



El retablo de maese Pedro y Manita en el suelo: una aproximación epocal

Las influencias emanadas del estilo epocal hacen posible observar entre el compositor español Manuel de Falla (1876-1946) y el cubano Alejandro García Caturla (1906-1940) puntos de coincidencia en la concepción creativa y postulados estéticos de algunas de sus obras, a pesar de pertenecer a generaciones y nacionalidades diferentes. Las óperas de cámara *El retablo de Maese Pedro* y *Manita en el suelo*, de uno y de otro respectivamente, nos ponen ante un interesante conjunto de rasgos afines, que merecen reflexión.

En 1996 se conmemoraron en España y en Cuba dos importantes acontecimientos relacionados con la cultura musical de ambos países: el cincuentenario del fallecimiento del compositor español Manuel de Falla (Cádiz 1876 - Córdoba, Argentina, 1946) y el noventa aniversario del nacimiento del compositor cubano Alejandro García Caturla (Remedios, Villa Clara, 1906-1940).

Historiadores de la música y musicólogos de diferentes latitudes le han atribuido a Manuel de Falla la condición de ser el más connotado y reconocido compositor español del presente siglo y una de las figuras más relevantes de la creación musical contemporánea. En América Latina, Alejandro García Caturla, conjuntamente con el también cubano Amadeo Roldán (1900-1939), los mexicanos Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940) y el brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959) se encuentran entre los nombres ineludibles del llamado nacionalismo musical latinoamericano de la primera mitad del siglo.

En las obras de Falla y Caturla se evidencia el empleo de las esencias del arte nacional y las

*Common influences stemming from their contemporaneous styles make it possible for points of comparison to be established between the creative conception and aesthetic position of some of the Spanish composer Manuel de Falla's works and those by the Cuban composer Alejandro García Caturla (1906-1940), despite them belonging to different generations and their different nationalities. Their respective chamber operas, *El retablo de maese Pedro* and *Manita en el suelo*, present an interesting array of similar features, which deserve further reflection.*

técnicas compositivas que les fueron contemporáneas; la coincidencia epocal entre ambos compositores resultó determinante para que puedan apreciarse en la ópera de cámara *Manita en el suelo*, del cubano Caturla, notables influencias emanadas de algunos aspectos de la también ópera de cámara "El retablo de maese Pedro" de Manuel de Falla. Sobre los diversos puntos de aproximación entre ambas obras me referiré en el presente artículo.

1. A manera de antecedentes

El sentimiento nacional y el nacionalismo en la música se expresó con diferentes grados de elaboración y en funciones diversas en la música europea y americana, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX y logró caracterizar una parte de las obras creadas en ambas latitudes. La música de salón -esencialmente composiciones para piano, violín y canciones- y el repertorio teatral cubrieron un espectro muy amplio. En la escena, la presencia y fuerza del teatro lírico tuvo co-

mo uno de los principales objetivos alcanzar la definición de una ópera nacional, propósito al cual se dirigieron tanto los compositores europeos como americanos.

El nacionalismo americano, en su primera etapa en el siglo XIX, fue el resultado de una floración entre las formas y el comportamiento musicales propios del Nuevo Mundo y las tradiciones de Europa. Los diferentes sectores sociales de América Latina, aunque no separados del rumbo trazado por el arte europeo, trataban de acortar las diferencias que lo hacían aún dependientes de las metrópolis coloniales. Al respecto diría Alejo Carpentier:

El criollo americano manifiesta desde muy temprano una doble preocupación: la de definirse a sí mismo, la de afirmar su carácter en realizaciones que reflejen su particular idiosincrasia, y la demostrarse a sí mismo y demostrar a los demás que no por ser criollo ignora lo que ocurre en el resto del mundo, ni que por vivir lejos de grandes centros intelectuales y artísticos carece de información o es incapaz de atender y utilizar las técnicas que en otros lugares están dando excelentes frutos. De ahí su anhelo de "estar la día" que habrá de integrarlo a los movimientos de la época, promovándose un romanticismo americano cuando el romanticismo arrastra las mejores mentes creadoras de Europa (Carpentier, 1977: 15-16)

La microforma pianística (para violín en segundo lugar) del salón romántico europeo supo del criollismo aportado por danzas, contradanzas, vales, jarabes, milongas, zamacuecas, modiñas y maxixes y un sin número de especies gestadas en los sectores populares que ocuparon por derecho propio los salones americanos hasta instalarse en ellos, asumiendo contornos más precisos y afirmando un acento nacional. Pero junto a estas especies también se halla un amplio muestrario de mazurkas, impromptus y nocturnos representativos de modas europeas, así como fantasías y variaciones sobre temas de ópera, que llegaron a invadir el salón y el gusto del público. El salón y el teatro fueron testigos de muchos ejemplos de obras de acogida y aplausos fáciles, con un virtuosismo desbordado, exento en ocasiones de reales valores estéticos, pero también fue sitio para la difusión de afamados músicos cuyas partituras mar-

caron el devenir del XIX y promovieron el desarrollo ulterior del XX.

Las relaciones históricas y culturales que unieron, y unen, a España y a los países americanos hacen que el camino transitado por ambos, en el primer momento nacionalista del siglo XIX, guarde estrechos puntos en común. Los títulos pintorescos, la utilización de citas melódicas y rítmicas de la música folclórico-popular, prepararon el camino, sin embargo en lo armónico y lo estructural se hacía evidente la fidelidad al estilo romántico, a las influencias del italianismo operístico, o a la vertiente germana representada por Wagner.

