



LETICIA SÁNCHEZ DE ANDRÉS

## Ernesto Halffter en su etapa de formación. Amistad y creación compartida con Lorca, Alberti y Dalí

---

El presente artículo pretende ser un acercamiento a la figura de Ernesto Halffter en su etapa de formación y sus primeros años como compositor, fundamentalmente en la década de 1920 a 1930, estableciendo, además, la relación que mantuvo con la Junta de Ampliación de Estudios (JAE) y la influencia que sus organismos dependientes, especialmente la Residencia de Estudiantes, pudieron tener en su formación musical autodidacta y en su desarrollo como compositor. Analizaremos también las relaciones amistosas y de cooperación creativa que Ernesto Halffter estableció con Federico García Lorca, Rafael Alberti y Salvador Dalí en dicha institución.

*This article approaches the figure of Ernesto Halffter during his formative period and his early years as a composer, fundamentally those of the 1920s. It also establishes his relationship with the Junta de Ampliación de Estudios (JAE) and the influence of its dependent organisms, especially the Residencia de Estudiantes, on his musical training and evolution as a self-taught composer. Ernesto Halffter's friendships and collaboration with Federico García Lorca, Rafael Alberti and Salvador Dalí at this institution will also be explored.*

---

Tras celebrarse en el 2005 el centenario del nacimiento de Ernesto Halffter, probablemente el compositor que más expectativas e ilusiones despertó en la Edad de plata de la música española<sup>1</sup>, se hace necesario un acercamiento a su figura en la etapa de formación, fundamentalmente en la década de 1920 a 1930, para analizar la influencia que algunos personajes o instituciones pudieron tener en la misma, más allá de la ya documentada y profundamente estudiada de Falla o Salazar.

Analizar el entorno cotidiano, las vivencias musicales, las colaboraciones artísticas y las influencias de las que un compositor se impregna en su juventud y etapa de formación resulta esencial para comprender en plenitud su figura, y adquiere aún mayor importancia en el caso de un músico autodidacta como Ernesto Halffter que creció en el seno de una típica familia burguesa liberal y culta, bien situada, perteneciente al grupo social que era el motor económico y cultural del Madrid de comienzos

---

<sup>1</sup> A este respecto véanse: Emilio Casares: "La generación del 27 revisitada", *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, J. Suárez-Pajares (ed.), Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002; Id.: "Adolfo Salazar y el Grupo de la Generación de la República", *Los Músicos de la República, Cuadernos de Música*, I, I, [1984] pp. 7-27. Id.: "La música española hasta 1939, o la restauración musical", *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, E. Casares Rodicio, I. Fdez. de la Cuesta y J. López-Calo (eds.), Madrid, INAEM, 1987.

de siglo. La familia Halffter era muy aficionada a la música y su salón era un centro de reunión y de actividad musical destacado de Madrid, como señala Ramón Ledesma Miranda, uno de sus más asiduos visitantes, refiriéndose al año 1925:

Hacía ya muchos años que frecuentábamos la casa de don Ernesto Halffter [padre del compositor], joyero alemán casado con una dama catalana, en cuyo ambiente vino a formarse por entonces uno de los núcleos musicales de más intensidad y viveza de la sociedad española. Sucedió, en verdad, a aquellos otros de Cecilio Roda o de Miguel Salvador, de grato recuerdo. La casa de don Ernesto Halffter [...] tenía algo de un hogar de los Mendelssohn, en Madrid, donde los negocios del padre daban una rica estructura a la libre y desinteresada vocación de los muchachos<sup>2</sup>.

Los Halffter, fundamentalmente Ernesto, Rodolfo y Margarita, aprendieron música, aunque sin intención de que tales estudios se transformasen en profesionales; por eso no realizaron su formación musical de manera reglada. En palabras de Rodolfo Halffter: “La música, la estudié... en ningún lado, en autodidacta -al igual que mi hermano Ernesto-; no hice estudios oficiales... Todo lo hacía en casa, en mis ratos perdidos, con mi madre, que fue la que me enseñó a leer música... y con mi abuela...”<sup>3</sup>. En el círculo de jóvenes artistas que frecuentan los hermanos Halffter, el autodidactismo se convierte en un motivo de orgullo. Por eso no pueden comprenderse plenamente las composiciones de los años iniciales de la carrera de Halffter sin estudiar la euforia intelectual y creativa que se vivía en los organismos de la Junta de Ampliación de Estudios (JAE) y, dentro de ella, en la Residencia de Estudiantes, donde se gestaron muchos de los proyectos creativos del compositor, durante los años veinte y treinta, con otros artistas del momento como Lorca, Alberti o Dalí.

### Ernesto Halffter becario de la Junta de Ampliación de Estudios (JAE)

La Junta de Ampliación de Estudios (JAE), que se fundó en 1907 y permaneció activa hasta 1936, era un organismo público, de ascendencia institucionista, y, aunque participaron en él personalidades del mundo

---

<sup>2</sup> Ramón Ledesma: “Uno de los hogares de la Música”, *Rodolfo Halffter: antología, introducción y catálogos*, X. Ruiz Ortiz (ed.), México D. F., CENIDIM, 1990, p. 109.

<sup>3</sup> Palabras de Rodolfo Halffter recogidas por Antonio Iglesias: *Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas y Final)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1992, p. 41.

cultural de muy distintas orientaciones políticas y filosóficas aspirando así a mantenerse neutral y ajena a los vaivenes políticos de la época, lo cierto es que fue directamente inspirada y supervisada por Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío a través de José Castillejo, secretario de dicho organismo.

La Junta intentó la reforma de la cultura española por medio de la elevación del nivel de la ciencia y del arte españoles para equiparlos con los del resto de Europa. Para ello desarrolló su labor en dos direcciones: la concesión de becas y pensiones y la creación de centros educativos y de investigación de alto nivel. Entre estos últimos debemos destacar, por la importancia que adquirirá en nuestro estudio, la Residencia de Estudiantes.

Ernesto Halffter recibió una de las becas que concedía la JAE y que principalmente se destinaban a titulados universitarios y artistas, aunque también se becó a grupos de maestros y obreros, para formarse en el extranjero. Se concedían además pensiones dentro de España para desarrollar actividades culturales y científicas en sus propios centros de investigación.

La Junta intentaba reforzar así la nación española a través de las ideas europeas científicas, artísticas y pedagógicas más avanzadas, que serían introducidas en España por los becarios, en un intento de adaptar dichas ideas a la idiosincrasia nacional. Por eso se procuraba que los “pensionados”, a su regreso a nuestro país, transmitiesen su conocimiento y ejerciesen sus profesiones no a nivel privado sino al servicio público, siendo este uno de los criterios decisivos a la hora de conceder o no una beca.

En el caso de los músicos “pensionados” su función, desde la perspectiva de la JAE, sería: dar a conocer y divulgar su arte como intérpretes de alto nivel y calidad, educando así al ciudadano español a través de conciertos; ejercer como profesores en la enseñanza general o en los Conservatorios para transmitir los conocimientos adquiridos; o crear, como compositores, obras de calidad al servicio de la regeneración de la música española y su equiparación con la europea.

Ernesto Halffter, como joven compositor becario de la Junta, entraba en esta última categoría. El texto que Ernesto redactó en su solicitud de beca pone de manifiesto el carácter y ansias personales del compositor y su visión del estado de la música española del momento, resultando un documento muy interesante. Sus palabras explicitan además las escasas posibilidades de financiación pública de que disponía un joven artista español para su formación en el extranjero. La solicitud de Ernesto Halffter está fechada el 25 de abril de 1925, en este momento su labor como compositor ya era reconocida y ejercía como director de la Orquesta Bética. Aun así Ernesto se manifiesta ansioso de perfeccionar su formación:

La situación en que en el momento actual se encuentra en España un compositor joven, deseoso de marchar en su Patria a un compás espiritual semejante en categoría y nivel al de los más importantes artistas contemporáneos del resto de Europa, es una situación tan precaria que el que suscribe cree justificado dirigirse a esa Junta para exponerle dicha situación general, y, con referencia a su caso particular, piensa con la mayor lealtad de propósito y de sentimiento no seguir una conducta egoísta o exclusivamente conveniente a su punto de vista privado, sino que se siente inspirado por un ánimo de justicia beneficioso para cuantos compositores jóvenes se hallen en un caso semejante al suyo.

Este, en líneas generales, es el de un artista que enamorado y convencido de las bellezas del arte actual, como herencia legítima de las que constituyen la historia de la Música, y procurando seguir los impulsos de su conciencia y de su inspiración ha agotado pronto los medios educativos que brindan las escuelas del Estado, de tal modo que no encuentra en ellas satisfacción alguna para sus necesidades artísticas, ni enseñanzas que le sean útiles, por lo que estas tienen de elemental o de inadecuado para los menesteres del artista contemporáneo.

Para proveerse de las que le eran íntimamente necesarias y en la imposibilidad, por falta de medios, de adquirirlas en naciones extranjeras, donde esas fuentes de enseñanza manan con abundancia y vitalidad, el que suscribe se ha visto obligado: 1º a adquirir por autodidactismo, mediante el estudio de libros de texto franceses, ingleses y alemanes, y, sobre todo y esencialmente mediante el análisis ahincado de las obras y de las partituras; y 2º, a solicitar de los maestros que en su criterio estima más en España la enseñanza “viva” que aun le era menester. A la generosidad de un maestro como Don Manuel de Falla —a quien la íntima conciencia y reiterada convicción del que suscribe coloca en un puesto semejante al de los más admirados maestros contemporáneos— debe sus últimas enseñanzas. [...]

