinería árabe, en el Parque de María Luisa y en el pequeño jardín de la Casa del Rey Moro⁴⁵. Menos benevolente fue el francés Georges Gromort, para quien la organización forestiana resultaba demasiado obvia⁴⁶. En España, Winthuysen reconoció repetidamente el mérito de Forestier, por “acomodarse a la expansión pública, consiguiendo armonizar el conjunto sin desvirtuar la esencia del carácter, iniciando con esta obra el resurgimiento, cuya nueva expresión se conoce con el nombre de ‘Jardín Sevillano’”⁴⁷. Este reconocimiento fue continua-

⁴⁰ *Libro de oro Iberoamericano. Catálogo Oficial y Monumental de la Exposición de Sevilla*, Santander, Unión Ibero-americana/Aldús, [1929], p. XXIV.

⁴¹ E. Cortines Murube: “Un momento de Sevilla. La apertura del Parque”, *Bética*, 11, 1914. Cit. C. Domínguez Peláez: *El Parque de María Luisa...*, p. 84.

⁴² s. a.: “El parque de María Luisa”, *Bética*, 20, 1914, pp. [40-42].

⁴³ A. Byne; M. Stapley: *Spanish gardens...*, p. 26.

⁴⁴ “The designers have given Seville what it never possessed before –a truly Andalusian public garden, enjoyed by all classes...”. *Ibid.*, p. 241.

⁴⁵ C. M. Villiers-Stuart: *Spanish gardens...*, p. 133.

⁴⁶ D. Imbert: *The modernist garden...*, p. 18.

⁴⁷ Javier de Winthuysen: “El arquitecto paisajista M. Jean C. N. Forestier”, *Revista de Obras Públicas*, I, 78, 1930, p. 553.

do por el arquitecto Nicolau Maria Rubió i Tudurí, su más directo discípulo español y defensor, como Forestier, de la adaptación al entorno sobre cualquier otro criterio estético⁴⁸.

El parque de María Luisa inspiró al ayuntamiento sevillano un ambicioso proceso de modernización urbana que se acompañaba, en lo arquitectónico, de un estilo regionalista, apoyado en el naranjo como especie emblemática. Se trató de un regionalismo más en el espíritu que en la forma, pero logró conciliar la búsqueda de la identidad regional con el racionalismo y lógica constructiva de la arquitectura moderna⁴⁹. Estos dos conceptos, nacionalismo y universalidad, están en el centro del debate en torno a Manuel de Falla y, por extensión, a toda la música española anterior a la guerra civil. La proyección de su música hacia un sentimiento universal, que permitiera su comprensión fuera de España, es una de las claves que hicieron posible el reconocimiento de Falla por parte de la crítica extranjera.

En *Noches en los jardines de España*, la dimensión internacional fue favorecida por el lenguaje impresionista (francés) de la obra, que permitía interpretarla, además, desde un punto de vista plástico. Jean-Pierre Altermann recuerda, en 1921, la excelente acogida que tuvo la obra en su estreno en la Ópera de París. Junto a la recreación del misterio nocturno, valora Altermann el manejo del color orquestal, como si se tratara de un jardín (“... las sonoridades en todos los puntos del jardín se abren como flores, una después de otra”⁵⁰). Este misterio “a la vez sensible y espiritual, fenómeno olfativo que llega a la sensualidad y que turba el espíritu”⁵¹ se sirve de la delicada armonía moderna (impresionista), tejida magistralmente por el compositor en “agradables arabescos”. La alusión de Altermann al carácter “árabe” de Falla, “doliente y contemplativo”, se convertirá en un lugar común en la crítica de *Noches...*, sobre todo desde el establecimiento de Falla en Granada (posterior, recordemos, al estreno de la obra).

John B. Trend cae también en el tópico orientalista de la música española, con su capítulo “Falla in ‘Arabia’”⁵², pero sus conclusiones sobre la obra de Falla van más allá del mero pintoresquismo que podrían inspirar las “impresiones sinfónicas” de un músico español. Trend insiste, como Falla, en el carácter más expresivo que descriptivo de *Noches...*⁵³. Por encima de

⁴⁸ Nicolau M^a Rubió i Tudurí: “Els jardins de J. C. N. Forestier”, *D'Ací d'Allà*, 126, 1928, p. 211.

⁴⁹ S. Assasin: “L'Exposition Ibéro-Américaine ...”, p. 117.

⁵⁰ “... les sonorités en tous points du jardin musical éclorent comme des fleurs, l'une après l'autre”. Jean-Pierre Altermann: “Manuel de Falla”, *La Revue Musicale*, II, 8, 1921, p. 207.

⁵¹ “... par le mystère à la fois sensible et spirituel, phénomène olfactif qui atteint la sensualité et qui trouble l'esprit, dont la chair s'émeut et qui porte au songe...”. *Ibidem*.

⁵² John B. Trend: *Manuel de Falla and Spanish music*, New York, Alfred A. Knopf, 1929, pp. 36-37.

⁵³ En relación con su carácter programático, Trend se opone incluso a lo que parece expresar Manuel de Falla cuando elige los títulos de cada movimiento. C. Collins: “Luz en la oscuridad...”, p. XIX.

todo, destaca la naturalidad que imprime Falla a la obra, lejos de antiguos exotismos⁵⁴. Los aspectos folclóricos tampoco esconden a Gilbert Chase la fuerza evocadora de la obra, bajo la cual palpita aquel “sentimiento trágico de la vida” que había encontrado Unamuno en lo más profundo del alma española⁵⁵.

En España, la recepción de *Noches en los jardines de España* no fue muy distinta. Adolfo Salazar escribe en 1920 sobre el andalucismo de Falla y lo impregna de una pátina oriental, voluptuosa y perfumada de exóticas fragancias: “La música del maestro andaluz es viva, embriagadora, con el olor de todos los perfumes del Sur, y su modalidad revela la influencia ancestral de la España árabe”⁵⁶. No obstante, Salazar reconocerá lo innovador de *Noches...*, a la que compara con *Iberia* de Debussy; ambas “... son el triunfo definitivo de las nuevas ideas musicales, tanto en lo referente a la materia sonora como a la evocación poética, en una obra de firme arraigo españolista”⁵⁷.

Noches en los jardines de España representa, por tanto, la fusión de dos tradiciones nacionales, la francesa —renovada a través del impresionismo— y la española. Falla moderniza nuestro nacionalismo musical sirviéndose de los recursos armónicos y orquestales del impresionismo, sin renunciar a una estricta ordenación formal. En este sentido, los vínculos entre sus “nocturnos” y el Parque de María Luisa son más que evidentes, a pesar de la distinta fortuna crítica que han merecido sus respectivos autores.

Al contrario que Manuel de Falla, la figura de J. C. N. Forestier fue cayendo en el olvido desde la dictadura de Primo de Rivera y, sobre todo, con la guerra civil. Sin embargo, la impronta de Forestier en la jardinería española fue fundamental hasta 1936, al establecer unas pautas que siguieron numerosos arquitectos y paisajistas. Junto a los encargos privados que realizó en España, Forestier logró, con sus proyectos para las dos exposiciones de 1929, plasmar en el jardín la identidad local del regionalismo sevillano y el *noucentisme*. Serán, precisamente, un sevillano y un catalán quienes perpetúen su legado y difundan la faceta más moderna de Forestier. Del mismo modo que hicieron los jóvenes músicos de la República respecto de Falla, Rubió y Winthuysen dan un paso más allá hacia la fusión de tradición y vanguardia. Ambos autores lograrán abstraer la esencia del

⁵⁴ J. B. Trend: *Manuel de Falla...*, p. 78.

⁵⁵ Gilbert Chase: *The music of Spain*, Nueva York, Dover, 1959 (primera ed.: *Id.*, 1941), p. 187.

⁵⁶ “La musique du maître andalous est vive, enivrante, odorante de tous les parfums du Midi et sa modalité révèle l'influence ancestrale de l'Espagne arabe”. Adolfo Salazar: “La musique espagnole contemporaine”, *La Revue Musicale*, I, 1, 1920, p. 63.

⁵⁷ Adolfo Salazar: *La música contemporánea en España*, Madrid, La Nave, 1930 (reed. facs., Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982), pp. 173-174.

pensamiento forestiano en torno al jardín mediterráneo, para aplicarla a la jardinería de su tiempo. Por ello proyectarán sus enseñanzas hacia un concepto más amplio, más universal, menos sometido a la ornamentación andalusí. Rubió i Tudurí desarrollará el ideal del jardín latino, a partir de los presupuestos noucentistas; en el caso de Winthuysen, el estudio de nuestra jardinería clásica le conducirá a la noción de “resurgimiento”, comparable al neoclasicismo musical de Falla.