Ya en las postrimerías del siglo y sobre todo en las dos primeras décadas del presente, tanto en España como en América, se observa un proceso donde cobra cada vez fuerza mayor la búsqueda de un lenguaje propio, donde conjuntamente con la reafirmación de lo nacional urge una puesta al día en el lenguaje expresivo. Es posible señalar quizás de una forma un tanto esquemática que el nacionalismo del XX recorre dos sendas de interés: una limitada a la exhibición de lo pintoresco local, dentro de una fuerte tendencia rapsódica donde el andamiaje formal no sufre demasiadas transformaciones; y otra, caracterizada por dos conceptos claves; originalidad e independencia, capaces de traducir el acento propio de adentro hacia afuera, y de transmitir el qué decir dentro de un cómo estructural coherente en todos los medios expresivos de la música.

Todo este fenómeno creacional se imbrica de lleno en la búsqueda de las llamadas raíces folclóricas, llevada a un primer plano por la musicología, que justamente en ese período cobra un realce destacado¹. En España, los postulados emitidos por Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) y Feli-

¹ (Gómez y Eli, 1995:341) La musicología se había consolidado en Europa como disciplina independiente en 1863. España contaba con una importante tradición de teóricos que propiciaban los trabajos de base necesarios; sobre todo a partir de 1880 se aprecia una preocupación creciente por la musicología con un interés manifiesto en la valoración del pasado popular y culto. Por el contrario en América Latina la orfandad era manifiesta. es a partir de los

pe Pedrell (1841-1922), connotados teóricos del nacionalismo español, se verán fructificar en la obra de Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) y Manuel de Falla, quienes a comienzos del siglo constituirían la gran trilogía de maestros de la música española. Sobre la importancia de los cantos populares diría Pedrell²:

Posee España una mina musical inagotable de cantos populares de variadas procedencias, pero ni en Europa, ni la mayoría de los mismos músicos españoles tiene idea cabal de la riqueza de formas directas que ofrece la música popular, ni pueden adivinar, sin estudiarlas muy a fondo, la importancia de esa infinidad de melodías primitivas de tan fecunda melopea y ritmopea que brotan de todas las provincias de España y forma regiones musicales distintas y características, las cuáles harían resaltar y precisarían una filología musical, no tan precisa como la del lenguaje, pero no menos interesante para la buena dirección y fines de los importantes estudios folklóricos» (Pedrell, 1991:42).

En América este ideario también fructificaba como parte de un fuerte movimiento que se desarrollaba desde el interior de las repúblicas americanas deseosas de hacer valer un lenguaje artístico propio, capaz de adentrarse en los más profundos resquicios de las músicas nacionales y quitarles cuantas influencias extrañas pudieran tener, pero no para repetir o tratar de imitar el folclore, sino para hallar un verdadero camino hacia la autenticidad e identidad nacional, con proyección universal.

¿Fueron los postulados teóricos o la recolección de los materiales folklóricos, por parte de los musicólogos lo que condujo a los compositores a utilizar -con mayor o menor fidelidad-, el folclore como materia prima, o por el contrario la inevita-

bilidad de hacer música de corte nacionalista propició y estimuló la investigación? La respuesta a este interrogante no puede ser homogénea, pues implicaría desconocer las particularidades de cada contexto. Pero sí hay un hecho cierto: ambos procesos -creación e investigación- se interconectaron y respondieron a una misma tendencia epocal y a un condicionamiento socio-histórico común (Gómez y Eli, 1995: 341-342) que en el caso de los países americanos y de España recorrerán un camino prácticamente paralelo.

La vuelta de los ojos al folclore y a los monumentos de la herencia musical -atesorados y a veces olvidados por la historia- tuvo necesariamente una etapa inicial de aprehensión de temas, cadencias armónicas y giros locales característicos. Algunos compositores logran rebasar esta infancia y adentrarse en caminos verdaderamente renovadores con notables obras de reconocida trascendencia. Otros construyeron verdaderos arquetipos tratando de «elevar» los aires nacionales al lenguaje de la gran música, en una corriente llamada de «estilización» que intentaba de comunicar un estilo a lo que no lo tiene. Pedrell trataba de alertar sobre algunos de los principios que debían regir el ideal creativo nacionalista cuando escribía:

«La armonización del canto popular posee sus leyes, rechaza en unos casos todo revestimiento armónico, préstase en otros a dejarse doblegar a todos los recursos de la polifonía tanto antigua como moderna [...]. La armonización del canto popular requiere de gran discreción y una gran inteligencia aplicada a inquirir el origen de tales impresiones musicales [...]. e investigar las leyes en virtud de las cuáles se produce. Dicho estudio debe realizarse desligándose momentáneamente de los hábitos de las músicas europeas, tanto bajo el punto de vista de la irregularidad rítmica como el de las relaciones de la constitución de la modalidad (Pedrell, 1991: 43-44).

Por su parte Alejo Carpentier, con fina ironía y no poca jocosidad, describía lo que podía pasar por la mente y la obra de algunos compositores cuando pretendían hacer música nacional:

Se toma una fresca melodía campesina, que se ha cantado siempre sobre un simple rasgueo de guitarra,

años 20 que, en América se revierte esta situación; comienzan a publicarse historias regionales de la música y aparecen los nombres de algunos investigadores que recorren el continente en trabajos de campo para dar a conocer las particularidades inherentes al folclore y escriben importantes textos.