En una situación semejante, el horizonte que el ambiente musical español ofrece, no puede ser más estrecho y angustioso y se siente, como la necesidad física de respirar, el salir al extranjero para ponerse en contacto con los compositores más modernos, solicitar sus enseñanzas, vivir en un ambiente más adecuado a su contextura espiritual; en una palabra, ponerse al tono de Europa, esfuerzo que, en parte cree haber realizado con infinitos trabajos sostenidos por su entusiasmo.

Si el que suscribe tiene la osadía de llamar la atención de la Junta, es, no sólo por la confianza que tiene en que las decisiones de ésta son las más consonantes con la justicia y las necesidades de la patria cultura, sino porque cree en lo íntimo de su conciencia que la protección que solicita no será baldiamente empleada y que la labor artística del solicitante no será una página estéril en la historia del arte español contemporáneo [...]<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Ernesto Halffter: Solicitud de pensión de Ernesto Halffter a la Junta de Ampliación de Estudios, 25-IV-1925, Madrid, Archivo de la Junta de Ampliación de Estudios, Residencia de Estudiantes. Expediente “Ernesto Halffter” (1924-1927).

Halffter solicitaba una pensión por al menos un año para estudiar en París bajo la supervisión de Ravel, y contemplaba la posibilidad de consultar eventualmente a Stravinsky o incluso, desplazándose a Viena, a Arnold Schönberg. Al mismo tiempo pedía permiso para continuar su actividad como director de la Bética.

El texto de esta solicitud está escrito con la clara intención de halagar a la Junta, y todo lo expuesto en él encaja plenamente con los objetivos de la JAE: 1º) becar a jóvenes de talento, lo que Halffter demostraba sobradamente con su experiencia y el listado de obras y trabajos que aportaba, 2º) que dichos jóvenes empleasen lo aprendido en elevar el nivel de la cultura española y la calidad de la producción artística nacional; y 3º) que se mostrasen interesados en las más novedosas tendencias europeas de la ciencia o el arte y pretendiesen aprenderlas para incorporarlas a sus creaciones tamizadas por la idiosincrasia española.

Como no podía ser de otro modo, con los contactos que Ernesto había logrado en la Residencia de Estudiantes y el apoyo de Salazar, —acompañados por una solicitud como la anterior—, la beca le fue concedida inmediatamente. Sin embargo, debido a una infección urinaria, no pudo disfrutarla y solicitó un retraso que inicialmente le fue concedido y posteriormente denegado. Finalmente, Ernesto Halffter volvió a solicitar la misma pensión en 1927:

El abajo firmante, Ernesto Halffter Escriche, compositor de música y director de orquesta, a V. E. con el debido respeto expone:

1º Que por R. O. de 10 de Septiembre de 1924, publicada en la Gaceta de Madrid [...] fue distinguido con la concesión de una pensión de la Junta para Ampliación de Estudios para continuar los suyos de composición de música y dirección de orquesta en París y otros puntos del extranjero durante nueve meses, pensión que por razones ulteriores no pudo llegar a poner en ejercicio.

2º Que en la actualidad se encuentra realizando por su cuenta los mencionados estudios, residiendo provisionalmente en París [...] de donde deberá trasladarse a otras capitales de Inglaterra, Alemania y América del Sur, por todo lo cual le sería en extremo favorable la consideración de pensionado a fin de poder continuar sus estudios con el mayor aprovechamiento<sup>5</sup>.

La JAE vuelve a otorgarle la beca por un período de diez meses. José Castillejo le comunica entonces que la Junta: “acordó conceder a V. la CONSIDERACIÓN DE PENSIONADO que tiene solicitada para

---

<sup>5</sup> E. Halffter: Solicitud de pensión de Ernesto Halffter a la Junta de Ampliación de Estudios, 2-XI-1927. Ibidem.

ampliar sus estudios de composición y dirección de orquesta, durante el plazo de diez meses, en Francia, Alemania, América del Sur e Inglaterra”<sup>6</sup>.

Sin embargo no existe constancia documental de que Halffter llegase a realizar ninguno de estos viajes. Yolanda Acker relaciona esta segunda solicitud del compositor con una posible estrategia para librarse del servicio militar<sup>7</sup>. En cualquier caso, debe destacarse el interés mantenido por Ernesto Halffter en obtener una pensión de la JAE y sus palabras en la primera solicitud, que demuestran que consideraba la colaboración de dicho organismo como imprescindible en su formación. Del mismo modo, es fundamental comprender la importancia que tiene la concesión de dicha pensión a Halffter ya que la Junta recibía gran cantidad de solicitudes, siendo la mayor parte de ellas rechazadas. La confianza que dicho organismo invierte en Ernesto Halffter al otorgarle una pensión, por dos veces, demuestra que le consideraba muy apto para llevar a cabo en España algunas de las tareas que esta institución se proponía en el ámbito musical.

El propio Falla solicitó repetidamente ser pensionado por la Junta en las convocatorias de los años 1910, 1911 y 1919, pero no logró obtener ninguna de las becas de este organismo. Es posible que se debiera a la combinación de lo limitado del número de pensiones y la edad del solicitante, aunque no existía ninguna norma a este respecto.

Algunos de los becarios de la JAE en el ámbito musical, además de Ernesto Halffter, fueron pedagogos, compositores, musicólogos o intérpretes importantes como: Rafael Benedito, Eduardo Toldrá, Adolfo Salazar, Conrado del Campo, Eduardo Martínez Torner, Nicanor Zabaleta, y otros intérpretes menos conocidos actualmente como Carmen Pérez, Pura Lago y Antonio Lucas Moreno. Todos ellos participaron habitualmente en los conciertos o conferencias musicales organizadas en la Residencia de Estudiantes. De esta manera la Junta actuaba de manera coherente con su política ya que la formación adquirida por los becarios en el extranjero revertía en la de otros estudiantes que se alojaban en la Residencia, permitiendo su educación en un organismo de la propia JAE y favoreciendo además el inicio de la carrera profesional de estos músicos.

La Residencia aportaba así a sus habitantes y a los visitantes asiduos, como fueron Ernesto Halffter o Rafael Alberti, una educación “internacional” sin salir de Madrid.

<sup>6</sup> José Castillejo, Concesión de pensión a Ernesto Halffter, 15 de noviembre de 1927. *Ibidem*.

<sup>7</sup> Yolanda Acker: “Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos Españas”, *Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos tiempos*, Yolanda Acker y Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid, Fundación Archivo Manuel de Falla/Residencia de Estudiantes, 1997, p. 32. Sin embargo, se puede comprobar en las Memorias de la JAE que tener la categoría de pensionado de este organismo no eximía de cumplir el servicio militar (Véase el caso de Antonio Lucas Moreno, pianista que tuvo que renunciar a su beca de la JAE para cumplir el servicio militar en 1921).

## Ernesto Halffter y la Residencia de Estudiantes

Es bien conocida la labor cultural que llevó a cabo la Residencia de Estudiantes<sup>8</sup>, que se funda en 1910, como un órgano integrante de la JAE, a la imagen de los centros ingleses del mismo tipo. La idea institucionalista de formación integral del ser humano que regía en la Residencia exigía el contacto con todas las ramas de la cultura a través de la convivencia entre estudiantes, profesores nacionales o extranjeros y eminencias científicas y artísticas que habitaban en ella durante algunos períodos y daban charlas o conciertos.

La Residencia impulsó y defendió la cultura española, contribuyó a reforzar la investigación científica, incluida la musicológica, y a estimular la creación artística y la colaboración entre poetas, músicos –entre los que se encontraba el joven Ernesto Halffter– y pintores de la Generación del 27, especialmente en la década de los años veinte.

*Presencia de Ernesto Halffter en la actividad musical de la Residencia de Estudiantes.*

La Residencia hereda de la Institución Libre de Enseñanza la idea de que la música contribuye de forma especialmente intensa a la formación integral del ciudadano y por ello:

La música vivió y fue vivida en la Residencia de todos los modos posibles; conciertos públicos, conciertos privados, conferencias, reuniones de aficionados– ya en el salón, en torno al piano, ya en el cuarto de alguno de nosotros, ante el gramófono– y publicaciones. No se la cultivó allí como elemento más o menos ornamental, sino como elemento estructural de todo un sistema educativo que, al igual que en los demás planos de la cultura, trascendía los límites institucionales<sup>9</sup>.

La presencia de la música en la Residencia era constante: “La música, al igual que las ciencias, la poesía, la filosofía y las artes plásticas, era parte esencial de la educación de los estudiantes que allí vivíamos, y ello de manera activa, directa, constante”<sup>10</sup>.

Los Halffter se mudaron en 1920, en una etapa de dificultades económicas de la familia, a la calle Ríos Rosas, delante del antiguo hipódromo

---

<sup>8</sup> Véase el profundo estudio de Isabel Pérez-Villanueva: *La Residencia de Estudiantes*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.