2. Clasicismo y modernidad para la regeneración de España

Al igual que en otras artes, las imágenes andalusíes de España conviven con la recuperación, cada vez más intensa, de un ideal clásico que hunde sus raíces en la historia. Este neoclasicismo, comparable a otros *retours*, entronca en lo arquitectónico con el *art déco*. En relación con el paisajismo, el mismo Forestier asume, en buena medida, los valores clásicos del jardín francés, y los aplica a un concepto más formal de jardinería moderna. Coincidiendo con la etapa neoclásica de Falla, el paisajista Javier de Winthuysen desarrollará su ideal clasicista para construir una nueva imagen, acaso más “auténtica”, del jardín español. La reivindicación de otros estilos, más allá del arte islámico, se había manifestado en la arquitectura neoplatresca desde finales del siglo XIX. La puesta en valor de la tradición filipina y su definición como un canon “clásico” será la principal contribución de Winthuysen al paisajismo español.

El ejemplo emblemático de esta labor es el proyecto para los jardines del Palacio de la Moncloa (1920–1921), a quien debe Winthuysen el “honor [...] de haber iniciado el resurgimiento del bello estilo de jardinería castellana”⁵⁸, mediante criterios historicistas que afectan al trazado, a los elementos de fábrica e incluso al sistema de riego. La intervención de Winthuysen se centró en el llamado Jardín del Barranco, construido durante el reinado de Fernando VII, y era, en realidad, una recreación que tenía mucho de elección personal. El paisajista se “inventó” un jardín clásico allí donde había un parque romántico de estilo isabelino. Por ello, más que de recuperación histórica, podemos hablar aquí de una creación *ex novo* que se inspira, eso sí, en modelos antiguos, y pretende la armonización estilística de jardín y arquitectura.

Esta circunstancia y la existencia de algunos rasgos comunes, junto a su notable proyección pública, permiten comparar dicho proyecto con el *Concerto para clave y cinco instrumentos* (1926) de Manuel de Falla. El *Con-*

⁵⁸ Javier de Winthuysen: “Memoria sobre la reforma del jardín del Palacete de la Moncloa”, s. l., 1921, Madrid, Real Jardín Botánico, leg. IX 2, 21,16, f. 31.

certo se considera la obra de Falla más vinculada a la vanguardia neoclásica, y confirma la tendencia que había iniciado el compositor gaditano en 1923 con *El Retablo de Maese Pedro*. Desde entonces, y coincidiendo con su etapa granadina, Falla se orienta hacia Castilla, siguiendo los pasos del noventayochismo. La singularidad artística de ambas obras reside en las referencias a la tradición castellana, la cita histórica y la noción de clasicismo, interpretada de modos distintos por cada uno de sus autores. Sus principales diferencias estéticas deben buscarse en la relación que establecen entre pasado y vanguardia, pero el momento histórico que las enmarca —la década de los veinte— define un contexto bien distinto del que vio nacer el *Parque de María Luisa* y *Noches en los jardines de España*.

Fundamentaciones estéticas. La admiración de Winthuysen por Forestier es comparable a la de Falla por los precursores de la vanguardia parisina, desde Debussy a Stravinsky. El neoclasicismo de los años veinte informa el segundo momento en esta evolución del imaginario español, que representa musicalmente el *Concerto para clave y cinco instrumentos*, y que se traduce también a la jardinería, a través de Winthuysen. La recuperación patrimonial de los jardines históricos concentró la acción política, investigadora y restauradora del paisajista sevillano. Winthuysen agradece a Forestier el haber operado el “resurgimiento” del auténtico jardín andaluz, pero, desde su establecimiento en Madrid, luchará por impedir la extensión de aquel modelo —a menudo trivializado— en un contexto absolutamente distinto⁵⁹. Frente al tópico neoandaluz, defiende que el resurgimiento de los jardines madrileños debe provenir de la jardinería renacentista de Felipe II y la neoclásica de Carlos III⁶⁰. Su ideal clasicista acude a ambos estilos para dignificar la jardinería española, infravalorada hasta entonces por la historiografía. Esta posición es fruto de sus investigaciones sobre nuestros jardines, auspiciadas por la Junta de Ampliación de Estudios (1919) y publicadas parcialmente en su libro *Jardines Clásicos de España: Castilla* (1930).

El canon que establece Winthuysen descubre una serie de valores en el jardín español: geometría, sobriedad, ornamentaciones clásicas... Los bocetos y planos que realiza en sus viajes por los jardines castellanos van dándole las claves de un estilo que él considera nacional, en el sentido espiritual que ya habían descrito los noventayochistas. Se trata de los valores

⁵⁹ Javier de Winthuysen defiende especialmente los jardines históricos cercanos a Madrid, con la denuncia constante de su estado y usos actuales, desde La Granja y El Escorial a los Sotos de Aranjuez. “Y, en fin, el encinar de El Pardo, el castizo paisaje madrileño con su fondo de sierra azul o cana de nieve; sus palacios que guardan el humor de Goya y guardaron antes la exactitud velazqueña. El rincón de la Zarzuela, donde nació la ópera española, y el poético jardín de la Quinta...”. Javier de Winthuysen: “Importancia de los jardines históricos de España”, *Crisol*, 28-V-1931.

⁶⁰ Javier de Winthuysen: “Jardines antiguos de la corte”, *La Voz*, 24-X-1928.

de austeridad e intimidad que demuestra Felipe II, el rey jardinero, en Aranjuez: “En España parece que hasta estorba la obra total suntuosa [...] Ni colores llamativos en grandes plazas, ni ordenaciones ampulosas. Sólo matices íntimos para disfrutes íntimos”⁶¹.

A excepción de la escala y el sentido de contención, estas cualidades emparentan con el moderno formalismo francés. Sin embargo, los patrones de este modelo son más italianos que franceses, ya sea en El Escorial –jardín de los Frailes, Casita de Arriba, Casita del Príncipe– o en los jardines renacentistas de Aranjuez. Las conexiones con Italia aparecen también en el clasicismo del *Concerto*, en sus alusiones a Domenico Scarlatti. Tampoco son francesas, sino hispanomusulmanas, otras reminiscencias del jardín clásico español, como la convivencia de usos productivos y ornamentales, o las estructuras en crucero. En todo caso, se sustituye la imagen del patio andaluz por los grandes jardines aristocráticos, sin plegarse a los prejuicios del público extranjero. En este sentido, Winthuysen enuncia el verdadero discurso nacionalista en la arquitectura del paisaje, aunque el resultado final parezca menos distintivo de la cultura española.

A partir de estas premisas, aborda Javier de Winthuysen la recuperación del jardín del Barranco del Palacete de la Moncloa, en el antiguo Real Sitio de la Florida⁶². Un Real Decreto de 23 de octubre de 1918 concedió la propiedad a la Sociedad de Amigos del Arte para su restauración y utilización como museo; Winthuysen recibió el encargo de arreglar el jardín contiguo en 1920. El año siguiente quedó terminado el proyecto definitivo, y las obras comenzaron inmediatamente después. La accidentada topografía otorgaba al paraje un indudable interés paisajístico: “... los distintos planos, las rampas y encantadoras perspectivas [...] hacen de la Moncloa un material excelente para las concepciones más atrevidas de la jardinería”⁶³. Esta apertura al paisaje madrileño ofrecía grandes posibilidades a Winthuysen, como se deduce de sus artículos. El exotismo anglosajón del cercano parque del Oeste contrasta con la autenticidad de la Moncloa, verdadero parque de Madrid donde “se supedita el Arte a la Naturaleza”⁶⁴. La belleza de sus puestas de sol y las perspectivas de su “paisaje velazqueño” (“... de un lado, la Casa de Campo; de otro, la masa del encinar de El Pardo, y, como fondo, la sierra del Guadarrama”⁶⁵) son el punto de partida de esta intervención.

⁶¹ Javier de Winthuysen: *Jardines Clásicos de España: Castilla*, Aranjuez, Doce Calles, 1990 (primera edición, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930), pp. 58-59.

⁶² Sobre la historia y vicisitudes del Real Sitio de la Florida, cf. *Jardines clásicos madrileños* [exposición], Carmen Añón Feliú (intr.), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1981, pp. 77-83.

⁶³ Francisco Alcántara: “La Moncloa y el Palacete de la Moncloa II”, *El Sol*, 7-VII-1919.

⁶⁴ Javier de Winthuysen: “El parque de la Moncloa”, *La Voz*, 13-II-1929.

⁶⁵ X. de Winthuysen: *Jardines Clásicos...*, p. 119.