² La cita corresponde al texto "Por nuestra música" publicado por Felipe Pedrell en 1891. Este texto devino la sustentación medular de lo que fue el objetivo preciado de Pedrell: la creación de una escuela nacionalista española. A la vez constituye un texto ineludible para entender a cabalidad el movimiento del nacionalismo musical hispánico de las postrimerías del XIX.

absolutamente ajustado a sus fines. Donde había un bajo cabal, se coloca un bajo falso. Aunque el tema es de una honradez tonal que no deja lugar a dudas, hay unos signos llamados bemoles, sostenidos y becuadros que hacen maravillas para enturbiar la clara linfa de una línea melódica demasiado simple. Y luego hay la rica posibilidad de movilizar la artillería gruesa del acorde que suena a demonios, del intervalo bien desagradable, de un contrapunto que es en realidad una verdadera lucha de punto contra punto, a ver quién se sitúa más mal con relación al que está más arriba o abajo. Tampoco viene mal un poco de bitonalidad. Aunque el sueño sería llegar a la heterotonalidad, en fin: cuando se ha estilizado de esta manera se obtienen dos resultados a la vez, ser «moderno» y ser «nacional». ¡Qué gran descanso!.... (Carpentier, 1980, t. 3: 259).

2. Hacia otros objetivos

El punto de giro hacia el otro lado nacionalista, el que no se contenta con tomar y transmitir, sino que exige del compositor una gran dosis de imaginación y oficio y un conocimiento profundo de la tradición, popular y culta, y de los medios expresivos sobre los cuáles se asienta la partitura de música, es aquel en el que ha de situarse a Manuel de Falla y a Alejandro García Caturla. Aunque pertenecientes a diferentes generaciones, están imbuídos de un propósito común: dar a la luz un lenguaje entroncado en las raíces propias, pero incorporado a los nuevos movimientos del arte y la estética musical, que sobre todo alcanzan una trascendencia mayor en las tres primeras décadas del siglo XX.

Manuel de Falla se inscribe en el nuevo rumbo que tomará la nueva música española ante un nuevo sintonismo casi inexistente y la propuesta de enriquecer el repertorio teatral donde se enseñoreaba como protagonista casi absoluta la zarzuela; cobra relieve en la concepción total de su obra, en la definición de su estilo y proyección estética, así como en la influencia y valoración de su magisterio el lapso que transcurre entre la creación de la ópera *La vida breve* (1904) y el *Concerto* (1923-1926), sin desconocer lo que fue su gran meta inalcanzada; la conclusión de la *Atlántida* (1927-1946).

El período que marca el apogeo del segundo nacionalismo musical en Cuba se extiende entre 1925 y 1937, definido por la creación de la *Oberatura sobre temas cubanos* de Amadeo Roldán (1925) y la *Oberatura cubana* de Caturla (1937). Es entre esos años donde es posible aislar un lapso fecundo, no solo por lo prolífico y novedoso sino por las implicaciones conceptuales que esta etapa plantea. El aporte principal de este período es el de haber generado también un repertorio sinfónico, camerístico y coral, que sólo tenía muy pálidos antecedentes en el país y «armado» para estos medios sonoros, un estructura musical coherente en todos sus medios expresivos, sustentada por una conceptualización previa, no sólo desde el punto de vista formal y de contenidos temáticos, sino también desde el prisma de los recursos tímbricos que inevitablemente debían ser utilizados en la búsqueda de un producto incuestionablemente nacional (Gómez y Eli, 1995:360-361). La música se nutrió por una parte de las más auténticas tradiciones y, por otra, de un lenguaje técnico expresivo contemporáneo que partió de la corriente postimpresionista y del lenguaje stravinskiano.

Retornando a Manuel de Falla tendremos que, para el maestro español, durante su estancia en París, entre 1907 y 1914, fueron muy próximas las influencias de Debussy, Ravel y Dukas, es decir, en su música se pone de manifiesto las influencias ejercidas por la escuela impresionista francesa, así como el haber tomado contacto con Stravinski y su obra -puntos de referencia ineludibles para el creador contemporáneo-, todo ello sobre la base que había dejado el magisterio de Pedrell y sus postulados nacionalistas.

Alejandro García Caturla, además del «temperamento musical más rico y generoso que haya aparecido en la Isla», al decir de Carpentier, fue un músico que supo aunar su condición de compositor, instrumentista, director de orquesta, poseedor de una bien timbrada voz, incansable promotor de la música y la cultura, ensayista y crítico musical, con su profesión de juez. Al igual que otros músicos españoles y americanos, Caturla viajó a París -

donde permaneció alrededor de un año de 1927 a 1928- para alcanzar la posibilidad de completar la formación profesional y a la vez conocer y experimentar los avances del arte musical europeo.

París era el sitio donde en aquel entonces se podía entrar en contacto con el magisterio de Paul Dukas o de Nadia Boulanger -de la cual Caturla fue discípulo- acceder directamente a los aportes del impresionismo musical por intermedio de las composiciones de Claude Debussy, asistir a los estrenos y audiciones de las obras de Stravinski o conocer las obras de Satie o de Poulenc, por sólo citar algunos hitos de interés, con la notoria importancia que en lo estilístico y lo estético todo esto significaba.

Caturla además de sorprender por lo que llamariamos su "puesta al día" en lo técnico compositivo, estudió profundamente la producción de los maestros europeos que le fueron contemporáneos y la de los compositores cubanos del siglo XIX, así como el repertorio cubanoailable de salón, conjuntamente con lo más genuino de la música cubana y alcanzó un equilibrio entre géneros musicales que antes no habían conocido tal nivel de convivencia.

Tres danzas cubanas (1927) y *Bembé* (1929), ambas para orquesta, pueden ejemplificar el criterio de *unidad conceptual y estética* presentes en su música. En la primera de estas obras, Caturla trata de expresar la síntesis manifiesta en la danza cubana desde la llegada de los europeos y africanos hasta el instante en que fue concebida la obra; desde el punto de vista técnico compositivo auna recursos tradicionales como progresiones por terceras y sextas con complicadas armonías regidas por procedimientos politonales. En *Bembé*, muestra un devenir melorítmico en diversos ámbitos tímbricos con un profuso empleo de consonancias y disonancias, de progresiones armónicas contrapuestas al sentido tonal del decurso melódico; la polirritmia proporciona a la vez flexibilidad y complejidad. Todo el *Bembé* es de esencia rítmica y la percusión situada en primer plano es su elemento medular. Lo rítmico pudiera considerarse

el eje rector de su música hacia el cual fluyen los restantes medios expresivos en medio de una textura polifónica.