<sup>9</sup> Jesús Bal y Gay: “La música en la Residencia”, *Residencia*, México D. F., número conmemorativo, diciembre, 1963, p. 77.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 79.

y casualmente a escasos pasos de la Residencia de Estudiantes, lo que tuvo una gran influencia para la formación y desarrollo musical de Ernesto que desde entonces, junto a su hermano Rodolfo, la visitó habitualmente, acudiendo como espectador a las conferencias y conciertos públicos en los que participaban grandes figuras de la vida musical internacional<sup>11</sup> y a los actos musicales privados, que tenían una cuidadísima intención pedagógica.

Ernesto Halffter no tuvo una presencia meramente testimonial, como espectador, en las actividades musicales de la Residencia —con toda la importancia que ello pudiera tener para su formación—, sino que colaboró directamente en algunos de los más importantes actos llevados a cabo en este organismo; participando como director, intérprete y compositor en muchos de los conciertos de la Residencia.

Halffter tuvo la oportunidad de dar a conocer sus propias obras en este organismo ya que: “la Residencia, como fermento que era de una nueva España, estuvo sumamente atenta a las realidades —necesidades y logros— de la música española, al mismo tiempo que a todo lo que de mejor podía ofrecernos la música universal”<sup>12</sup>. En el repertorio de estas veladas siempre tuvo un lugar privilegiado la música contemporánea, tanto española como europea y americana<sup>13</sup>. Ernesto Halffter fue el más programado de los compositores españoles contemporáneos en los conciertos de la Residencia. Allí se interpretaron sus obras *Crepúsculos y Marche joyeuse* el 9 de junio de 1923, *Dos bocetos* para cuarteto y *Cuarteto en La menor* el 11 de junio de 1923, *Tres piezas infantiles* el 29 de noviembre de 1930, además de *Danza de la pastora* y *Danza de la gitana* el 21 de marzo de 1935. Este aspecto es de gran importancia teniendo en cuenta la proyección que la actividad musical de la Residencia tenía en el mundo cultural madrileño del momento. Adolfo Salazar tuvo una gran influencia, desde la *Sociedad de Cursos y Conferencias*, en la programación de los conciertos y conferencias musicales de la Residencia, apoyando sin duda la presencia de las obras de Ernesto en los mismos. Él mismo describe cómo estas actividades se transformaron en una refe-

---

<sup>11</sup> Para más información sobre la actividad musical de la Residencia recomendamos el extenso artículo de Adela Presas: “La Residencia de Estudiantes (1910-1936): Actividades Musicales”, *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, nº 10 y 11, 2003-2004.

<sup>12</sup> J. Bal y Gay, “La música en la residencia...”, p. 70. Este aspecto tiene mucho que ver con el pensamiento regeneracionista de inspiración institucionista del que hablamos previamente y que alentaba toda la actividad de la JAE y en particular la de la Residencia de Estudiantes.

<sup>13</sup> En los conciertos de la Residencia que tuvieron lugar entre 1915 y 1936, podemos citar entre los compositores del siglo XX cuyas obras se escuchaban habitualmente a Strawinsky, Milhaud, Poulenc, Ravel, Kurt Weill, Schoenberg o Berg y entre los compositores españoles: Falla, Ernesto y Rodolfo Halffter, Joaquín Nin, Gustavo Pittaluga, Turina, el padre Donostia, Mantecón, Salazar, Remacha o Julián Bautista.



rencia ineludible del mundo cultural madrileño: “En pocos sitios se logrará reunir, en Madrid a lo menos, un número de gente de mejor porte intelectual que el que acude a las sesiones, [...] de la Residencia de Estudiantes”<sup>14</sup>.

Como director, Halffter participó en dos de los más importantes actos musicales de la Residencia, dos estrenos que tuvieron lugar en este organismo. El primero de ellos en 1928, año en el que, según Jorge de Persia, se estrenó el *Retablo de Maese Pedro*<sup>15</sup>; y posteriormente, en 1931, también dirigió la orquesta en la primera representación en España de *La Historia del soldado*<sup>16</sup>, organizada por Salazar. En esta ocasión, la obra de Stravinsky fue representada con marionetas. Se puso en escena con el texto de Ramuz traducido por Luis Cernuda. Las marionetas fueron creación de Eva Aggerholm. Cipriano Rivas Cheriff se encargó de la dirección escénica y actuó como voz de los personajes, mientras Vázquez Díaz, con la colaboración de su discípulo José Caballero, se hizo cargo de los decorados<sup>17</sup>. La crónica de Salazar en *El Sol* destaca el papel ejercido por Ernesto Halffter en la representación:

[...] el alma musical del espectáculo fue Ernesto Halffter, que dirigió la orquesta, integrada por solistas de la Orquesta Filarmónica. Una orquesta muy breve; pero que ejecutó a la perfección, bajo la perita batuta de Halffter, una de las músicas más complejas y difíciles de precisión entre todo el repertorio actual<sup>18</sup>.

La última vez que Ernesto participó en un concierto de la Residencia lo hizo como intérprete, en 1936, poco antes de trasladarse a Portugal y del estallido de la Guerra Civil. En este caso actuó junto a su hermano Rodolfo, dando un recital de obras para piano de ambos.

Posiblemente, de entre los actos musicales organizados por la Residencia en aquellos años en los que participó Ernesto Halffter, el más

<sup>14</sup> Adolfo Salazar, recogido en A. Presas: “La Residencia de Estudiantes (1910-1936): Actividades Musicales...”, p. 86.

<sup>15</sup> Jorge de Persia: “La música en la Residencia de Estudiantes”, *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915-1939*, Madrid, INAEM, 1986. Sin embargo, Adela Presas, con la que coincidimos, señala en su trabajo “La Residencia de Estudiantes (1910-1936): Actividades Musicales...”, p. 62, que no existe constancia documental de dicho estreno y a nosotros tampoco nos ha sido posible hallarla.

<sup>16</sup> Arturo Reverter: “Ernesto Halffter en la Residencia de Estudiantes”, *Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos tiempos*, Yolanda Acker y Javier Suárez-Pajares (eds.), Residencia de Estudiantes, Madrid, 1997, p. 93.

<sup>17</sup> Luis Sáenz de la Calzada: *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1998, p. 140.

<sup>18</sup> Adolfo Salazar, recogido en Francisco Porrás Soriano: *Los títeres de Falla y García Lorca*, Madrid, edición privada de Francisco Porrás Soriano D. L., 1995, p. 351.

destacado, por su carga simbólica, fue la presentación, el 29 de Noviembre de 1930, en los salones de esta institución, del llamado Grupo de los Ocho. La sesión llevó por título *Música moderna y jóvenes músicos españoles*. Dadas las características de la Residencia, su apoyo, estímulo e interés por la música contemporánea española, directamente vinculados con la política de la JAE, podemos entender que la elección de este recinto para la lectura del manifiesto, el posterior concierto de las obras de sus miembros y la presentación del Grupo en sociedad no fue una cuestión meramente circunstancial o de conveniencia ya que, hasta cierto punto, la Residencia y sus habitantes de la Generación del 27 formaban parte de la propia esencia del manifiesto musical y del carácter del Grupo. Previamente, el 26 de Junio de 1930, en la sección de música del Lyceum Club Femenino Español<sup>19</sup>, había tenido lugar una conferencia-concierto, con el título *Un aspecto de la Música española contemporánea*, en la que se presentó un primer germen del Grupo de Madrid inicialmente constituido por sólo seis miembros: Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rodolfo Halffter, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga y Fernando Remacha<sup>20</sup>. Sin embargo, este Grupo no se constituyó plenamente, con la inclusión en él de los dos discípulos de Falla, Rosita García Ascot y Ernesto Halffter, hasta el acto en la Residencia de Estudiantes. El principio básico que guiaba a los miembros del Grupo –con el que coincidían claramente la JAE y la Residencia– era el deseo de la renovación del lenguaje musical español y su equiparación con los movimientos europeos contemporáneos, aún a pesar de que los ocho músicos mostraban estéticas diferentes<sup>21</sup>.

El propio Rodolfo Halffter explica que existía, quizás por primera vez, un objetivo definido en este grupo de jóvenes compositores que les permitía superar sus “diferencias de temperamento y de formación técnica [...] ante la consideración de la tarea común que nos habíamos señalado, con plena conciencia de nuestra responsabilidad y animados por un entu-

---

<sup>19</sup> Esta asociación cultural femenina estaba fuertemente vinculada a la Residencia de Señoritas, organismo dependiente de la JAE, y a la de Estudiantes. En los salones de cada una de sus secciones era frecuente la impartición de conferencias por parte de algunos de los más destacados miembros de la Generación del 27 cercanos a la Residencia como Alberti, Mantecón o Pittaluga, y de profesores de la Institución Libre de Enseñanza o del Instituto Escuela (también perteneciente a la JAE).

<sup>20</sup> Véase Laura Prieto: *Catálogo de obras de Juan José Mantecón (1895-1964)*, Madrid, 2004, disponible para su consulta en la Biblioteca de la Fundación Juan March, véase [www.march.es/bibliotecas/contemporaneos/catalogo/documentos/Mantecon.pdf](http://www.march.es/bibliotecas/contemporaneos/catalogo/documentos/Mantecon.pdf). Esta conferencia concierto en el Lyceum Club fue emitida íntegramente al día siguiente por Unión Radio.

<sup>21</sup> Conferencia de Gustavo Pittaluga en la presentación del Grupo de los Ocho en la Residencia de Estudiantes, *Ritmo*, 28, 15-I-1931.

siasmo desbordante”. Así, en palabras del hermano de Ernesto: “nuestro objetivo principal, harto ambicioso, consistía en hallar una solución adecuada a la necesidad de renovar el lenguaje musical español y unirnos a las corrientes del pensamiento europeo”<sup>22</sup>.