En cuanto a su filiación estilística, Winthuysen considera “marcadamente español” el neoclasicismo de la quinta de la Florida, cuyos elementos franceses e italianos tan bien se acomodaban a la intimidad de esos pequeños jardines⁶⁶. Los parterres de boj del Barranco, sin embargo, habían desaparecido hace tiempo, sustituyéndose por un diseño isabelino y, según Winthuysen, tristemente decadente: “El trazado de los dos planos del jardín era moderno y de mal gusto, con praderitas y calles sinuosas, y había en él grandes coníferas, wellingtonias, cedros, pinsapos, otros árboles y frondosos arbustos y trepadoras que casi lo cubrían, y estaba todo ello en un gran estado de abandono, pero no exento de encanto poético”⁶⁷. Las dificultades para conocer el antiguo trazado del jardín, convertido para entonces en una “verdadera selva”, hacían imposible una restauración en sentido estricto. Por ello, fue necesaria una reordenación, con el único objetivo de recrear el espíritu clásico de los jardines originales:

La finalidad de esta obra ha sido resucitar el estilo clásico, armonizando lo que se ha construido nuevo con lo que ya había, [...] sujetándonos al espíritu y carácter general, pero con la libertad necesaria que requiere la producción del arte, [...] sin vanas imitaciones académicas que siempre muestran la falsificación, ni caer en invenciones estafalarias o exotismos inadaptables, sino evolucionando sin perder el hilo de la tradición en lo que tiene de inalterable y en lo que emana de la observación de la naturaleza...⁶⁸.

Semejantes criterios de intervención permiten hablar de este proyecto en términos de “recreación”, condicionada ideológicamente por lo que su autor considera la “esencia nacional” del jardín clásico. Apenas tres años después de su ejecución, Winthuysen cree haber conseguido la pretendida armonización de jardín y arquitectura. Pero, sobre todo, sigue confiando en su propuesta para impulsar “un resurgimiento de este arte que salve tanta ruina, y que, siguiendo las huellas naturales, llegue a formar un estilo moderno de jardinería española, en consonancia con las razones de lugar y tiempo”⁶⁹. Esa modernidad está, para Winthuysen, muy lejos de la vanguardia, en comparación con el espíritu de otros jardines coetáneos, como el Carmen Rodríguez-Acosta. Sin embargo, el fondo de sus motivaciones estéticas invita a una comparación con otra obra clave de nuestra Edad de Plata: el *Concerto* de Manuel de Falla.

⁶⁶ Javier de Winthuysen: “Los jardines de la Moncloa”, *La Revista de la biblioteca, archivo y museo*, 10, III, 1924, p. 11.

⁶⁷ X. de Winthuysen: *Jardines Clásicos...*, p. 129. Por “estilo moderno” se refiere Winthuysen a la jardinería isabelina de inspiración inglesa, para entonces superada, y no el del jardín de los hermanos Vera (*Le nouveau jardin*, 1912). Su noción de modernidad es, por tanto, relativa, en comparación con el estilo clásico que él propugna, lejos del “movimiento moderno” que vivió la arquitectura de su tiempo.

⁶⁸ J. de Winthuysen: “Los jardines de la Moncloa...”, p. 19.

⁶⁹ Ídem, p. 21.

Aunque para entonces ya reside en Granada, Falla compone su *Concerto para clave y cinco instrumentos* (1923-1926) en estrecha conexión con la vanguardia neoclásica parisina. Respecto a *El sombrero de tres picos* y *El Retablo de Maese Pedro*, el *Concerto* muestra un mayor clasicismo, así como la “voluntad de integrar múltiples aspectos de la tradición española como el espíritu místico”⁷⁰, expresado en las sonoridades secas y cortantes del segundo movimiento. La búsqueda de fuentes históricas para la composición se apropió en la música de Falla de una serie de connotaciones geográficas, que abandonan (aunque no definitivamente) Andalucía por Castilla. Este giro, con el que pretende redimirse de su andalucismo anterior, es parte de un camino hacia la depuración máxima de su estilo, austeridad que se identifica con el carácter y el paisaje castellanos. Michael Christoforidis revela en su tesis doctoral el empeño de Falla por plasmar el espíritu hispano castellano del *Concerto*, razón por la que rechaza el título de concierto andaluz para su obra⁷¹. Wanda Landowska, promotora y dedicataria de la obra⁷², difundió los valores de “belleza austera” del *Concerto*, cuyo carácter recordaba los paisajes de Castilla⁷³. En efecto, la composición del *Concerto* coincide con el reforzamiento de un principio básico en el pensamiento de Falla: la aspiración a la perfección formal y a la música pura, coherente con el contexto antirromántico y los retornos artísticos en la Europa de entreguerras.

En realidad, el Falla del *Concerto* lleva a sus últimas consecuencias las enseñanzas de su maestro Pedrell, que ya en su opúsculo *Por nuestra música* (1891) se había distanciado del casticismo y apelaba a los tesoros de la música antigua española. Según Federico Sopena, Falla se reencuentra con Pedrell en esta etapa, la del *Retablo* y el *Concerto*: “¿Podía palpar [Pedrell] su magisterio entre el sensual impresionismo de las *Noches en los jardines de España*? [...] Ahora, cuando Falla se vuelve hacia la música castellana, a la música que había redescubierto Pedrell, la cosa cambia”⁷⁴. En este senti-

⁷⁰ “Le Concerto témoigne d’un besoin toujours plus prononcé de classicisme, de la volonté d’intégrer de multiples aspects de la tradition espagnole comme l’esprit mystique frappant dans l’étonnant deuxième mouvement”. Michel Rigoni: “De Falla: Le *Concerto pour clavecin*”, *Analyse musicale*, 21, 1990, p. 56.

⁷¹ Carta de Manuel de Falla a Wanda Landowska, Granada, 6 de febrero de 1924. Cit. Michael Christoforidis: “Aspects of the creative process in Manuel de Falla’s *Retablo de Maese Pedro* and the *Concerto*”, tesis doctoral, Universidad de Melbourne, 1997, p. 192. Las citas extraídas de este trabajo han sido facilitadas por Ruth Piquer Sanclemente, a quien agradezco su colaboración.

⁷² Landowska sugirió a Falla la composición de un concierto para clave, cuando visitó Granada en 1922. Michael Christoforidis: “El peso de la vanguardia en el proceso creativo del *Concerto* de Manuel de Falla”, *Revista de Musicología*, XX, 1, 1997, p. 673.

⁷³ Carta de Wanda Landowska a Lawrence Gilman, Nueva York, 24 de diciembre de 1924. Cit. M. Christoforidis: “Aspects of the creative process...”, p. 192.

⁷⁴ Federico Sopena: “Felipe Pedrell”, *Escritos sobre música y músicos*, Manuel de Falla, Federico Sopena (intr. y notas), Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 82.

do, quizá sea más adecuado comparar la labor de Winthuysen con la del propio Pedrell, en la medida en que ambos abren un nuevo camino desde la investigación histórica, y establecen las bases teóricas del estilo nacional. Lamentablemente, la distancia generacional entre ambos y el retraso del paisajismo como disciplina impidieron que Winthuysen pudiera crear escuela, en la antesala de la guerra civil.

Entre las muchas fuentes e influencias que alimentan el *Concerto* se encuentra la obra clavecinística de Domenico Scarlatti y J. S. Bach, así como la de los franceses Rameau y Couperin, a los que Falla estudia consciente de las diferencias entre el lenguaje pianístico y los varios estilos de escritura para clave⁷⁵. La emergente discusión teórica en torno al concepto de clasicismo, intensificada desde el estreno del *Octeto* de Stravinsky en 1923, fue la principal contaminación que recibió Falla de la vanguardia europea. Christoforidis apunta, incluso, al *revival* del *Pierrot Lunaire* de Schoenberg en 1922 como uno de los factores que hicieron del *Concerto* la obra “más conscientemente vanguardista de Falla”. En cuanto al folclore, el cancionero castellano de Federico Olmeda, el Cancionero de Burgos o el segundo volumen del de Pedrell son algunas de las fuentes consultadas por Falla, de las cuales extrae diversas distribuciones rítmicas en compás de 6/8, tan abundantes en el repertorio español⁷⁶. En los años veinte, el papel tutelar de Debussy es reemplazado por el de Stravinsky, con el que se relaciona Falla en el ambiente de los Ballets Russes. El principio stravinskiano de “música pura” orientó a Falla hacia la búsqueda de “la esencia de la ‘Música objetiva del siglo XVIII’”⁷⁷. Sin embargo, las alusiones scarlattianas y las citas renacentistas españolas no eran, en absoluto, neutras. La motivación nacionalista de Falla se destapa, por ejemplo, en su referencia a Scarlatti como un músico “español”⁷⁸. La plantilla camerística y las fuentes históricas refuerzan en el *Concerto* —como en el *Retablo*— el sentido de austeridad castellana, opuesta a la exuberancia orquestal de su producción anterior.

Análisis formal. El estudio de las estructuras que Nattiez llama “inmanentes” se apoya aquí en una abundante documentación original, junto a numerosos estudios especializados. Se han consultado los dibujos y escritos de Winthuysen, conservados en el Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid, así como diversas reproducciones publicadas en artículos, mono-

⁷⁵ M. Christoforidis: “El peso de la vanguardia...”, p. 669.

⁷⁶ M. Christoforidis: “Aspects of the creative process...”, p. 194.

⁷⁷ Cit. M. Christoforidis: “El peso de la vanguardia...”, p. 673.