En Caturla hallamos al compositor frente al reto de la ópera, que en el entorno cubano había encontrado más de un intento por alcanzar el ya referido ideal de ópera nacional. A diferencia de los autores y obras que le precedieron³, este músico obtuvo en su ópera de cámara «Manita en el suelo» la coherencia entre la temática y los valores dramáticos del argumento. Es precisamente en esta ópera donde se aprecian algunas influencias de los elementos creativos y de sustentación conceptual de la música de Manuel de Falla en la obra de Alejandro García Caturla.

3. Un acercamiento al "Retablo" de Manuel de Falla

Cuando Manuel de Falla acomete la creación de su ópera de cámara *El retablo de maese Pedro* ya tenía en su haber varias composiciones que le habían prodigado un reconocimiento notable. Eran una realidad *Cuatro piezas españolas*, *La vida breve*, *Siete canciones españolas*, *El amor brujo*, *Noches en los jardines de España*, *El sombrero de tres picos* y la *Fantasia Baética*, entre otras.

El retablo le ocupó entre 1919 y 1923, siendo considerada la primera obra grande de Falla desde que el compositor se instala definitivamente en la ciudad, en 1922. La princesa de Polignac encargó a Falla, Stravinski y Satie tres obras que se representasen en forma de teatro de muñecos en su palacio de París: *Reanard*, fue la propuesta de Stravinski, *Sócrates*, la de Satie y *El retablo del Maese Pedro*, la de Falla. De todas ellas fue sólo el *Retablo* la que se representó en los aristocráticos salones.

³ Entre los compositores de óperas en Cuba, desde el siglo XIX hasta la primera mitad del XX se distinguieron Laureano Fuentes Matons (1825-1898), Gaspar Villate (1851-1891), Hubert de Blanck (1856-1932), José Mauri (1855-1937) y Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), este último el más prolífico de todos.

Según apunta García Matos el origen y la explicación del criterio que siguió Falla en la selección de las motivaciones históricas destinadas al «Retablo» pueden hallarse en la posibilidad que tuvo el compositor, en 1905, en Madrid, de presenciar una serie de actos celebrados en ocasión del tercer centenario del Quijote. En esta ocasión el crítico Cecilio de Roda ofreció en el Ateneo de Madrid dos disertaciones; *Los instrumentos músicos y las danzas en el Quijote* y *Las canciones del Quijote*, que después fueron publicadas. En tales conferencias fueron emitidos juicios y apreciaciones que según el autor, llevaron a Falla a emplear canciones populares del tratado de Salinas, tocatas guitarrísticas, cultas y floclóricas, insertas en la *Instrucción de música* de Gaspar Sanz, melodías litúrgicas y otras, todo ello capaz de brindar «un ambiente sonoro arcaico conveniente a la representación» (García Matos, 1953: 35-37)

Es también importante destacar en cuanto a las motivaciones que originaron la obra que durante el período de composición del *Retablo* se produjo el conocimiento entre Falla y García Lorca y de esta inicial y después profunda amistad se derivó la colaboración del músico gaditano en una representación de teatro de muñecos auspiciada por la familia García Lorca. En una singular alquimia se unieron en un pequeño escenario obras antiguas y clásicas, con un repertorio de la más profunda tradición española y lo más contemporáneo del arte musical de entonces. Textos de Cervantes acompañados por música de Stravinski; cuentos andaluces en medio del mundo sonoro de Debussy, Albéniz, Ravel; transcripciones de música española del XVII realizadas por Pedrell o las *Cantigas del Rey Alfonso el Sabio*, entre otras. La mú-

sica empleada en la representación fue instrumentada por Falla, quién a su vez interpretó el piano y el calve. Con la proximidad de este ambiente se produjo la conclusión del *Retablo* y si tenemos en cuenta la trama argumental y la concepción dramático-musical de la obra de Falla, resulta evidente que se trataba de un entorno lleno de relaciones muy estrechas⁴.

Para un teatro de muñecos, para su *Retablo*, nada más a propósito que la escena de los títeres del retablo de maese Pedro del *Quijote* de Cervantes. Falla entra de lleno en lo más profundo de la tradición castellana por intermedio de la novela cervantina. Estudió profundamente el libro, tomó fragmentos del texto, pero siempre usando las frases del propio *Quijote*, manteniendo el texto original. Es así que decursa el libreto narrando la función de los títeres de maese Pedro en el mesón donde se encontraban Don Quijote y Sancho. Sobre el escenario la representación del viejo romance castellano Don Gayferos y Melisendra, la corte de Carlomagno, la torre de la ciudad de Sansueña, el salvamento de Melisendra por su esposo Gayferos y su persecución por los moros; en medio de este acontecer se desata la indignación y furia de Don Quijote que en su imaginación ve reales los muñecos y la acción y arremete con su espada contra ellos, destrozando tablado y títeres y poniendo en peligro la cabeza de maese Pedro.