*La relación de Ernesto Halffter con el grupo de los alacres de la Residencia de Estudiantes. Creación compartida.*

El joven Ernesto, junto a su hermano Rodolfo, estableció, en sus habituales visitas a la Residencia de Estudiantes, amistad con el grupo más interesante, activo y vanguardista de los residentes. El personaje central de este grupo era sin duda Federico García Lorca, que vivió en la Residencia entre 1919 y 1929 y que posteriormente se alojaba en ella siempre que visitaba Madrid.

Moreno Villa, un destacado residente, pintor y poeta, denominaba al círculo de amigos de Lorca en la Residencia la *generación alegre* o grupo de *los alacres*, por comparación con el pesimismo de la Generación del 98<sup>23</sup>. Entre ellos estaban, además del propio Moreno Villa, Dalí, Buñuel, Pepín Bello, Emilio Prados, Lorca, y Alberti. Es en este grupo en el que se integran eventualmente algunos músicos, siendo los más habituales Gustavo Durán y los hermanos Halffter.

Estos amigos, reunidos en torno a la Residencia, eran enormemente trasgresores y se mostraban en constante rebelión contra todas las cosas supuestamente respetables. Dalí los describe como el grupo “de la vanguardia artística y literaria, el grupo inconformista, estridente y revolucionario”<sup>24</sup>. Adquirieron el modelo humano del gentleman o del dandy, tan propio de la Residencia, y su estética y comportamiento rupturista quedaba justificado por su adhesión a los movimientos dadaístas del momento y a las muchas ideas surrealistas que comenzaban a circular entre ellos.

Como es bien conocido, Lorca era enormemente aficionado y entendido en música y en la Residencia eran frecuentes las sesiones íntimas que con él compartía este grupo de amigos entorno al piano del salón de la Residencia o a su guitarra en su propia habitación. En estas reuniones se escuchaban obras de los cancioneros de Barbieri o Pedrell y se discutía

---

<sup>22</sup> Rodolfo Halffter: “Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27”, texto completo recogido en Antonio Iglesias: *Rodolfo Halffter. (Tema, Nueve décadas y Final)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1992, p. 411.

<sup>23</sup> José Moreno Villa: *Vida en claro. Autobiografía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 105.

<sup>24</sup> Salvador Dalí: “Vida secreta de Salvador Dalí”, *Obra completa: Textos autobiográficos I*, Barcelona, Ediciones Destino, 2003, p. 534.

sobre folclore español. Alberti describe estas sesiones musicales íntimas en las que participaba Ernesto Halffter: “Ante ese piano he presenciado graciosos desafíos —o más bien, exámenes— folclóricos entre Lorca, Ernesto Halffter, Gustavo Durán, muy jóvenes entonces, y algunos residentes ya iniciados en nuestros cancioneros”<sup>25</sup>. Pero estas sesiones musicales informales, en las que participaban los hermanos Halffter en la Residencia, no se limitaban al folclore. Bal y Gay narra las reuniones del grupo en las que se tocaba música culta y se pasaba luego a la popular, descendiendo, en ocasiones, hasta el cuplé:

Algunas tardes venían a vernos Gerardo Diego, o Gustavo Durán, o Rodolfo Halffter, o Rafael Alberti, o Federico García Lorca, o Adolfo Salazar o Tatiana Enco. En tales ocasiones, el repertorio se ampliaba con el concurso de los visitantes, y era Diego el que nos hacía saborear una sonata de Schubert, o Halffter y Durán que nos hacían oír algo que estaban componiendo, o Tatiana Enco que tocaba algo de Ernesto Halffter o Poulenc, o Federico que improvisaba con su humor inigualable. Aquellas sesiones se interrumpían para merendar y muchas veces se reanudaban hasta la hora de la cena<sup>26</sup>.

El propio Lorca y algunos otros componentes del grupo de *los alacres* también frecuentaban las sesiones musicales en casa de los Halffter, junto a otros destacados miembros del mundo musical madrileño del momento: “Pronto fueron asiduos a la casa Adolfo Salazar, Juan José Mantecón, Eduardo Marquina, el maestro Lasalle. Y también los poetas García Lorca y Alberti”<sup>27</sup>.

Aunque en la actualidad Lorca, Dalí, Buñuel, Alberti o Ernesto Halffter se cuentan entre los artistas de más fama y renombre reunidos en torno a la Residencia, sin embargo, durante la etapa que analizamos, eran aún poco conocidos y formaban parte, junto a otros residentes, de la efervescencia cultural que caracterizó a este organismo y a los principales ambientes artísticos y literarios del Madrid de los años veinte.

### Ernesto Halffter y Federico García Lorca

Ernesto Halffter entabló contacto con Federico García Lorca desde los primeros años veinte, momento en que empezaron a ser más asiduas las visitas del compositor a la Residencia, y, posteriormente, desde 1923,

<sup>25</sup> Rafael Alberti: “Imagen primera de Federico García Lorca”, *Imagen primera*, Madrid, Turner, 1977, pp. 21-22.

<sup>26</sup> J. Bal y Gay: “La música en la residencia...”, p. 79.

<sup>27</sup> R. Ledesma: “Uno de los hogares de la música...”, p. 109.

posiblemente a instancias de Falla, amigo del primero y maestro del segundo, la amistad entre ambos se fortalece.

Las reuniones de los dos jóvenes en la casa de Falla en Granada, donde en sus tertulias y recitales íntimos interpretaban partes del *Retablo de Maese Pedro*, son relatadas por el mismo Halffter:

Aquellas tardes con Federico García Lorca y Falla, cuando hacíamos música viva, apasionada, cuando el poeta nos deleitaba con su voz terrible en aquella gracia de sus canciones al piano, cuando Falla nos interpretaba incluso cantándonos, los temas del retablo, mientras Federico se extasiaba sentado en el suelo y gesticulaba sobre la pleita del estudio. Aquella música sublime parecía tener allí, aquí, su marco cuando casi en penumbra se ocultaba el último sol por Sierra Elvira<sup>28</sup>.

Las relaciones entre el poeta granadino y el compositor madrileño son de cándida y profunda intimidad desde 1923. Su correspondencia —de la que lamentablemente se ha perdido la mayor parte— revela esta relación mantenida y las confidencias de ambos.

El cariño y admiración de Halffter por Lorca era grande y sincero, poniéndolo al nivel del de sus más entregados amigos, como Salazar, y protectores y maestros, como Falla: “Yo que podía ser feliz por los amigos tan buenísimos que tengo y que tanto me quieren como tú, Adolfo, el Sr. Falla”<sup>29</sup>. El aprecio era mutuo ya que Lorca se refiere, con su habitual humor y cordialidad, al joven músico con palabras elogiosas en una carta destinada a Ana María Dalí en el otoño de 1925: “¿No conocías a Halffter? ¿Verdad que es un tonto interesante? Tiene la “bobería” suficiente para llegar a ser un gran artista”<sup>30</sup>.

La correspondencia entre ambos artistas fue muy abundante en 1923 y Ernesto elogia las cartas que recibe de Lorca: “Cada carta tuya es un poema, bello como los luceros y las mías, qué poquito valen, si yo supiese escribir como tú sería feliz y estaría escribiendo mucho, mucho... pero no sé hacerlo mejor; me da vergüenza enviarte estas cartas cuando las comparo con las tuyas; yo no soy artista y tú sí lo eres”.

Gracias al epistolario conservado entre ambos es posible reconstruir parte de la labor compositiva llevada a cabo en ese año por Ernesto Halffter, ya que aporta información sobre obras actualmente desaparecidas. Es

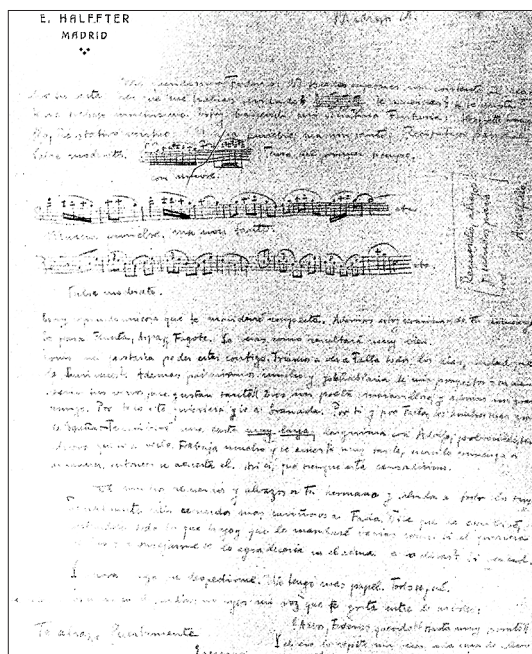
---

<sup>28</sup> Ernesto Halffter, palabras recogidas en F. Porras Soriano: *Los titeres de Falla y García Lorca...*, p. 113.

<sup>29</sup> Carta de Ernesto Halffter a Federico García Lorca, 19-IX-1923. Archivo de la Fundación Federico García Lorca.