⁷⁸ M. de Falla: “Claude Debussy...”, pp. 206-210. Trad. en *Escritos sobre música y músicos...*, p. 78.

graffas y catálogos⁷⁹. El análisis musical del *Concerto* se ha realizado a partir de la edición crítica de Yvan Nommick⁸⁰; las aproximaciones analíticas de Michel Rigoni, García Laborda, Michael Christoforidis, Ivanka Stoianova y el propio Nommick han servido también de referencia para este examen.

Desde el punto de vista estructural, tanto el proyecto de Winthuysen como el *Concerto* se organizan según un esquema ordenado y clasicista. En ambos casos, Francia es el origen de esta moda formalista, más reciente en la música, pero desde fuentes históricas españolas, concretamente castellanas: por un lado, la jardinería de Felipe II (que recoge, a su vez, elementos italianos); por otro, el villancico “De los álamos vengo, madre” y la melodía gregoriana del *Tantum Ergo* “more hispano”.

Winthuysen comienza su proyecto para el palacete de la Moncloa eliminando prácticamente todo el jardín anterior, abandonado durante décadas: “Se procedió a talar la maleza que cubría el suelo y tapaba los muros, dejando lo esencial: su arquitectura y los grandes árboles”⁸¹. El jardín del Barranco debe su nombre al escarpado relieve de su parcela; de ahí su organización en dos niveles, conocidos como “jardín alto” y “jardín bajo”. La relación del palacio con el nivel inferior dista mucho de ser axial, y el diseño romántico lo había desconectado del jardín alto. Winthuysen se plantea restablecer el orden perdido en los dos casos. Para el pequeño jardín superior, aprovecha la estructura de los muros de contención y la “severidad española” de su fábrica de ladrillo y granito. Las celosías de madera, cubiertas con rosales trepadores, suavizan dicha severidad. Sobre la fachada de la antigua mantequería, Winthuysen añade cuatro grandes estribos, telón de fondo para los nuevos parterres de boj que acompañaban a la fuente ovalada, en el mismo estilo neoclásico. En los muros de ladrillo colocará dos hornacinas con bustos procedentes del palacete de la Moncloa; su parecido con las del jardín del Rey en Aranjuez pone de manifiesto las raíces filipinas de este neoclasicismo.

Winthuysen concibe el jardín bajo como una zona estancial, por situarse lejos de los caminos de paso. Lo consigue con “diversas escenas tales como el balcón, la sala de cipreses, la glorieta central, etc., y acomodando

⁷⁹ Las diferencias entre el trazado original y el proyecto de Winthuysen pueden consultarse en las reproducciones de ambos planos que fueron publicadas en *La revista de la biblioteca, archivo y museo* y, posteriormente, en *Jardines Clásicos de España*. Cf. Javier de Winthuysen: “Los jardines de la Moncloa...”, pp. 390-391. Gran parte de los planos y dibujos originales fueron publicados en los catálogos de dos exposiciones celebradas en 1986: *Javier de Winthuysen: jardinero* [exposición], Carmen Añón Feliú (com.), Madrid, Real Jardín Botánico, 1986; *Javier de Winthuysen: jardinero: Andalucía* [exposición], Carmen Añón Feliú (com.), Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1989.

⁸⁰ Manuel de Falla: *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*, Yvan Nommick (ed. y estudio), Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002.

⁸¹ X. de Winthuysen: *Jardines Clásicos...*, p. 130.

en las plataformas huecos para emplazar los asientos...”⁸². El trazado se organiza según un eje de simetría que, aunque al margen del edificio, logra salvar los límites del perímetro original, en forma de triángulo. Los bocetos y anteproyectos muestran el afán de Winthuysen por introducir una glorieta central, así como sus dificultades para encajar en perfecta geometría dos ejes perpendiculares. La solución final pasó por desplazar el eje principal hacia el sur, haciéndolo coincidir con el vértice occidental. El jardín bajo es atravesado, así, por una trama ortogonal en cuyo centro se ubica una fuente.

Algunos árboles de gran porte y restos construidos condicionaron la intervención de Winthuysen. Ellos eran los únicos vestigios históricos del jardín, y a ellos se deben las anomalías del trazado, en contra de la anhelada simetría: “En el triángulo que el jardín forma se plantaron parterres de boj con dibujos barrocos, procurando dejar entre ellos los grandes árboles que no guardaban simetría”⁸³. Parece que la adecuación del proyecto a los elementos preexistentes no afectó tanto al trazado como a los niveles del nuevo jardín: “Winthuysen vuelve al uso tradicional español en el cual los caminos quedan más altos que los cuadros de boj, de modo que éstos puedan regarse periódicamente por inundación”⁸⁴. Además, se excavó una plaza rehundida en el centro del jardín bajo, para recuperar la antigua fuente central que había quedado enterrada en el siglo XIX. El jardín bajo se organiza en cinco recuadros con dobles setos de boj y rosales en su interior; una avenida de cipreses, un “salón verde” y un mirador son los otros espacios que proyecta Winthuysen en esta terraza inferior.

En su *Concerto para clave y cinco instrumentos*, Manuel de Falla se acerca a la estética neoclásica por un camino que podríamos considerar inverso al de Winthuysen. Aquí, una obra de nueva creación y aspiraciones renovadoras acaba recordándose por sus distintas citas históricas. Pero lo más destacado del *Concerto* es su concepción formal, llena de ambigüedades y contradicciones respecto al modelo clásico. Las notas al programa que escribió Falla para las primeras interpretaciones de la obra apuntan su flexibilidad hacia la forma del *Concerto*: “Se trata de una obra libremente concebida, aunque en ella puedan notarse determinados valores tradicionales de carácter y de forma, y hayan sido seguidas en su realización las leyes de la tonalidad en cuanto tienen de inmutables. Es decir, libertad dentro de la disciplina”⁸⁵.

⁸² J. de Winthuysen: “Memoria...”, ff. 26-27.

⁸³ X. de Winthuysen: *Jardines Clásicos...*, p. 130.

⁸⁴ s. a.: “Javier de Winthuysen. Su obra”, *Javier de Winthuysen: jardinero...*, pp. 150-151.

⁸⁵ *Teatro Real: Orquesta Sinfónica de Madrid...*, s. p. Michael Christoforidis sostiene que el autor de dichas notas es Manuel de Falla, a pesar de referirse al compositor en tercera persona. M. Christoforidis: “Aspects of the creative process...”, p. 172.

Así, Falla se mantiene fiel al esquema en tres movimientos (rápido-lento-rápido), con forma sonata en los extremos; su originalidad estriba en la interpretación de dicha forma, que ha motivado análisis muy diversos. El primer movimiento es el más controvertido, por la ausencia de una doble exposición y cierta ambigüedad entre el monotematismo scarlattiano y el bitematismo de los desarrollos⁸⁶. Entre las muchas interpretaciones de esta peculiar forma sonata, Rigoni propone un esquema de “Exposición-repetición de la Exposición-Desarrollo-Reexposición-Coda”, frente a Otto Mayer-Serra (Exposición (I)-Desarrollo-Exposición (II)-Coda) o Roger Ernest Foltz (Exposición-Desarrollo-Reexposición-Coda)⁸⁷. El análisis de Yvan Nommick ofrece una lectura más interesante, en relación con las referencias históricas de Falla. Nommick parte de una premisa común a *Noches en los jardines de España*: el recurso a la variación o la variante para el trabajo motivico, en lugar de un “desarrollo” clásico-romántico. Esto imprime a su forma sonata un carácter singular, más neobarroco que neoclásico, con la misma economía temática de las *Noches*.

Nommick contempla la posibilidad de analizar el movimiento I como “una forma rondó-sonata que asocia el bitematismo de la forma sonata a la forma estribillo-copla”⁸⁸, según el siguiente esquema: “Estribillo I (Tema I); Copla I (Tema II); Estribillo II (Tema I en el tono principal)+ Tema II; Copla II (Desarrollo); Estribillo III (Estribillo I en el tono principal), Copla III (Tema II en *mi* dórico, y después en el tono principal); *Coda*”. Aun así, asoman algunas irregularidades formales, como la repetición del tema II antes de la copla II y la reexposición del tema II en *Mi* dórico antes que en el tono principal. A ellas he de añadir las variaciones sustanciales del tema I en cada una de sus apariciones, entre las que destaca la densa instrumentación de los cc. 113-119. Tales elaboraciones dificultan, en mi opinión, la percepción del tema I como el estribillo de un rondó, aun en forma de rondó-sonata. Pero las excepciones que introduce Falla en el esquema clásico, sea cual sea, son una elección personal y no una imposición externa, como ocurre en el proyecto de Winthuysen. Nommick atribuye al *Allegro* del *Concerto* una “organización formal por agrupamiento”, propia del concierto tardobarroco⁸⁹. La alternancia de *ritornelli* y *solí*, la presencia de un ritornello inicial y otro conclusivo, así como la integración tímbrica del clave en el tejido instrumental son rasgos que informan, según Nommick,

⁸⁶ M. Rigoni: “De Falla: Le *Concerto*...”, p. 59.