Teatralmente la acción transcurre sobre dos escenarios, lo que en el lenguaje y la técnica teatral se conoce como teatro dentro del teatro. En uno don Quijote, Sancho, el Ventero, el Estudiante, el Paje, el Hombre de las lanzas y alabardas, que constituyen los espectadores de la representación; en el otro, el retablo de los títeres de Carlo-

⁴ La velada de Títeres de Cachiporra, celebrada en casa de la familia García Lorca contó con un entremés de "Los dos habladores" de Cervantes para lo cual se adecuó "La danza del diablo" y el vals de "La historia del soldado", de Stravinski, en un arreglo para clarinete, violín y piano; para el viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromo "La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón", dialogado y adaptado por García Lorca se empleó la "Serenata de la muñeca" de Debussy; "La vega de Granada", de Al-

béniz, "Berceuse para violín y piano" de Ravel y "Españoleta", paso y medio (anónimo español del siglo XVII) transcrito por Pedrell. "El misterio de los Reyes Magos", del siglo XIII, contó con la "Cantiga Ave et Eva" (del Códice de Alfonso el Sabio, transcrita y armonizada por Pedrell, dos "Invitorios" del código de Montserrat "Llible Vermell Canço de Nadal", (antiguo villancico de los Tres Reyes de Oriente) armonizada por P. Luis Romeu (García, J.A 1991:24-26).

magno, Don Gayferos, Don Roldán, Melisendra, el Rey Marsilio, el moro enamorado y heraldos, caballeros, guardias, soldados, verdugos y la morisma. Junto a este retablo el Trujamán que relata la acción, y detrás del pequeño teatro de títeres, Maese Pedro quien ha de mover los muñecos.

La obra está dividida en cuadros precedidos por el "Pregón" y la "Sinfonía de maese Pedro" y sigue este orden: "La corte de Carlomagno", "Melisendra", "El suplicio del moro", "Los Pirineos", "La fuga y la persecución", "Hazaña y Canto de gloria de Don Quijote".

Los personajes sobre los cuáles descansa la acción dramático-musical son sólo tres: el Trujamán -el muchacho pregonero- maese Pedro y Don Quijote. Son interesantes las advertencias sobre el modo de interpretar musicalmente los tres personajes hechas por el propio Falla, en las que se ponen de manifiesto sus objetivos estéticos y dramáticos:

"Habrà que evitar rigurosamente todo amaneramiento teatral en el estilo vocal de los tres personajes cantores. La parte de Don Quijote deberá cantarse con noble estilo, que igualmente participe de lo bufo y de lo sublime, exagerando la interpretación de las indicaciones musicales hasta en sus menores detalles. Una voz tan nerviosa y enérgica como ágil y rica en matices expresivos, será indispensable para la exacta ejecución de esta parte [Este personaje a cargo de un barítono o de un bajo cantante]. En la de Maese Pedro el artista procurará evitar toda expresión excesivamente lírica, adoptando, por el contrario, la mayor viveza o intensidad en la dicción musical dentro del tono que exija cada situación dramática. Sin bufonería, pero con muy marcada intención cómica, deberá traducirse el carácter picaresco e irónico del personaje. [Este papel se le adjudica a un tenor]. La parte del Trujamán exige una voz nasal y algo forzada; voz de muchacho pregonero; de expresión ruda y, exenta, por consiguiente, de toda inflexión lírica. Esta parte deberá ser cantada por un niño, y a falta de este, por una voz de mujer (mezzo-soprano agudo) que simulará la calidad vocal y el carácter expresivo antes determinados. (Chester. Ltd, 1924).

A la vez que emplea muy pocas voces para su Retablo, también es reducida la orquesta pues utiliza: una flauta (que cambia en flautín), dos oboes, corno inglés, un clarinete, un fagot, dos trom-

pas, una trompeta, arpa, clave (o piano), percusión y cuerdas (cuatro violines primeros, dos o tres violines segundos, dos violas, dos violonchelos y un contrabajo). Esta orquesta difiere no sólo en número sino también en concepto tímbrico expresivo de la orquesta del romanticismo y de la orquesta impresionista. Lo restringido de la orquesta le aproxima a una tendencia cada vez más extendida en el periodo encaminada hacia la simplicidad, como lo muestran las composiciones de Igor Stravinski. El efectismo tímbrico y las sugerencias impresionistas del color a manera de "manchas instrumentales" ceden su lugar a una línea más individualizada y definida, capaz de ser reconocible; otro rasgo de interés, en la orquestación, lo aporta la percusión con un importante papel protagónico tanto en lo que respecta a realzar y enfatizar estructuras rítmicas, como aportar el color tímbrico mediante el empleo de algunos instrumentos no habituales en los formatos sinfónicos y camerísticos⁵. No ha de desconocerse en cuanto a la reducida concepción orquestal que la obra debía adecuarse a su estreno en un salón palaciego.

La composición de esta música produjo en Falla un nuevo paso hacia la profundización de su ideal de lo español, resaltando como camino propio de lo nacional la búsqueda en las fuentes originales, no por lo que ofrecen exteriormente, sino por ser portadoras de elementos de indiscutible autenticidad y ulteriores posibilidades creativas, sin tener por ello que acudir, como única premisa, a los auténticos documentos folclóricos y correr el riesgo de caricaturizarlos. Es por ello que el Retablo se encamina aún más hacia el estudio de la música española de los siglos XV y XVI, de la organografía de la época, de los cantos religiosos y profanos, donde se subraya la relación íntima existente entre la música religiosa y la del pueblo (García Matos, 1953:37).

⁵ La percusión del Retablo está formada por 2 timbales, 1 tambor con la caja de madera, xilofón, 2 carracas (una tamaño mediano y otra pequeña) 1 gran pandero sin sonajas, tam-tam, 1 campanilla.

Una profunda conjunción en lo dramático-musical caracteriza el resultado creativo, donde música y acción se hallan intensamente relacionadas; los cuadros están ligados entre sí no sólo por el parlamento del Trujamán, sino por la unidad interior que provocan la expresión, el estilo y la técnica. El empleo de los recitados del Trujaman, como comentarista del acontecer escénico, es uno de los aspectos que aporta a Falla el teatro de marionetas y también la sencillez con la que se desarrollan los pregones populares; la declamación de este personaje se basa en la expresión muy enérgica y repetida de los sonidos lo cual, a la vez, contribuye a la contrastación dramática con otras partes de la obra de inflexiones más melódicas.