<sup>30</sup> Federico García Lorca: Carta a Ana María Dalí, Octubre 1925, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 1634.

el caso de *Sonatina-Fantasia*, una obra para cuarteto de cuerda, estructurada en “*Allegretto tranquillo, Recitativo místico, Marcia fúnebre, ma non tanto, Recitativo pasionale, Valse moderato*”<sup>31</sup>. En la solicitud de pensión de la JAE, de 1925, Halffter la incluye en el listado de obras que aporta para justificar sus méritos, indicando que fue estrenada en la “Asociación de Cultura musical por el cuarteto de Budapest. 12 de diciembre [de 1923]” y afirma que también fue interpretada posteriormente en Berlín, por el mismo cuarteto, el 6 de mayo de 1924. En la correspondencia con Lorca, Ernesto transcribe parte de los temas musicales de esta pieza<sup>32</sup>.



Carta de Ernesto Halffter a Federico García Lorca, Madrid, 19-IX-1923 (Ar. Fundación Federico García Lorca)

Del mismo modo, en una de las cartas destinada a Lorca, Ernesto afirma: “[...] estoy terminando tu homenaje. Es para Flauta, Arpa y Fagote. Ya verás como resultará muy bien”<sup>33</sup>. Y en otra misiva señala: “Pronto te enviaré tu *Homenaje*. Te gustará? Dios lo quiera, que yo he hecho todo lo que he podido”<sup>34</sup>.

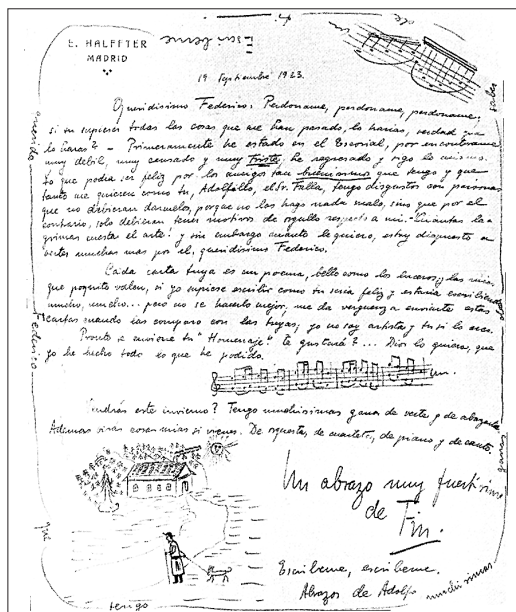
<sup>31</sup> Carta de Ernesto Halffter a Federico García Lorca, sin fecha. Probablemente de agosto o septiembre de 1923. Archivo de la Fundación Federico García Lorca.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Carta de Ernesto Halffter a Federico García Lorca, Madrid, 19-IX-1923. Archivo de la Fundación Federico García Lorca.

Esta frase aparece seguida de un tema musical, probablemente perteneciente a dicha obra de Halffter que en la actualidad también ha desaparecido y que no sabemos si llegaría a completarse, ya que no aparece en el listado que Ernesto aporta con su solicitud de pensión a la JAE.



Reproducción de la carta que incluye los temas musicales (Ar. Fundación Federico García Lorca)

Lorca y Halffter también se dedicaron mutuamente algunas de sus obras. Ernesto le regala al poeta diversas partituras de sus composiciones con dedicatorias autógrafas y dibujos<sup>35</sup> y, como hemos visto, al menos contempla el proyecto de componer una pieza en *Homenaje* al poeta. Lorca, por su parte, rinde tributo a su amistad con Halffter dedicándole su poema *Cortaron tres árboles*<sup>36</sup>, que se incluye en su obra *Canciones*, escrita entre 1921 y 1924. Según Ian Gibson:

<sup>35</sup> Es el caso de su obra *Crepúsculos. Tres piezas líricas*, que el compositor le dedica a Lorca en mayo de 1923 con las siguientes palabras: "Al gran Federico. Flor de poetas" y de *Valencia II. Pasodoble torero*, para piano, compuesta en el año 1923, que Ernesto regala a Lorca con un dibujo y la siguiente dedicatoria del año 1924: "A mi queridísimo amigo Federico, el poeta torerillo...". Archivo de la Fundación Federico García Lorca.

<sup>36</sup> Federico García Lorca: "Canciones", *Obras...*, p. 367: A Ernesto Halffter/ Eran tres (Vino el día con sus hachas)/Eran dos (Alas rastreras de plata.)/Era uno./Era ninguno.(Se quedó desnuda el agua).

[...] muchos de los poemas que integrarán el libro [...] reflejan el espíritu lúdico que animaba a aquel grupo de camaradas y de sus amigos [de la Residencia de Estudiantes] [...] se aprecia— más que en cualquier otro poemario de Lorca, el esfuerzo de éste por expresar —bajo el signo de la cancioncilla popular de Lope de Vega— el aspecto risueño, juguetón y burlesco de su personalidad<sup>37</sup>.

No es extraño entonces que muchas de estas *Canciones* estén dedicadas a sus más íntimos amigos de la Residencia, apareciendo entre ellos solamente dos músicos, Gustavo Durán y Ernesto Halffter, que son, sin duda, a los que más frecuentaba y apreciaba Lorca en aquel momento.

Esta intensa relación personal lleva a ambos artistas a realizar proyectos de colaboraciones artísticas. En 1923<sup>38</sup>, estimulados por Falla, comparten la idea de poner música a la segunda entrega de la obra de Lorca *Los títeres de Cachiporra*. Este proyecto se inscribe dentro de una tendencia, en los años veinte y los primeros treinta, de colaboración entre poetas y músicos para crear espectáculos con marionetas.

En el caso de *Los títeres*, Falla ya había puesto música a la primera entrega de la obra de Lorca<sup>39</sup>, y ambos artistas andaluces deciden proponer a Halffter y Salazar su participación en la continuación de la obra, cuyo estreno estaba previsto por el poeta para Septiembre de 1923. Así, en agosto, Lorca, en una carta dirigida a José de Ciría y Escalante, afirma: “En el mes de septiembre preparamos Falla y yo la segunda representación de los títeres de Cachiporra, en la que representaremos un cuento de brujas, con música *infernal* de Falla y además colaborarán Ernesto Halffter y Adolfo Salazar”<sup>40</sup>. Según demuestra Ian Gibson, Lorca se precipitó en sus palabras, ya que aún no les había comunicado su proyecto a Halffter ni Salazar, aunque sí a Durán, poniendo así en una situación incómoda a Falla<sup>41</sup>. Finalmente el proyecto no llegó a realizarse.

<sup>37</sup> Ian Gibson: *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York, 1898-1929*, Barcelona, Grijalbo, 1988, p. 378.

<sup>38</sup> Yolanda Acker, en *Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos Españas*, atribuye a Mario Hernández la afirmación de una relación musical más temprana entre Lorca y Halffter para la realización de un proyecto de canciones navideñas infantiles en el año 1921, poniendo en duda la fecha. Sin embargo parece un error en la interpretación de las palabras de Hernández, ya que este autor en ningún momento afirma dicha colaboración. No existe constancia documental alguna de ningún proyecto artístico común hasta 1923. Mario Hernández: “Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)”, *El Teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*. M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty (eds.), Madrid, CSIC, 1992, p. 234.

<sup>39</sup> F. Porras Soriano: *Los títeres de Falla y García Lorca...*

<sup>40</sup> Carta de Federico García Lorca a José de Ciría y Escalante, agosto de 1923. Federico García Lorca: *Epistolario Completo*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 200.

<sup>41</sup> Ian Gibson: *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York, 1898-1929*, Barcelona, Grijalbo, 1988, pp. 343-345.



*Los títeres de la Cachiporra. Tragicomedia de Don Cristóbal y la señá Rosita*, fueron musicados sin embargo por otros compositores. En 1935, Federico Elizalde compuso una ópera sobre el texto de Lorca. Este músico filipino fue discípulo de Ernesto Halffter en París entre 1930 y 1932, y es muy posible que por su mediación entrase en contacto con Lorca y con este proyecto. Por otra parte, en 1938, García Leoz<sup>42</sup> compuso una serie de canciones y danzas inspiradas en el folclore español según el modelo de Falla<sup>43</sup> para *Los títeres* de Lorca, que se estrenaron en Madrid, con la ciudad ya sitiada y en homenaje al poeta granadino fallecido.

Además de *Los títeres*, Lorca y Halffter proyectan numerosos trabajos y creaciones comunes. Salazar escribe a Falla hablándole de otras ideas de colaboración entre ambos jóvenes, aunque es probable que no llegaran nunca a realizarse:

Me hubiera alegrado que Federico y Ernesto colaborasen juntos y les había indicado una porción de proyectos para los cuales Ernesto hacía inmediatamente los bocetos de música. Es el ejemplo del torito fino y noble que acude enseñada donde se le llama. Pero estoy un poco desesperanzado por parte de Federico de si éste no puede hacer otros versos sino como quien lanza un suspiro muy hondo y lleno de sentimiento pero sin intervención ni 'control' en su hechura. Esto que es, desde luego, encantador, me asusta pensando que no es suficiente para poder 'llegar a ser' un real artista. Lo que precisamente me gusta de Ernesto es su afán por dominar la forma y hacerse obedecer de sí mismo. Estudia mucho —a su manera— esto es, no en los libros, sino analizando y pensando<sup>44</sup>.

Vemos aquí lo errado del juicio y las dudas de Salazar con respecto a la capacidad artística de Lorca, pero sus palabras nos ponen al corriente de los proyectos que compartían ambos jóvenes, cuya inconstancia hizo que finalmente nunca se concretasen.