⁸⁷ Yvan Nommick ofrece un resumen comparativo de los tres análisis en su artículo sobre el primer movimiento del *Concerto*, con el detalle, por compases, de cada una de las secciones. Yvan Nommick: “Un ejemplo de ambigüedad formal: el *Allegro* del *Concerto* de Manuel de Falla”, *Revista de Musicología*, XXI, 1 (1998), pp. 25-26.

⁸⁸ Ídem, p. 28.

⁸⁹ Ídem, p. 29.

el carácter neobarroco de esta obra. En cualquier caso, Falla huye de cualquier forma estereotipada, y distorsiona esa forma de concierto barroco al adjudicar al solista principal, el clave, los *ritornelli* en lugar de las coplas.

La heterodoxia de Falla se descubre también en la reexposición del tercer movimiento, donde el segundo tema no reaparece en la tonalidad principal, Re mayor, sino en su dominante. Ivanka Stoianova lo considera un rondó con “elementos de simetría”, a juzgar por la repetición a distancia del tema principal, que se convierte en estribillo⁹⁰. García Laborda encuentra sólo un tema en este movimiento; Christoforidis refrenda este monotematismo y lo relaciona con la sonata bipartita y la fragmentación motívica propias de Scarlatti⁹¹. Sin embargo, parece evidente el contraste entre ambos temas, en lo tonal y en el ritmo (de subdivisión binaria el primero, ternaria el segundo). Si tenemos en cuenta, además, que la reexposición del tema II culmina finalmente en Re mayor, parece razonable coincidir con Rigoni en su análisis de una forma sonata.

Existe un mayor acuerdo acerca de la forma lied (ABA) del segundo movimiento, así como con el tratamiento de variaciones en torno al tema religioso que recoge Falla. Las resonancias barrocas del II se encuentran en “las variaciones polifónicas sobre bajo ostinato que recuerdan las *passacailles* y las chaconas barrocas”⁹², lo que contrarresta, según Stoianova, el sentido místico del movimiento. Resulta llamativo que, a pesar de las citas renacentistas comunes al *Concerto*, también sobrevuele sobre la Moncloa la sombra del barroco⁹³. Ambos clasicismos, el de Winthuysen y el de Falla, beben de distintas fuentes históricas, desde el renacimiento hasta el siglo XVIII, con referencias geográficas muy cercanas. Y, sin embargo, los dos autores hacen algo completamente nuevo con esos materiales.

La superposición de citas y estilos históricos sustenta la personalidad de las dos obras respecto a otro parámetro, la textura. Winthuysen se plantea la reforma de la Moncloa como una oportunidad de aprovechar los conocimientos adquiridos en sus investigaciones sobre la jardinería española. La eliminación de los parterres y caminos anteriores le permite idear un trazado limpio y aparentemente original. Pero la pérdida de los antiguos restos materiales en este jardín no esconde su dimensión como palimp-

⁹⁰ Ivanka Stoianova: “Tradition et création artistique dans le *Concerto pour clavecin* de Manuel de Falla”, *Manuel de Falla. Latinité et Universalité. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996*, Louis Jambou (ed.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995, p. 279. Sin embargo, en otro lugar de este mismo artículo define el movimiento III como una sonata clásica con dos exposiciones, tal y como había concluido Rigoni en 1990. Ídem, p. 289.

⁹¹ M. Christoforidis: “Aspects of the creative process...”, p. 219.

⁹² A pesar de ello, la autora inscribe las variaciones de este Lento dentro del romanticismo tardío. I. Stoianova: “Tradition et création artistique...”, p. 284.

⁹³ s. a.: “Javier de Winthuysen. Su obra...”, p. 152.

sesto, quizá más teórico que real. Sin evidencia alguna de su traza primitiva, Winthuysen presupone en el jardín del Barranco la existencia inicial de un trazado “clásico” o geométrico, que habría desaparecido hacia 1880⁹⁴. Con todo, el respeto a los viejos árboles del jardín era una premisa fundamental para Winthuysen: ellos salvaguardaban la memoria histórica del jardín y, además, su pintoresquismo contrarrestaba “la excesiva frialdad del clásico francés hoy de nuevo en boga”⁹⁵.

La postura de Winthuysen hacia el formalismo francés alberga, por tanto, algunas reticencias, que él resuelve con sus alusiones a la tradición española. El objetivo de Winthuysen era recrear lo que debería haber sido la estética de aquel jardín, y ajustarse estilísticamente a la arquitectura del palacio. La imposibilidad de reconstruir un trazado original “clásico” fue salvada con las referencias al renacimiento y el neoclasicismo españoles, sabiamente articuladas en un nuevo diseño. Otros criterios historicistas, menos evidentes para el público, afectaron a la altura de los caminos y el sistema de riego por inundación. La geometría clásica de los nuevos parterres, en planta, convive en alzado con las grandes coníferas preexistentes, testigos del siglo romántico. La densa sombra de sus copas diluye el sentido de orden del trazado, así como las modestas perspectivas que se intuyen sobre el papel. De esta forma, el resultado material del jardín sí que se percibe como palimpsesto, en alzado: los parterres de boj corresponden al estilo (neo)clásico, frente al gusto romántico de los árboles, en altura.

Más complejo es el análisis textural del *Concerto para clave y cinco instrumentos*. Falla exhibe un lenguaje cada vez más depurado, con seis instrumentos solistas y el rechazo expreso a cualquier interpretación sinfónica: “... aunque en toda la obra sea preponderante la intervención del clavicémbalo, los instrumentos que completan la partitura no se reducen a un simple *ripieno*, sino que alternan con el instrumento principal en el total tejido de la composición”⁹⁶. Ésta puede considerarse la primera de las transgresiones fallianas al clasicismo que cabría esperar del *Concerto*. Como en *Noches...*, tampoco encontramos aquí concesión alguna para el virtuosismo del clave, salvo algún breve pasaje (como la cadencia final del primer movimiento).

La fascinación de Falla por la armonía lineal y la claridad de *Les noces*, de Stravinsky, o los *Psalmen* de Grieg se expresa en una carta que le dirige a Salazar en 1926: “En lo que queda por corregir purifique usted la escritura todo lo posible. [...] Evite la confusión de líneas melódicas, pro-

⁹⁴ J. de Winthuysen: “Memoria...”, ff. 4-5.

⁹⁵ Ídem, f. 30.

⁹⁶ *Teatro Real: Orquesta Sinfónica de Madrid...*, s. p.

curando la mayor transparencia posible en el tejido sonoro”⁹⁷. Pero la interrelación de las líneas melódicas debe también mucho al Stravinsky de *Le sacré du printemps*, en cuya reducción orquestal estudia Falla los arpeggios (viola y clarinete bajo), las armonías y los *glissandi*.

La diversidad de fuentes históricas en el *Concerto* genera distintas texturas en cada movimiento. Los arpeggios y figuraciones scarlattianas del tercero contrastan con la homofonía del segundo, donde el *Tantum ergo* mozárabe es presentado por frases en forma de coral. El primer movimiento, por su parte, destaca por un acusado contrapunto en torno al villancico del siglo XV *De los álamos vengo, madre*, el cual se somete a diversos procedimientos de aumentación y disminución. Estas técnicas, propias del barroco tardío, conviven con otros recursos, como la variante del *bajo Alberti* en el clave (cc. 1-20)⁹⁸. La confrontación entre los tresillos de la mano izquierda y los grupos de cuatro semicorcheas en la derecha difuminan, sin embargo, el sentido clásico del *bajo Alberti*. El resto del *Allegro* contiene muy distintos tipos de textura, que incluyen diálogos entre el violoncello y el clave (cc. 63-68) junto a episodios más densos, como el comienzo de la reexposición en ese mismo movimiento (16 de ensayo).

En este contexto, el tratamiento del color vuelve a tener un papel central en las dos obras, con diferencias sustanciales respecto de las antiguas recreaciones andalucistas. El *Concerto* elimina cualquier traza de romanticismo, con una plantilla de cámara a la que Falla imprime un sonido áspero y arcaizante. A tal fin, congrega un conjunto instrumental que sólo se diferencia del de *Pierrot Lunaire* en la sustitución del piano por el clave; flauta, oboe, clarinete, violín y violoncello completan la plantilla del *Concerto*. El registro intermedio de violas y fagotes es asumido, en cierto modo, por los acordes arpegiados del clave, pero sólo como relleno armónico, no tímbrico. La tendencia a la disonancia contrasta con las armonizaciones suaves de *Noches en los jardines de España*. Esta sonoridad es alentada instrumentalmente mediante articulaciones muy precisas y cortantes, más significativas en la cuerda: *pizzicati*, picados, acentos... aseguran las cualidades menos amables del violín y el violoncello.