Allegro $\text{♩} = 122$
sf *gritando*

Es - ta ver - da - de - ra his - to - ria que a - qui a vue - sas mer - ce - des se re - pre -
 sen - ta, es sa - ca - da de las cro - ni - cas fran - ce - sas y de los ro -
 man - ces es - pa - ño - les que an - dan en bo - ca de las gen - tes.

Ejemplo 1. *Trujamán*

El estreno previo de *El retablo de maese Pedro* se produjo en Sevilla el 23 de marzo de 1923 y el estreno escénico en París el 25 de junio del propio año⁶. La partitura fue publicada

⁶ El retablo de maese Pedro, dedicado a Madame la Princesse E. de Polignac, fue estrenado en versión de concierto en Sevilla, teatro San Fernando, el 23-III-1923, dirigiendo el grupo instrumental Manuel de Falla. El estreno escénico con marionetas tuvo lugar en París, en el Palacio Polignac, el 25-VI-1923, con el siguiente reparto: Don Quijote, Héctor Dufranne; maese Pedro, Thomas Salignac; Trujamán, Manuel García y Amparito Golschmann, director Wladimir Golschmann.

por vez primera, en Londres, en 1924, por la casa editora Chester y está dedicada a la Princesa de Polignac.

4. *Manita en el suelo*: del intento al resultado

Pasemos ahora al entorno creativo de "Manita en el suelo", de Alejandro García Caturla, a través de un recorrido semejante al realizado con el Retablo.

La composición de la ópera le fue sugerida a Caturla por su muy cercano amigo Alejo Carpentier y los primeros indicios de la gestación de ella aparecen en la correspondencia cursada entre ambos intelectuales, encontrándose Carpentier en París. Es así como el 6 de julio de 1931, Carpentier escribía a Caturla:

La idea de hacer algo para ti me ha obsesionado siempre desde tu partida [se refiere a la estancia parisina de Caturla] [...]. Se me ocurría más bien alguna partitura de doble empleo: versión teatral, que admitiera también una versión de concierto.

Y para ello había pensado en una pieza de títeres con un solo personaje viviente, ya que es más fácil, al rigor, "montar" una pieza de títeres que una pieza de cantantes. Se me ocurrió la posibilidad de hacer esto: junto a un teatro diminuto -instalado en el escenario- sienta Papá Montero⁷ (la orquesta, pequeña también en el escenario). Papá Montero comienza a recitar sobre batería, contando la historia de "Manita en el suelo", "Iyamba"⁸ de los ñañigos en tiempos de España. Se descubre el telón del pequeño teatro, y los personajes -Juan Indio, Juan Odio, Juan Esclavo; la Virgen de la Caridad del Cobre, la, la Luna, el Chino de la Charada, Eribó, el Capitán General de España- nos muestran a "Manita en el suelo" que por venganza desinfló la luna de una puñalada. Haría falta además de

Fachada y telón del escenario portátil, Manuel Angeles Ortiz (Marcel Guérin). Muñecos-guiñol, cabezas esculpidas por Hermenegildo Lanz. Figurines de M. Angeles Ortiz y Hermando Viñes (T. Lazariski). Decorado y figuras del retablo H. Lanz, M. Angeles Ortiz y H. Viñes. Artificio escénico, José Viñes Roda. Movimiento escénico bajo la dirección de Manuel de Falla. (Gallego, 1987:195).

⁷ Papá Montero personifica a un tipo muy popular del folclore cubano.

Papá Montero, unas cinco voces para las cuáles podrían escribirse cosas fáciles [...]. (García Caturla, 1978: 362-363).

Carpentier se refería a un argumento derivado de una de sus primeras obras literarias, la novela, "Ecué-Yamba-O", escrita en 1927, en medio del apogeo del movimiento estético conocido como afrocubanismo, que conmovió las bases de la cultura artística y literaria cubana en la década del veinte. Los músicos que con más fuerza se adscribieron a este movimiento fueron Amadeo Roldán y el propio Alejandro García Caturla.

El argumento está basado en una historia popular que cuenta que Manita en el suelo era un ñañigo⁸, cuyas manazas, en sus largos brazos, casi llegaban al suelo, lo que le valió el sobrenombre. En una reyerta, puso en fuga a la potencia rival, prediciendo un eclipse de luna que se produjo después. La imaginación popular le atribuyó el poder sobrenatural de haber "desinflado la luna de una puñalá". La conjunción de la historia y la leyenda sugirieron a Carpentier el tema y la realización de un libreto operístico al que añadió un sugerente mundo de metáforas.

Según el libreto de Papá Montero narra la acción y cuenta cómo Manita en el suelo, apagó la luna de una puñalada y dejó el mundo en tinieblas. La causa de su acción fue que los tres Juanes: Juan Indio, Juan Odio y Juan Esclavo -personajes que representan los tres grupos étnicos que coincidieron tempranamente en el suelo cubano, el aborigen, el hispánico y el africano- en su canoa, en medio del mar, echaban las redes y solo lograban erizos y estrellas de mar. Ante tal

situación que no les permitía sobrevivir deciden sacrificar al gallo Motorongo (el Enkikó o Eribó) animal sagrado para las iniciaciones de los ñañigos y Manita jura venganza. Solamente un milagro podrá salvar a los Juanes y éste se produce con la aparición de la Virgen de la Caridad del Cobre¹⁰. Tras la intervención de la Virgen, aparece la luna nueva y retorna la paz.