Otra colaboración frustrada fue la oferta de Halffter a Lorca para que escribiese el libreto de su ópera *La muerte de Carmen*, que también le ofreció a Alberti, sin éxito en ninguno de los casos.

En 1935, en el que sería su último trabajo con Lorca antes de la muerte del poeta, Ernesto Halffter escribe algunas pequeñas piezas musicales para La Barraca. Esta compañía de teatro itinerante, creada

---

<sup>42</sup> Jesús García Leoz fue el principal colaborador musical de Alberti en los años treinta además de un miembro muy activo de la Alianza de Intelectuales Antifascistas.

<sup>43</sup> "Noticias", *Revista Música*, nº I, 1938, Edición facsímil a cargo de Emilio Casares, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1998, p. 49.

<sup>44</sup> Carta de Salazar a Falla, 23-VII-1923, recogida en I. Gibson: *Federico García Lorca...*, p. 344.

por Federico García Lorca a principio de los años treinta y a la que se dedica con pasión, estaba formada por estudiantes de la Universidad Central de Madrid y había recibido el apoyo y la subvención del gobierno republicano, gracias fundamentalmente a la intervención de Fernando de los Ríos. La Barraca llevó el teatro clásico a los distintos pueblos de la España rural, complementando la labor que realizaba el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas, dependiente de la JAE. Federico García Lorca se ocupaba personalmente de la música y este era un aspecto muy cuidado en las representaciones de La Barraca, que contaba con un coro y un grupo de instrumentistas<sup>45</sup>. En palabras de Luis Sáenz de la Calzada, uno de los integrantes de La Barraca: “Las particellas para los instrumentos que acompañaban las canciones de las bodas de *Fuenteovejuna*, las había compuesto Ernesto Halffter”, realizando la coreografía de las danzas para esta obra, según la misma fuente, el propio Lorca<sup>46</sup>.

### Ernesto Halffter y Rafael Alberti

Ernesto Halffter entabla con Rafael Alberti otra importante relación personal y artística en aquellos años a través de la Residencia de Estudiantes. Según Eladio Mateos: “Los hermanos Halffter serían los primeros de una lista de amigos músicos [que Alberti comienza a tratar en las reuniones de la Residencia], convertidos también en muchos casos en colaboradores”<sup>47</sup>. Este poeta, junto a Lorca y Gerardo Diego, se transforma además en un habitual de las sesiones musicales de la casa familiar de los Halffter.

La colaboración artística entre Ernesto Halffter y Alberti da interesantes frutos y comienza, probablemente en 1924-25<sup>48</sup>, con la composición de las *Dos canciones* para voz y piano sobre textos del “Marinero en tie-

<sup>45</sup> Luis Sáenz de la Calzada: *La Barraca Teatro universitario...*, p. 291.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 292. Aunque Reverter en “Ernesto Halffter en la Residencia de Estudiantes”..., p. 94, afirma que las coreografías para la representación de *Fuenteovejuna* en La Barraca corrieron a cargo de Pilar López, Luis Sáenz de la Calzada, testigo directo, señala, sin embargo, que Lorca sólo pidió ayuda en las coreografías a Encarnación y Pilar López para la representación de *El retablo de las maravillas*.

<sup>47</sup> Eladio Mateos Miera: *Rafael Alberti y la música*, Granada, Consejería de Cultura, 2004, p.85.

<sup>48</sup> El año de composición de estas canciones resulta algo polémico. Yolanda Acker afirma que fue en 1923, mientras que Christiane Heine las fecha en torno a 1924 y Eladio Mateos, tomando como referencia la primera edición de las canciones (1925 para *La corza blanca* y 1927 para *La niña que se va al mar*) considera prematura la fecha de Acker. Considerando que Alberti ganó el Premio Nacional de Literatura 1924-25 con *Marinero en tierra* y que la primera edición, de 1925, incluía como ilustración musical *Mi corza*, de Ernesto Halffter, no resulta muy arriesgado fechar el comienzo de la colaboración artística entre ambos y por lo tanto la composición de las *Dos canciones* entre 1924 y 1925.

rra”: *La corza blanca* y *La niña que se va al mar*. Estos textos tuvieron desde el principio para Alberti una inspiración musical extraída del Cancionero de Barbieri<sup>49</sup>.

El poemario de Alberti recibió el Premio Nacional de Literatura en el año 1924 y se publicó con las canciones de Gustavo Durán y de Ernesto y Rodolfo Halffter como ilustraciones musicales de la obra. Los tres músicos eran por aquellos años los más integrados en el grupo de los *alacres*.

*Marinero en tierra* incluye además varios poemas dedicados a Margarita Halffter, hermana de Ernesto y pianista, lo que demuestra la amistad y el grado de intimidad que Alberti disfrutaba con la familia Halffter. El propio Alberti elogia las canciones de Ernesto en sus memorias:

[...] tres jóvenes compositores –Gustavo Durán, Rodolfo y Ernesto Halffter– entusiasmados con el corte rítmico, melódico de mis canciones, pusieron música a tres de ellas. De ese trío, la de Ernesto Halffter, maravillosa –“La corza blanca”– consiguió además resonancia mundial. Las otras dos –“Cinema” y “Salinero”– eran bellas también y se han cantado mucho. Pero es que Ernesto Halffter, entonces verdadero muchacho prodigio, había logrado algo maestro, sencillo, melancólico, muy en consonancia con el estilo antiguo y nuevo de mi letra, cuyo lema había tomado yo del Cancionero de Barbieri. Asimismo se hizo famosa “La niña que se va al mar”, del propio Ernesto, que no fue incluida en la edición por razones de espacio<sup>50</sup>.

En 1926, Ernesto Halffter se involucró con Alberti y otros destacados miembros del grupo de *los alacres* en un nuevo proyecto en el que participaban Lorca, Moreno Villa, Gustavo Durán y otros visitantes asiduos de la Residencia como Salinas, Dámaso Alonso o Gerardo Diego. Se trataba del *Homenaje a Luis de Góngora*. El proyecto contemplaba la recopilación en seis volúmenes de la poesía de Góngora y en otros seis de los homenajes de las distintas artes al poeta. Los doce tomos debían ser después publicados por la Revista de Occidente. Alberti fue el encargado de coordinar todo el proceso y describe así el proyecto:

Las ediciones de los seis primeros (los de poesías de Góngora) estarían a cargo de Dámaso Alonso (Soledades), José María de Cossío (Romances), Pedro Salinas (Sonetos), Jorge Guillén (Octavas), Alfonso Reyes (Letrillas) y Miguel Artigas, autor de una galardonada vida del poeta (Canciones, décimas, tercetos). De los seis restantes se responsabilizaban: Gerardo Diego (Antología en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío), Antonio Marichalar (Prosas de contemporáneos sobre Góngora), Moreno

<sup>49</sup> Rafael Alberti: *La Arboleda perdida*, Madrid, Ediciones El País, 2005, p. 183.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 234.

Villa (Álbum de dibujos) y Ernesto Halffter (Álbum musical). [...] A mi cargo estarían las Poesías dedicadas a Góngora por los poetas invitados al homenaje<sup>51</sup>.

Este proyecto ambicioso, que dio lugar a la denominación de “Generación del 27” para los poetas que participaron en él, no se llevó a término completamente. Los tomos dedicados a poesía y el álbum de dibujo contaron con colaboraciones muy valiosas, pero parece que Ernesto Halffter se desentendió de la responsabilidad que había adquirido con Alberti y tristemente el Álbum musical no cumplió las expectativas iniciales. Así lo relata el poeta:

Dos músicos ilustres, Manuel de Falla y Óscar Esplá, habían concluido sus homenajes, con textos de don Luis. Falla: *Soneto a Córdoba* para canto y arpa, y Esplá: *Epitalamio de las Soledades*, para canto y piano. Ni los Halffter ni Adolfo Salazar cumplieron su promesa. De los trabajos de dos músicos extranjeros, Ravel y Prokofiev, que proyectaban adherirse, nunca supimos nada. ¡Qué lástima!<sup>52</sup>.

En estos años surgen otros dos interesantes proyectos de colaboración entre Ernesto Halffter y Rafael Alberti, finalmente frustrados. El primero de ellos fue la ópera *La niña guerrera*, con la que el poeta estaba muy entusiasmado en diciembre de 1925, momento en el que escribe en una carta a Lorca: “Poco antes de salir de Madrid comencé *La Niña guerrera*, ópera para música de Ernesto Halffter. Es una delicia trabajar con entusiasmo”<sup>53</sup>. El segundo proyecto, del año 1926, fue el ballet *El colorín, colorado*, que nunca llegó a realizarse. En él “Alberti parte del aire de danza de la sevillana para construir una farsa popular, guñolesca, sobre los amores ilícitos de un cura y una maja”<sup>54</sup>. El poeta planeó posteriormente –modificando el libreto y cambiando su título por el de *El colorín colorete*– que, por intermediación de Adolfo Salazar, Darius Milhaud o algún otro compositor francés pusiese música a su ballet, pero también fracasó en este nuevo intento<sup>55</sup>.

Más adelante, en 1930, Alberti intentó colaborar de nuevo en una ópera con Ernesto Halffter, entregándole el libreto de *Santa Casilda*, que el compositor no llegó a musicar aun cuando este proyecto operístico se prolongará en el tiempo hasta 1968.