El clave es la más reconocible de esas alusiones a los sonidos del pasado. En el *Concerto*, no obstante, el timbre antirromántico del clave adquiere connotaciones de vanguardia y permite su lectura en términos de identidad. Así, los arpeggios del teclado (por ejemplo, en los cc. 83-96 del *Allegro*)

⁹⁷ Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, Granada, 20 de agosto de 1926, Archivo Manuel de Falla, sig. 7569-029. Cit. M. Christoforidis: “Aspects of the creative process...”, p. 216

⁹⁸ Federico Lliurat: “El Concerto para clavicémbalo y cinco instrumentos, de Manuel de Falla”, *Musicalia*, 8, 1929, p. 51.

imitan el rasgueado de la vihuela y la guitarra, tan importantes en el repertorio barroco español. Su aspereza, unida a los recursos politonales, nos traslada a los valores “regeneracionistas” de Castilla: sobriedad, realismo, autenticidad histórica... En este sentido, otro recurso historicista está constituido por las funciones cromáticas de la armonía. Los giros modales, tan andaluces en *Noches...*, aluden ahora a la “música antigua”; ello explica la presencia puntual de escalas no frigias, sino dóricas, así como algunas escalas de tonos enteros (cc. 106-112 del *Allegro*), siempre en un contexto tonal.

Esta sobriedad cromática reina también en el proyecto de Winthuysen para la Moncloa. No aparece aquí el color de sus cerámicas para Villandry o Alcalá del Río, ni el de las fuentes y pavimentos de otros jardines. Materiales y plantas respetan la estética elegante y discreta del palacete: los setos de boj son el hilo conductor de una plantación verde, cuyo principal interés está en sus diseños de bordado. Predominan los arbustos y trepadoras de hoja persistente: cipreses, laureles, tejos, hiedras... junto a ciertas notas de color que provienen, fundamentalmente, de los rosales rojos y blancos: arbustivos en los parterres inferiores y trepadores sobre los muros enrejados⁹⁹. Recordemos el valor simbólico del rosal: especie preferida de Felipe II, planta imprescindible en los jardines hispanomusulmanes, y flor fetiche de Forestier. Otras trepadoras, como parras vírgenes o madre selvas, enriquecen la discreta paleta del jardín.

Las fuentes de piedra están decoradas con las esculturas rescatadas del antiguo jardín, no con los azulejos vidriados de la jardinería neosevillana. El pintoresquismo andaluz apenas se manifiesta en la estructura de crucero alrededor de la fuente central, y en los bancos y cipreses que la acompañan. El uso contenido del color obedece, también aquí, a la evocación “solemne” del jardín clásico español. Esta sobriedad es comparable a la que inspira el *Concerto*, como lo es el empleo arcaizante del color en ambos casos.

Desde el punto de vista armónico, jardín y obra musical comparten una dualidad significativa: el indudable interés de las relaciones entre la dimensión vertical y la horizontal. En la Moncloa, la pendiente del terreno se resuelve en un ajardinamiento aterrazado que debe conciliar ambas dimensiones. El jardín entabla un doble diálogo: hacia el este, con el palacete situado en lo alto de la colina; hacia el oeste, con la vega del Manzanares que se extiende bajo sus pies, y la sierra de Guadarrama a lo lejos. El diálogo se reproduce en el interior del jardín, entre las dos terrazas que lo conforman. Tal disposición de planos y de materiales (ladrillo, granito) aportan al jardín su aspecto “grave y noble”. La noción de armonía afecta también a la

⁹⁹ J. de Winthuysen: “Relación de los trabajos efectuados en el jardín del Palacete de la Moncloa desde enero hasta octubre de 1921”, Madrid, Real Jardín Botánico, leg. IX 2,21,14, s. p.

conjunción de estilo con el edificio preexistente. Para Winthuysen, éste es el motor de su reforma, según explica en términos musicales: “Así obligados, se procedió a construir y plantar otros diversos detalles, buscando las soluciones posibles y sin sujetarse a otra norma que a formar una totalidad armónica con el carácter general, cuidando con esmero el aspecto y factura de cada uno de ellos, a fin de que no disonaran de la obra antigua”¹⁰⁰.

En este sentido, se percibe una diferencia sustancial entre la estética de Falla y el uso que hace Winthuysen del concepto “clásico”. La disonancia es, en efecto, la cualidad más inmediata que traslada al público la armonía del *Concerto*. Coherente con su contexto vanguardista, Falla utiliza recursos politonales y modales dentro de un plan tonal aparentemente ortodoxo, en torno a Re mayor. Las armonías dóricas y la ambigüedad tonal del *Allegro* son el principal argumento en contra de su clasicismo. Sin embargo, la recurrencia de los giros modales en un contexto tonal adquiere aquí un nuevo significado, anunciado en 1923 por *El Retablo de Maese Pedro*. Lo que en *Noches...* era exotismo hispano (o andaluz), hace del *Concerto* un viaje por la historia musical de España. Falla utiliza modos antiguos y eclesiásticos como la escala dórica, con el objetivo de volver a las “formas originarias de la música”. Esta doble desviación del canon clásico es lo que Susana Zapke ha bautizado como “politonalidad modal”, hacia la “verdadera esencia modal y armónica” de la música española¹⁰¹.

La recepción del nuevo clasicismo. Winthuysen, en cierto modo, cumplió con las expectativas de una parte del público o, más bien, de la crítica, pues su repercusión fue mucho más minoritaria que la de Forestier. Las alabanzas a la intervención de Winthuysen en la Moncloa vinieron de un reducido núcleo de críticos que ya habían mostrado su preocupación por los jardines históricos. Juan de la Encina, Francisco Alcántara, Francisco Casares o Rafael Marquina se hacen eco de las enseñanzas de Winthuysen, reflejando un debate mucho menos extenso que el suscitado por nuestra música. El prestigio de Falla dirigió la atención de la crítica internacional hacia una obra tan arriesgada como el *Concerto*, sin lugar para la indiferencia. A pesar del retraso musical de España, la jardinería se encontraba en una situación sustancialmente peor, que no tuvo tiempo de consolidar sus avances antes de la guerra civil. En los años treinta, la intervención de Winthuysen en la Moncloa seguía recordándose como “el último jardín de tipo clásico que se construyó en España”¹⁰². El Patronato Nacional de Turismo

¹⁰⁰ X. de Winthuysen: *Jardines Clásicos...*, p. 130.

¹⁰¹ Susana Zapke: “Presencia de la música antigua en la obra de Falla: la búsqueda de los orígenes”, *Falla y Lorca: entre la tradición y la vanguardia*, Susana Zapke (ed.), Kassel, Reichenberger, 1999, p. 51.

¹⁰² Patronato Nacional de Turismo: *Los jardines de España*, Barcelona, Huecograbado Mumbri, s. f. (c. 1930), s. p.

se unió a la labor de difusión que ejercieron algunos críticos desde diversos periódicos y revistas. La figura de Winthuysen fue destacada repetidamente por su trascendencia para la jardinería española, como lo fue Manuel de Falla para la música. El *Concerto* y el jardín de la Moncloa han promovido, desde entonces, interesantes reflexiones que informan de nuevos referentes en la definición de lo español.

La primera conferencia de Winthuysen en el Ateneo de Madrid (1922) abrió a la intelectualidad española un mundo asociado (y limitado), hasta entonces, a la evocación poética y plástica. El arte de la jardinería como ámbito de reflexión estética y social cobra desde entonces una entidad desconocida, como se descubre en la prensa del momento. Años después, Rafael Marquina rememora aquella conferencia, que reveló “el misterio de este hombre singular, señor de la jardinería, poeta de la naturaleza, soñador de ojos claros, capaz de poner en las ruinas de un jardín la realidad de una nueva creación en la que triunfen, reminiscentes y actuales, los encantos del pasado”¹⁰³.

La labor periodística desarrollada por Winthuysen a partir de los años veinte fue crucial en la difusión de su pensamiento, pero también generó un debate intelectual en torno a los jardines. Su mayor valedor fue el crítico Juan de la Encina, con su serie de “Cartas a un jardinero” y otros artículos posteriores, en los que se une a la denuncia del abandono que sufren nuestros jardines. De la Encina alaba de Winthuysen el haber emprendido, “sin aspavientos ni gestos, la dura empresa de extraer de entre ruinas la jardinería española, actualizándola y renovándola”, y destaca su trabajo junto al de otros artistas y colectividades que se han preocupado “con toda seriedad del restablecimiento de la jardinería artística española”¹⁰⁴. Sobresale en estas reflexiones el sentido nacional que, en opinión del crítico, debe tener el jardín. De la Encina comparte la preocupación de Winthuysen por la recuperación del “jardín español”, y traslada esta responsabilidad a los poderes públicos. En este sentido, ambos autores confían en que la Segunda República salvaguarde los jardines de la vieja monarquía, en los que “se vinculan grandes dosis de espíritu nacional y al mismo tiempo elementos de cultura universal inapreciables”¹⁰⁵. Estas expectativas serán satisfechas sólo en parte, con la creación de diversos órganos de tutela patrimonial y algunas intervenciones en jardines históricos.