La escenografía debe disponerse con un telón principal que ha de alzarse antes de comenzar la acción y aparece la escena adornada con pencas de guano, banderitas de papel y todo aquello que permita reconocer un festejo popular; en el centro un pequeño teatro, a manera de bohío, vivienda típica del campesino cubano, donde se desarrolla la acción que narra Papá Montero, situado un poco más alejado. Según el libreto carpenteriano debe lograrse una atmósfera general de teatro de carpa, donde el único actor es Papá Montero y el resto es representado por marionetas, dobladas por cantantes en los personajes principales. En el escenario aparecen muñecos de cartón que representan a ocho guardias civiles y de cuatro a seis negros y negras. La luna es un globo de aire que baja en determinados momentos; cuando Manita la apuñala provoca las tinieblas para reaparecer —en otro globo— en el desenlace.

La obra está dividida en una obertura y cinco escenas. Primera escena: Recitativo, Trío concertante; segunda escena: Recitativo, Guajira 1 y 2; Interludio; tercera escena: Elegía del Enkinko, Baile de santo; cuarta escena: El huracán; quinta escena: Final. Los personajes protagónicos son Papá Montero, Manita, el Capitán General de España, el Chino de la Charada, Tata Cuñengue,

⁸ Como parte de las tradiciones cubanas de antecedente africano se crearon en Cuba, en la etapa colonial, una serie de asociaciones masculinas formadas por africanos procedentes de la zona del antiguo Calabar (región ubicada al sur de la actual República de Nigeria). Estas asociaciones, integradas posteriormente por los africanos y su descendencia, se conocen con el nombre de sociedades, potencias o juegos de abakúa o ñañigos. El Iyamba es la jerarquía más importante.

⁹ Según el musicólogo cubano Hilario González, Manita en el suelo

era el sobrenombre de un ñañigo llamado Manuel Cañamazo, que murió en un asalto a la cárcel de La Habana, cuando las potencias de abakúas, en noviembre de 1871, trataban de liberar a los estudiantes de medicina encausados injustamente y condenados siete de ellos al fusilamiento por las autoridades coloniales, por un hecho que no habían cometido. (Contracubierta a la grabación EGREM, LD- 4209).

¹⁰ La Virgen de la Caridad del Cobre es reconocida como la Patrona de Cuba. Su representación religiosa incluye a los tres Juanes, en su canoa, situados a sus pies.

Virgen de la Caridad del Cobre, Candita la Loca, Juan Indio, Juan Odio, Juan Esclavo y Gallo Motoriongo¹¹.

La realización dramático-musical permite que un intérprete desempeñe más de un personaje, lo cual puede reducir a pocas veces —cinco o seis— la interpretación de la obra. La orquesta está integrada por instrumentos de todas las secciones, en correspondencia con los objetivos del músico y el libretista de llevar a cabo una ópera de cámara. al efecto Caturla emplea: flautín, flauta, dos oboes, corno inglés, dos clarinetes, clarinete bajo, fagot, dos trompas, dos trompetas, trombón, tuba, percusión (incluye los instrumentos de percusión cubanos claves, maracas, tímballes cubanos y güiro), piano y cuerdas.

Entre Carpentier y Caturla existía el criterio que, en dependencia de los recursos disponibles —cantantes, bailarines o muñecos— el resultado de la puesta en escena podría lograrse a lo *Pagliaci*, de Leoncavallo, a lo *Petrushka*, de Stravinski, o a lo *Retablo de maese Pedro*, de Falla, no sólo en correspondencia con las tendencias representacionales que resultaban más próximas e interesantes, desde el punto de vista epocal, sino teniendo en cuenta la insuficiencia de cantantes cubanos aptos para interpretar una ópera moderna, en Cuba, ni quién se dispusiese a financiar tan costoso espectáculo (Carpentier, en González, 1986:536).

En la composición de la música de Caturla emplea elementos entonacionales que se encuentran en las esencias de expresiones diversas de la música folclórico-popular rural y urbana del país, en particular en el danzón, el son, las tonadas campesinas, la guajira y en cantos y toques rituales. La caracterización de los personajes y el entorno escénico y argumental en que estos se desempeñan, así como la cierta connotación bufa que proyecta el libreto están realizados de forma

variada, pero sin eclecticismos anacrónicos, sino en función directa con la conjunción dramático-musical que una obra de esta índole requiere.

La Obertura evoca el ritmo y el estilo de danzón cubano. El motivo fundamental del tema de Manita se presenta por primera vez en la Obertura, dentro de la atmósfera festiva que la caracteriza. Está formado por un grupo rítmico (cinquillo) desglosado melódicamente en un acorde de séptima, que es el núcleo temático de la obra y que en transcurso de ella sufre transformaciones diversas de acuerdo a las situaciones en que se enmarque. El “tema” que caracteriza a Manita sirve de enlace dramático a todas las situaciones presentadas en la obra, al parecer en todas las escenas por medio del empleo del recurso de las variantes, fomenta un arco entonacional que da solidez a la dramaturgia operística. (Díez, 1991:46).

En esta trama argumental y musical el personaje de Papá Montero interconecta con sus parlamentos, a manera de modernos recitativos, los diferentes cuadros de la acción. Los recitativos de Papá Montero reeditan el léxico popular y presentan una connotación percusiva en el “decir cantando”, enfatizada por la repetición de los sonidos y reforzada por el empleo de los propios instrumentos de percusión cubana. “No hagas cantar a Papá Montero, hazlo declamar, sobre la batería, con un valor exacto (de tiempo) para las sílabas —decía Carpentier a Caturla—. Emplea con él la declamación en todas sus formas: estilo hablado, libre y desnudo; casi hablando, metronómico; declamación rítmica; aullido; y en algunos momentos la palabra sola. Esto da un elemento de contraste rico en posibilidades (Caturla, 1976:365)¹².