<sup>51</sup> *Ibidem* p. 262.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 271.

<sup>53</sup> Rafael Alberti, carta a Federico García Lorca, 1-XII-1925, publicada en Rafael Alberti: “Cuaderno de Rute”, *Litoral*, nº 72, 1977, p. 115.

<sup>54</sup> E. Mateos: *Rafael Alberti y la música...*, p. 105.

<sup>55</sup> Véase R. Alberti: *La Arboleda perdida...*, p. 306.

A finales de 1931, Alberti, becado por la JAE para estudiar las tendencias del teatro europeo, coincide en París con Ernesto Halffter, a través de quien entabla relación con su discípulo entonces, Federico Elizalde<sup>56</sup>, que, en 1932, compondrá una nueva versión de *La pájara pinta* sobre el texto del poeta gaditano<sup>57</sup>. Esta obra se estrenó en la capital francesa ese mismo año, dentro de la “Gala de Musique Espagnole”. Dirigió la orquesta Ernesto Halffter, interpretándose también, en el mismo concierto, sus *Dos canciones* sobre los textos albertianos de *Marinero en tierra*, a cargo de la soprano Conchita Supervía y la pianista Alice de Halffter<sup>58</sup>.

En 1944, ya en el exilio y cuando las relaciones personales entre ambos artistas se habían roto como consecuencia de la Guerra Civil, Alberti publica su *Iniciación a un viaje sonoro*, obra en la que emplea la *Danza de la pastora*, de Ernesto Halffter, acompañando al penúltimo de sus poemas. Alberti demuestra así su debilidad personal por la obra de Halffter y la importancia que le otorga a la labor compositiva de Ernesto dentro de la música española. Podemos tomar las palabras de Eladio Mateos para describir esta obra de Alberti:

*Invitación a un viaje sonoro* se estructura como un doble recorrido, en el que los versos albertianos se alternan con obras significativas de la historia de la música, que es a la vez temporal y geográfico, recorriendo desde la Castilla romancera del siglo XIV, los salones de la Europa barroca y neoclásica, para, tras un breve interludio por la Rusia del XIX, retornar finalmente a la España universalizada de los compositores cultos que, como Falla, Ernesto Halffter o Joaquín Nin, han abrevado sus músicas en el manadero eterno de lo popular<sup>59</sup>.

En el poema que acompaña a la *Danza* de Halffter, Alberti realiza una clara evocación temática, rítmica y estética de la canción *La corza blanca*, que el mismo músico había compuesto sobre el poema de *Marinero en tierra*.

En 1956, Ernesto Halffter intenta recuperar la relación amistosa y artística con Rafael Alberti, que se había roto veinte años antes. Ernesto escribe entonces a Alberti proponiéndole una posible colaboración:

---

<sup>56</sup> Ernesto Halffter tuvo una gran importancia como intermediador en las relaciones que Alberti pudo establecer con otros músicos, no sólo con Elizalde. Eladio Mateos afirma que gracias a Ernesto el poeta entabló amistad con Falla y Adolfo Salazar, entre otros. Véase E. Mateos: *Rafael Alberti y la música...*, p. 85.

<sup>57</sup> Ya en 1925, Óscar Esplá había compuesto una versión de esta obra para ballet de marionetas.

<sup>58</sup> *Ibidem*, pp. 132-133.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 216.

Mi querido y admirado Rafael:

Aunque no hemos tenido noticias directas durante tanto tiempo, no he dejado de seguir tus éxitos y recordarte con el cariño y la amistad de siempre.

Creo que se nos presenta una espléndida (sic) ocasión para colaborar de nuevo en algo que a continuación te expongo detalladamente:

Se trata de componer un oratorio representable tipo “Jeanne d’Arc an bûcher” de Claudel-Honegger o del Misterio de San Sebastián, D’annunzio-Debussy, sobre nuestra SANTA TERESA DE JESÚS.

Me parece que lo que habría que resaltar de esta Santa son sus características, que la hacen arquetipo femenino de la raza. Estimo, y creo que estarás de acuerdo, en que se deben acentuar su profundo amor a la naturaleza y en general a todo lo joven y bello. Pero por encima de todo deseo que realices una creación personalísima, muy tuya, sobre esta gran figura española [...]

Estoy impaciente por saber tu respuesta y mi ilusión sería empezar a trabajar una vez terminada “Atlántida” y “La muerte de Carmen”, es decir para mediados del año<sup>60</sup>.

En la misma carta, Halffter le aseguraba a Alberti que contaban con la colaboración de José Tamayo y “con todas las garantías máximas, artísticas y técnicas que nuestra obra necesite: decorados, coros, orquesta, etc...”, proponiendo como protagonista a Aurora Bautista y el renovado Teatro de la Zarzuela como el lugar de estreno.

Alberti respondió desde su exilio en Argentina, sorprendido ante la propuesta de Halffter:

Mi querido Ernesto:

Cuánto me ha alegrado saber de ti tras más de veinte años de lejanía y silencio.

Vuestra propuesta no deja de halagarme pero... ¿será eso posible? No entiendo bien. Es decir, sí lo entiendo, pero... (Ya van dos peros) ¿Vosotros creéis que las cosas andan así tan buenas como para que mi nombre aparezca así, de pronto, en una cartelera de Madrid? Quisiera me habláseis, con más claridad. El tema me gusta mucho. Sé que podría hacerlo, pero... Antes de comenzar tan difícil y delicado trabajo necesito seguridades. Comprenderéis esto. No lo dudo. ¿Qué pasa? ¿Qué va a pasar? Escribidme pronto y sin vaguedad<sup>61</sup>.

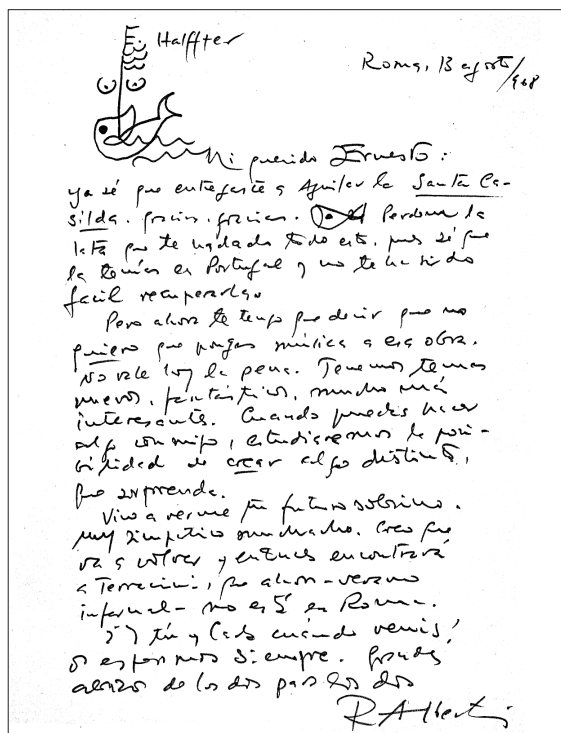
Aunque este proyecto no llegó nunca a realizarse supuso el reencuentro entre ambos artistas y la renovación de su amistad y de nuevas propuestas artísticas, todas ellas frustradas.

---

<sup>60</sup> Ernesto Halffter, carta a Rafael Alberti, 18-VIII-1956. Archivo de la Fundación Rafael Alberti.

<sup>61</sup> Rafael Alberti, carta a Ernesto Halffter, 19-IX-1956. Reproducción en el Archivo de la Fundación Rafael Alberti.

En 1968, para la publicación de las obras completas de Alberti, el poeta le pide a Halffter que le facilite el libreto que había escrito en 1930 para su ópera *Santa Casilda*, siendo la copia de Halffter la única que no se había perdido. De esta manera el compositor se ilusiona de nuevo con el antiguo proyecto: “Espero que sabrás por Aguilar que tu *Santa Casilda* está en sus manos ¡¡Ya le he dicho que yo haré la música de escena, como habíamos proyectado hace ya tantos años!! Lo recuerdas?”<sup>62</sup>. Sin embargo, el poeta gaditano tenía otros planes: “[...] te tengo que decir que no quiero que pongas música a esa obra. No vale hoy la pena. Tenemos temas nuevos, fantásticos, mucho más interesantes. Cuando puedas hacer algo conmigo, estudiaremos la posibilidad de crear algo distinto, que sorprenda”<sup>63</sup>. Finalmente ninguna de estas propuestas se concretó en una nueva obra de ambos artistas.



Reproducción de la última carta de Alberti a Ernesto Halffter, facilitada por Manuel Halffter

<sup>62</sup> Ernesto Halffter, carta a Rafael Alberti, 29-VII-1968. Archivo de la Fundación Rafael Alberti.

<sup>63</sup> Rafael Alberti, carta a Ernesto Halffter, 13-VIII-1968. Archivo de Manuel Halffter.

## Ernesto Halffter y Salvador Dalí

Con Salvador Dalí establece Ernesto Halffter, dentro del grupo de *los alacres*, el último de los vínculos amistosos y creativos que nos vamos a detener a analizar. La amistad de Ernesto con Dalí le hizo visitar ocasionalmente la casa familiar del pintor en Cadaqués en sus viajes hacia París. Ambos artistas eran muy cercanos en edad y fue probablemente en el año 1925 cuando más se refuerza su relación aumentando además las colaboraciones artísticas entre ambos.