La intervención de Winthuysen en la Moncloa fue objeto también de varios artículos en la prensa madrileña. Juan de la Encina valora muy posi-

¹⁰³ Rafael Marquina: “Jardines clásicos de España”, *Gaceta literaria*, 85, 1930, p. 10.

¹⁰⁴ Juan de la Encina: “Carta a un jardinero II”, *La Voz*, 16-V-1923.

¹⁰⁵ J. de la Encina: “La República y el arte: los jardines del Patrimonio”, *La Voz*, c. 1931-1939.

tivamente su reconstrucción del jardín del Barranco, “restaurado y rehecho con tanto tino y distinción para la Sociedad Española de los Amigos del Arte”¹⁰⁶. Francisco Casares pone el acento en el rigor histórico del proyecto, desde la obra civil hasta la definición de nuevos parterres de boj que se adaptan “al gusto neoclásico, en forma semejante a lo que hubo en el palacio de Buenavista”¹⁰⁷.

Cuando Winthuysen revisa el resultado de su trabajo, en *Jardines clásicos de España*, se muestra satisfecho con el aspecto que ofrece la Moncloa ocho años después. Cree haber logrado la alianza que buscaba entre jardín y arquitectura, fundidos en una atmósfera clásica a pesar de la originalidad del proyecto: “Por el aspecto que presenta este jardín, sin ser imitación ni copia de ningún otro, sino detalles y soluciones originales, puede figurar entre los clásicos del centro de España como una continuación”¹⁰⁸. La prevalencia de esos detalles por encima de los matices de luz, color o espacialidad es hoy objeto de crítica: Carmen Añón –gran defensora, por lo del legado de Winthuysen– reprocha su excesiva tendencia a “enfocar una rehabilitación del jardín no como un problema ante todo espacial, sino como una solución de ‘componentes’ o ‘fórmulas’. Fórmulas que ha ido recogiendo en sus numerosísimos apuntes de los jardines estudiados, de sus elementos arquitectónicos más importantes”¹⁰⁹, y que le sitúan al borde de un nuevo estereotipo en la concepción del jardín español.

Paralelamente al “resurgimiento” clásico de Winthuysen, se produce en Cataluña un esplendor jardinero que nace de las reformas urbanas para la Exposición Internacional de 1929. El proyecto de ajardinamiento de Montjuic, encargado también aquí a Forestier, recoge el ideal clasicista de la burguesía industrial catalana, canalizado a través del *noucentisme*. Nicolau M^a Rubió i Tudurí seguirá el camino marcado por Forestier y elaborará a lo largo de su vida una sólida teoría estética en torno a la idea del “jardín latino”. El trabajo de Winthuysen y Rubió coincide, además, con el desarrollo de una jardinería clasicista que desarrollaron en el sur de Francia Harold Peto, Greber, Guévrekian o Bac. Referencias mitológicas griegas y romanas, pérgolas, terrazas y albercas o *safareigs* caracterizan esos jardines mediterráneos, cuya geometría axial se ajusta a la idea de retorno y el ideal universalista que propugnan Winthuysen y Falla.

El estreno barcelonés del *Concerto* el 5 de noviembre de 1926, con Wanda Landowska al clave fue recogido por la prensa nacional y extranjera con

¹⁰⁶ J. de la Encina: “Cartas a un jardinero: las ruinas de nuestros jardines”, *La Voz*, 10-V-1923.

¹⁰⁷ Francisco Casares: “El Palacete de La Moncloa, museo de arte”, *El Sol*, 13-IV-1929.

¹⁰⁸ X. de Winthuysen: *Jardines Clásicos...*, p. 131.

¹⁰⁹ Carmen Añón Feliú: “Javier de Winthuysen”, *Javier de Winthuysen: jardinero: Andalucía...*, p. 25.

diversidad de opiniones¹¹⁰. A partir de entonces, las sucesivas interpretaciones del *Concerto*¹¹¹ siguieron suscitando jugosos comentarios en torno a su modernidad y el cambio de referencias identitarias. El estudio de recepción indica, desde luego, una ruptura respecto a lo que el público y la crítica esperaban para entonces de Falla. John B. Trend señala, en su libro sobre *Manuel de Falla* (1929), cómo el *Retablo* y el *Concerto* demostraron “que un compositor español podría dejar de ser reconociblemente español y seguir atrayendo la atención musical de toda Europa”¹¹², en consonancia con otros músicos contemporáneos. La mayor parte de las críticas insiste en la continuidad estética e histórico-geográfica entre ambas obras. “El *Retablo* buscaba y encontraba en Castilla el punto de equilibrio entre los contrastes de España. El *Concerto* evoca una España totalmente espiritual”¹¹³. Según Henry Prunières, el *Concerto* continúa el proceso de depuración expresiva y síntesis de esencias españolas iniciada con el *Retablo*¹¹⁴. La musicografía francesa mantiene su discurso esencialista acerca de la música española, si bien ha cambiado las imágenes andaluzas por otras más cercanas a la sensibilidad del 98. Las alusiones a Castilla no pasan desapercibidas, al compararse la austeridad de medios de la obra con los paisajes de interior: “A medida que se libera de las fórmulas ornamentales, y que sacrifica deliberadamente el detalle al conjunto, el arte de Falla, quizá sin pensarlo, se parece más al paisaje castellano”¹¹⁵.

En cuanto a la crítica hispana, Antonio Quevedo escribe en la revista cubana *Musicalia* sobre el “ascetismo musical” del *Retablo* y su “retorno a las más puras tradiciones de la antigua música española dentro del espíritu moderno”, que se proyecta al *Concerto para clave y cinco instrumentos*¹¹⁶. Adolfo Salazar cree que el *Retablo* y, por supuesto, el *Concerto*, suponen el fin de un ciclo en relación con la evocación musical de España. La bús-

¹¹⁰ Entre los críticos que reseñaron este estreno estaban Rogelio Villar y Henry Prunières, que publicó su reseña en *La Revue Musicale* (9 de noviembre de 1926). Cf. también la crítica de F. Lliurat, que destaca esta obra “noble y delicadamente pensada”, y el carácter “infinitamente espiritual” del tercer movimiento. Federico Lliurat: “A Barcelone: Festival Falla”, *La Revue Musicale*, VIII, 2, 1926, pp. 171-172.

¹¹¹ Por ejemplo, los estrenos en París (sala Pleyel, 14 de mayo de 1927, con Falla al piano y al clave, en las dos versiones interpretadas) y en Madrid (Palacio de la Música, 5 de noviembre de 1927).

¹¹² “... *The Puppet-Show* ante the Harpsichord Concerto broke new ground by showing that a Spanish composer could cease to be obviously and recognizably Spanish and yet hold the attention of the whole of musical Europe”. J. B. Trend: *Manuel de Falla...*, p. 175.

¹¹³ “Le *Retable* cherchait et trouvait en Castille le point d’équilibre des contrastes de l’Espagne. Le *Concerto* évoque une Espagne toute spirituelle”. Roland-Manuel: “Manuel de Falla et ses dernières ouvrages”, *Musique*, II, 11-12, 1929, p. 1050.

¹¹⁴ Henry Prunières: “Le Concerto pour clavecin et instruments de Manuel de Falla”, *La Revue Musicale*, VIII, 9, 1927, p. 54.

¹¹⁵ “A mesure qu’il se libère des formules ornamentales et qu’il sacrifie délibérément le détail à l’ensemble, l’art de Falla, sans peut-être y penser, devient plus ressemblant au paysage castillan”. Roland-Manuel: “Manuel de Falla”, *Musique*, I, 7, 1928, p. 296.

¹¹⁶ Antonio Quevedo: “Manuel de Falla en París”, *Musicalia*, 1, 1928, p. 14.

queda falliana del “sentimiento de lo racial” ha desprendido a su música de “fórmulas esquematizadas y caducas”; desde entonces, “el españolismo de viejo cuño ha muerto, para dejar paso a conceptos de más alto rango”¹¹⁷.

El otro gran tema que atraviesa la fortuna crítica del *Concerto* es su indiscutible modernidad. Sopena recuerda que el *Concerto* es “todavía más radicalmente impopular [que el *Retablo*] [...] y que incluso compositores tan finos como Mompou lo ven como música deshumanizada [...] no nos engañemos: al liquidar Falla el andalucismo liquida también la imagen que le había dado el éxito mundial”¹¹⁸. Los autores españoles más tradicionalistas mostraron su sorpresa, incluso desconcierto, hacia la “nueva senda” que marcaba esta obra. Es el caso de Rogelio Villar, quien se muestra escéptico ante la propuesta de Falla, por “la intrincada movilidad”, “el intenso dinamismo” o “los acordes que surgen espontáneos sin lógica en los enlaces”, la disonancia, así como “la energía de los acentos, que produciendo una movilidad afectiva conmueve tanto por su complejidad rítmica, como por su avasalladora fuerza motriz”¹¹⁹.