La propia Ana María Dalí, hermana del pintor, incluye al joven compositor en la lista de los que, para ella, fueron los intelectuales y amigos que más influyeron en Salvador Dalí, con los que convivió en “el ambiente, lleno de prestigio, de la Residencia de Estudiantes” donde el pintor catalán “rodeado de amigos inteligentes y de un gran valor se acabó de formar. Eduardo Marquina, Federico García Lorca, Eugenio Montes, Ernesto Halffter, M. Fernández Almagro, Manuel Abril, Claudio Díaz, Benjamín Palencia, Barradas, Moreno Villa, Vázquez Díaz...”<sup>64</sup>.

Algunas de las obras de Ernesto Halffter en los años que nos ocupan fueron publicadas con portada de Dalí. Es el caso de las *Tres piezas infantiles: Sérénade, Valse, Petite Marche (pour piano à quatre mains)*, del año 1923 y de la *Marche joyeuse* de 1922, ambas publicadas en 1925. Si bien es cierto que esto no era extraño ya que Dalí había hecho portadas para obras de otros compositores, entre ellos Salazar<sup>65</sup>, lo que da una mayor importancia a su colaboración con Ernesto es que la *Marche joyeuse* se publicó con uno de los famosos *putrefactos* de Dalí en la portada.

Los *putrefactos* eran una serie de dibujos en clave humorística y caricaturesca que representaban un variado conjunto de personajes en escenas extraídas de la vida cotidiana. Dalí los hacía circular entre el grupo de sus amigos más allegados de la Residencia, y aparecían, a su vez, en muchas de las cartas y postales del pintor catalán. Lorca y Dalí compartieron el proyecto de edición de un cuaderno o álbum de estos *putrefactos*, que Dalí estuvo a punto de publicar entre 1925 y 1926, acompañados de un prólogo de Federico García Lorca. El proyecto no llegó a la imprenta porque Lorca nunca lo escribió pero todavía se conservan muchos de estos dibujos entre los cuales está la portada de la *Marche* de Halffter<sup>66</sup>. Los

<sup>64</sup> Ana María Dalí: *Salvador Dalí visto por su hermana*, Barcelona, Editorial Juventud, 1949, p. 96. El subrayado es nuestro.

<sup>65</sup> La partitura de *Rubaiyat (quatuor à cordes)*, de Adolfo Salazar, se publica en 1929 con portada de Salvador Dalí en París en la editorial de Max Eschig.

<sup>66</sup> Véase Ramón Santos Torroella: *Los putrefactos de Dalí y Lorca*, Madrid, CSIC, Residencia de Estudiantes, 1995. Incluso se ha afirmado que el *putrefacto* de la portada de *Marche joyeuse* de Halffter representa al propio Dalí.



*putrefactos* eran una categoría artística y de pensamiento, relacionada con el movimiento dadá y surrealista en que estaba inmerso el grupo de *los alacres*. Estos dibujos estuvieron muy de moda entre estos jóvenes de la Residencia; representaban todo lo caduco o inmovilista, sentimental o tierno, pedante o cursi, tonto o aburrido, y el bigote era uno de sus símbolos distintivos<sup>67</sup>.

Los *putrefactos* formaban parte de la dialéctica del grupo de *los alacres* que, como posteriormente reconocería Alberti, mostraban una actitud un tanto esnob y pretenciosa en aquellos años<sup>68</sup>. Estos dibujos de Dalí se integraban en el código íntimo del grupo de jóvenes amigos, funcionando como un lenguaje de imágenes que sólo ellos conocían y constituyendo parte de sus bromas privadas, como una más de sus muchas señas de identidad. Dentro de este mismo código íntimo se inscribían otros elementos como los *anaglifos*<sup>69</sup> o los *carnuzos*<sup>70</sup>. Todos estos elementos formaban parte del espíritu trasgresor, irónico y epicureista característico de este grupo de jóvenes.



Reproducción de la portada de Dalí para la *Marche* de Halffter (Cortesía de Unión Musical Ediciones SL)

La publicación de la *Marche* de Ernesto Halffter con uno de los “*putrefactos*” en la portada demuestra el grado de intimidad que compartía el compositor con *los alacres*, participando de su código privado.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> R. Alberti: *Arboleda perdida*...

<sup>69</sup> Se trataba de mínimos poemas de humor surrealista en los que el tercer verso siempre incluía el término gallina.

<sup>70</sup> Imágenes y dibujos de burros en putrefacción, que tanto emplearon Buñuel y Dalí, y que representaban todo lo caduco en las actitudes vitales o la estética artística.

La relación amistosa y creativa con Dalí se prolongó en el tiempo, y el último proyecto artístico que compartieron fue la obra de Ernesto titulada *Hommage a Salvador Dalí*, del año 1974. Esta pieza, que consta de “Fanfare”, “Pregón” e “Himno”, fue compuesta, en homenaje al pintor, para la inauguración del Museo Dalí en Figueras, sobre textos del propio Dalí y por su encargo.

Según Josep Playà, tras el encargo del pintor catalán, el 6 de julio de 1974 Halffter viajó a Portlligat para conocer directamente las ideas que tenía para el proyecto y asistió en su casa a la reunión de la comisión del Patronato del Museo<sup>71</sup>. Dalí deseaba que en el momento en que se retirase una inmensa cortina blanca de la cúpula del edificio, que simbólicamente inauguraría el Museo, se interpretase un himno de Halffter sobre un texto suyo, al que seguiría un canto del Misterio de Elche. Tras escuchar a Dalí, Halffter explicó que necesitaría la colaboración de una orquesta y un coro, y a ser posible de un órgano para interpretar el himno. Finalmente, bajo la dirección de Antoni Ros Marbà, fue la orquesta Ciudad de Barcelona la encargada de la inauguración y el estreno de la obra. Halffter regresó a Madrid sin el texto de Dalí para el himno que, a pesar de la premura del tiempo, el pintor aún no había escrito. Pocos días después Dalí, en un momento de inspiración, escribió rápidamente, en el reverso de un sobre<sup>72</sup>, el siguiente texto para el himno, en lo que según Playà es “la millor exemplificació surrealista del que podria ser l’escriptura automàtica”<sup>73</sup>:

Sí a los toreros del Arte.  
 Sí al loco portador del estandarte.  
 Sí a los arcangélicos.  
 Sí a los delirantes archilógicos.  
 Sí al sosiego de los emperadores.  
 Sí, de Velásquez, los primores.  
 Sí a la excentricidad.  
 Sí a la concetricidad.

Sí al pueblo y su gracia.  
 Orgullo de su aristocracia.  
 Sí... sí... sí  
 a Gala y Salvador Dalí.  
 Sí a Perpiñán sin fronteras.  
 Sí, sí al Museo de Figueras.  
 Sí al hiperrealismo de mañana.  
 Sí a España<sup>74</sup>.

<sup>71</sup> Salvador Playà: “Halffter és l'autor del desconegut himne del Teatre-Museu”, Salvador Dalí, visions. ArtsMode Network. <http://foros.salvador-dali.net/viewforum.php>.

<sup>72</sup> Antonio D. Olano: *Dalí, secreto*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1975, p. 313. El autor del libro fue testigo de esta anécdota.

<sup>73</sup> S. Playà: “Halffter és l'autor del desconegut himne del Teatre-Museu”... Dalí ya había practicado en numerosas ocasiones esta escritura automática, quizás la más conocida fue con Buñuel en la creación del guión de *Un perro andaluz*. Véase Luis Buñuel: *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1989, p. 126.

<sup>74</sup> A. D. Olano: *Dalí, secreto...* p. 313.

Halffter recibió la letra y contestó demandando precisiones, así como un nuevo texto para un pregón que sirviese de introducción y que Dalí le remite inmediatamente, lo transcribimos con la ortografía original:

Aquí en Figueras se va a ver por primera vez los hologramas cilíndricos. Aquí en Figueras la meca espiritual de Europa con sus misterios i apenings metafísicos –entren al Teatro Museo Dalí se abran sus puertas cibernéticas– miren i se sobrecojan con los famosísimos relojes blandos, los elefantes con patas de araña, los dioses microcósmicos esteoscópicos –miren i contemplen el apocalipsis pintado en la vidriera quinetica de Emilio Piñero, miren i contemplen la cúpula coronada por los 24 cuerpos gloriosos del Ampurdan. Salvador Dalí Domenech<sup>75</sup>.

Finalmente Halffter compuso un himno para coro mixto sobre el texto de Dalí, y en el pregón, escrito para tenor y piano, la música se amolda perfectamente a la función de la pieza, imitando los giros vocales de los pregoneros que anunciaban las noticias en los pueblos de la España de su juventud.

Esta obra fue la última de las colaboraciones de Ernesto Halffter con los artistas con quienes convivió en sus frecuentes visitas a la Residencia de Estudiantes y que contribuyeron a su formación y madurez artística y musical tanto como la propia Junta de Ampliación de Estudios, sin cuya existencia no hubiera sido posible el ambiente cultural rico y estimulante que ayudó a la gestación de muchas de estas colaboraciones creativas y relaciones amistosas.

---

<sup>75</sup> Salvador Dalí, texto extraído de Ernesto Halffter: *Hommage a Salvador Dalí, Pregón pour ténor & piano, texte de Salvador Dalí*, Paris, Editions Max Eschig, s.a.