Los recelos tradicionalistas de Villar fueron, afortunadamente, una excepción. Justo después de su estreno absoluto, Prunières alaba en *La Revue Musicale* la depuración del lenguaje falliano y lo personal de su técnica, “con sus principios de repetición obstinada y de monotematismo”¹²⁰. Estos valores son destacados por la mayor parte de los autores y, por supuesto, por Adolfo Salazar: “Esquematismo y brevedad son cualidades esenciales de esta obra, donde se enfoca como cualidad esencial la intensidad y rapidez de la impresión [...]. Esquematismo temático que, tratado con la mínima extensión de desarrollo, en la cantidad imprescindible para sostener la materia melódica, lleva al esquematismo de la forma”¹²¹. De hecho, Salazar matiza el sentido de retorno en los nuevos clasicismos cuya motivación no coincide con la de los “clásicos verdaderos”, pero que tampoco pretende una “evocación inocente de tales épocas, propia del ‘pastiche’...”¹²². En Falla,

¹¹⁷ A. Salazar: *La música contemporánea...*, p. 179.

¹¹⁸ Federico Sopena Ibáñez: *Manuel de Falla y el mundo de la cultura española*, Madrid, Instituto de España, 1976, p. 72.

¹¹⁹ Cit. Vicente María de Gibert: “Hacia una nueva música”, *Ritmo*, V, 65, 1933, p. 6. El artículo es la reseña de la conferencia titulada “Falla y su concierto de cámara”, que dictó Villar con motivo del estreno del *Concerto* en Madrid. El entrecomillado pertenece a las citas del texto original de Villar.

¹²⁰ Henry Prunières: reseña del estreno del *Concerto*, *La Revue Musicale*, 9-XI-1926. Cit. José María García Laborda: *Forma y estructura en la música del siglo XX (una aproximación analítica)*, Madrid, Alpuerto, 1996, p. 101.

¹²¹ Adolfo Salazar: “El *Concerto* de Manuel de Falla. Idioma y estilo. Clasicismo y modernidad”, *El Sol*, 3-XI-1927.

¹²² A. Salazar: *La música contemporánea...*, p. 184. Winthuysen también se muestra contrario a una repetición literal de los modelos históricos, que pudiera resultar artificiosa y superficial: “... sería una puerilidad, o quizás una cosa peor, proponerse resucitar el pasado por el mero capricho de hacerlo fabricando un ridículo pastiche. Por el contrario el propósito que nos guía en esta obra es volver al pasado, a un pasado glorioso de buen gusto, y tendiendo un puente sobre la laguna de decadencia que de

es tan sólo el resultado de su búsqueda de lo auténticamente tradicional, “a la vez histórico y popular, culto y espontáneo”, para lo cual acude a la forma neutra que le permita “comenzar un nuevo punto de partida”¹²³. La forma clásica permite a Falla liberarse de los tópicos que acarrea la música de su tiempo, y que le impiden reinventar la tradición española; según explica Salazar, la intención de Falla era fundir la esencia artística de España con lo “esencial al arte” en general.

Este cambio de rumbo en el nacionalismo falliano abrió una brecha entre la crítica especializada y el público: “... se trata de una composición elevada, de técnica muy moderna, en el segundo tiempo de carácter severo y majestuoso y de un ritmo más claramente español en el último, que fue el que el público comprendió mejor...”¹²⁴. Sopena confirma la dimensión minoritaria del *Concerto*, que no responde a lo que de él se espera, “un cambio total de concepto que supone un cambio de inspiración”¹²⁵, comparada incluso con el *Retablo*. En contraste, el *Concerto* goza de una excelente fortuna crítica en la historiografía reciente, con la consideración casi unánime del periodo “castellano” como el más original y trascendente de toda la producción de Falla. En cualquier caso, sigue discutiéndose el lugar que ocupa la renovación “clásica” de Falla en el contexto del neoclasicismo. Salazar ya hizo notar que el *Retablo* se compuso mucho antes que la mayor parte de las incursiones neoclásicas extranjeras, asignando a Falla un papel pionero en este *retour*. Sopena considera el *Concerto* como “la obra máxima del neoclasicismo” por su brevedad y concisión, neoclasicismo que “se muestra aquí como ascética cercana a la mística”¹²⁶. La crítica actual destaca su carácter vanguardista, mediante la vuelta al pasado; Nommick atribuye la trascendencia de Falla al “perfecto equilibrio entre tradición y modernismo, rigor formal y audacia” presentes, sobre todo, a partir de la *Fantasia baética* y, por supuesto, en el *Concerto*¹²⁷.

Conclusiones

De forma menos explícita que en la música o en la pintura, las reflexiones sobre jardinería publicadas en la Edad de Plata revelan una preocupación latente por los mismos problemas: la síntesis de nacionalismo y

él nos separa, volver en lo posible a sus bellezas y que éstas nos sirvan de nexo para continuar el camino de la vida”. J. de Winthuysen: “Memoria...”, ff. 19-20.

¹²³ A. Salazar: *La música contemporánea...*, p. 184.

¹²⁴ Jaime Pahissa: reseña del estreno del *Concerto*, *Las noticias*, Barcelona, 9-XI-1926. Cit. J. M. García Laborda: *y estructura...*, p. 101.

¹²⁵ F. Sopena Ibáñez: *Vida y obra de Falla...*, p. 133.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Y. Nommick: “Un ejemplo de ambigüedad formal...”, p. 32.

universalismo, la relación de la obra de arte (el jardín) con la fuente popular e histórica, y su proyección al futuro. Todos ellos se reúnen en torno a un concepto recurrente a lo largo de este análisis: la noción de palimpsesto. Tal idea es el denominador común de las obras analizadas, donde se superponen distintos estratos históricos y locales con la creación contemporánea. Al igual que la música, el jardín de la Edad de Plata es un palimpsesto que refleja la complejidad identitaria de España, así como su recreación en términos de modernidad.

Dichas equivalencias esconden, sin embargo, algunas contradicciones que deben ser matizadas. La comparación establecida entre los modelos andaluz y neoclásico para la jardinería y la música no es totalmente simétrica. Aunque se ha articulado una analogía entre Forestier-Winthuysen y los dos periodos de Falla, hay un desequilibrio sólo explicable por el retraso histórico de nuestra jardinería respecto de la música (análogo al que separa la música de las artes plásticas o la literatura). Así, el trabajo de Forestier en Andalucía tiene más que ver con el acercamiento musical de Debussy, algo anterior en el tiempo. Ambos artistas evocan el pasado andalusí desde Francia y recurren a determinados tópicos para caracterizar lo español con elementos reconocibles para el público europeo. La ventaja de Forestier se debe, acaso, a la asunción local de esos tópicos, y al enorme influjo que ejerció su obra española en Francia.

En cuanto al segundo momento, de un clasicismo moderno, el acusado vanguardismo de Falla respecto a Winthuysen proviene también del *décalage* que sufre la arquitectura de jardines en España. La investigación histórica y la experimentación con el *revival*, que en la música venía desarrollándose desde hacía décadas, no llegó al mundo del jardín hasta los años veinte, lo que dificultó la interpretación de esos elementos en clave de vanguardia. El estallido de la guerra civil impidió el desarrollo de los nuevos postulados, dirigidos en la posguerra a reforzar los elementos pintorescos y nacionales más que al fomento de una jardinería moderna.

Autores como Carmen Añón han denunciado la decadencia de la jardinería española de entresiglos, frente a otros momentos históricos. La consideración relativa que han merecido Forestier y Winthuysen quizá se deba al uso de citas literales y fórmulas que traicionan su pensamiento estético. Los compositores españoles, desde la generación de los maestros hasta la del 27, trataron de ajustarse al espíritu, y no la letra, de sus fuentes, en aras de una música realmente original. La ambiciosa empresa de Winthuysen fue más teórica que práctica, y, en efecto, no tuvo grandes consecuencias para la jardinería de su época. La afinidad de su ideario estético con el pensamiento del 98 sitúa a Winthuysen en una sensibilidad anterior a la vanguardia; quizá por ello, y por su papel pionero, su papel sea más próximo al de Felipe Pedrell que al de Falla. En este sentido, destaca el nuevo clasi-

cismo que imprime José María Rodríguez-Acosta a su carmen, en un marco *art déco* definitivamente más renovador.

Por desgracia, el legado de Winthuysen y Rubió, al contrario que el de Pedrell, e incluso Falla, no tuvo continuidad en la generación posterior. Autores como García Mercadal rehuyeron en sus proyectos de jardinería cualquier filiación con aquellas figuras, en especial con el paisajista sevillano. Pero no debe olvidarse la importancia que tuvo el jardín en la representación de identidades nacionales hasta 1936, en forma de regionalismo (Sevilla, Granada), *noucentisme* o el nacionalismo centralista de Winthuysen. Este intenso debate crítico, así como su innegable interés artístico y literario, desvelan un potencial de expansión que, en circunstancias más afortunadas –política y económicamente– habría podido culminar el anhelado “resurgimiento”.