Las entonaciones de los Juanes brindan otro matiz expresivo diferenciador en esta obra. Para los Juanes emplea la guajira con textos en décimas. Esta referencia a las fuentes raigales del géne-

¹¹ Las voces correspondientes a los personajes protagónicos se distribuyen de la manera siguiente: Papá Montero (tenor), Manita (tenor), Capitán General de España (bajo), Tata Cuñengue (baritono), Chino de la Charada (baritono), Virgen de la Caridad del Cobre (soprano),

Candita la loca (mezzosoprano), Juan Indio (tenor), Juan Odio (bajo), Juan Esclavo (bajo) y Gallo Motoriongo (tenor).

¹² Carta de Alejo Carpentier a Caturla, fechada en París el 16 de agosto de 1931, donde él remita el libreto de “Manita en el suelo”

Recitativo. Escena 1ª

Tempo reposado ad libitum

Papá Montero

Se - ño - res. se - ño - res.

Percusión Clave

a-bran las gua-ta-cas-pa que se-pan la his-to-ria. del que en vi-da fué ma-

Trompeta sord. *f*

Güiro

Caisse

Maracas

ni-ta en el sue-lo. ña-ñi-go del tiempo an-ti-guo que de-sin-fló la lu-na de u-na pu-ña-lá.

Ejemplo 2 - Escena 1ª. Recitativo.

ro es contrastada por una construcción melódica en intervalos de cuartas, séptimas, octavas y terceras, interpretadas con la libertad propia de la poesía popular. Es así como Juan Indio dice:

"No se alzan aquí caobas/ cedros, ceibas, ni palmeras/ pero se extienden rastreras/ las flores de verdes ovas/. Aquí entono yo mis trovas/ aquí te canto, mi bien/ y oigo del mar el vaivén/ cuando el céfiro lo arrulla/ el graznido de la grulla/ y el murmullo del jején."

Al abordar la interrelación dramaturgico-musical también es posible acudir como punto de referencia a la interesante fuente documental que significan las cartas cruzadas entre Carpentier y Caturla, cuando el primero escribe, en 1931:

Como se trata de algo bufo, te puedes permitir todos los contrastes: usa el elemento ñañigo para Manita; el modo pentatónico (trompeta china) para el chino; el elemento guajiro y criollo para la Virgen y

Guajira

Tempo moderato

Juan Indio

No se al-zan a-qui ca-o-bas, ce-dros, cei-bas y pal-me-ras pe-ro se ex-tien-den ras-tre-ras las

Orquesta

flo-res de ver-des o-vas, a-qui en-to-no yo mis tro-vas, a-qui te can-to mi bien, oi-go del mar el vai-

rall a tempo

ven cuando el ce-fi-ro le a-rru-lla, el graz-ni-do de la gru-lla y el mur-mu-llo del je-je-en.

rubato rall

rubato a tempo

Ejemplo 3. Guajira

los Juanes; el estilo “gran ópera barroca” para todo el final. No olvidés que la tempestad de la escena IV, se presta a maravilla para hacer sonar una tempestad convencional y burlesca con lejanas alusiones a la Cabalgata de las Walkirias (“los caballos de Santa Bárbara, etc”); en el final te aconsejaría un gran “movimiento continuo” (el coro de Guardias Civiles, se presta a ello), en tono mayor, con entradas fugadas, imitaciones, cánones y todos los trucos de escuela. En parodia, estos trucos son de un efecto irresistible. Además,

los Guardias Civiles —elemento conservador— hablarían de maravilla, en estilo fugado (García Caturla, 1978:364)

Si bien Caturla, en el propio año, responde que recoge todas las observaciones y las mezcla en el estudio preliminar del libreto, una parte de ellas fueron incorporadas en la realización musical y otras muchas quedaron modificadas o realizadas

de otra manera según el criterio del compositor. La obra presenta un riguroso trabajo contrapuntístico, con el empleo de entradas imitativas, cánones no estrictos y fugados. La textura se caracteriza en sentido general por su horizontalidad y la simultaneidad de ideas musicales diversas (Díez, 1991:46). En la construcción melódica impera la interválica por cuartas y quintas. Desde el punto de vista metrorítmico Manita es representativa de la importancia que brindaba Caturla a este medio expresivo. Las superposiciones rítmicas son recurrentes y —como ya ha sido señalado con anterioridad—, reviste una particular importancia la simultaneidad de líneas temporales coincidentes con los recitativos de Papá Montero, lo cual genera una interesante polirritmia y refuerza la expresividad de este personajes.

La obra fue fechada entre 1934 y 1937 y dedicada al músico norteamericano Henry Cowell. Al morir asesinado el compositor, en 1940¹³, la orquestación no estaba concluida totalmente, pero se hallaba muy avanzada con todas las indicaciones a lo largo de la parte de piano. Esto permitió a los músicos cubanos Hilario González y Carmelina Muñoz, investigadores del Museo Nacional de la Música, concluir en 1984, los fragmentos inacabados "según las instrucciones de orquestación fijadas por el compositor". Se cuenta además con dos copias del libreto que incluyen en todos sus detalles la escenografía y la acción escénica. En 1992 se realizó una segunda revisión de la obra.

Manita tuvo su estreno mundial en La Habana, en 1984, en ocasión del 9º Festival Internacional de Ballet de La Habana¹⁴. La partitura íntegra no ha sido editada, pero la *Revista Social* que se publicaba en La Habana hasta 1939, llevó a sus páginas una versión para piano de la *Elegía del Enkikó*, en uno de sus números finales de 1937 (Caturla, 1978:289). También han sido publica-

das, en versión para voz y piano, por la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales de Cuba: *Guajiras 1 y 2*, *Elegía del Enkikó* y *Son de la Virgen*.

5. Reflexiones para continuar el estudio

Existen entre ambas obras varios puntos de aproximación que atañen a diversos aspectos. En cuanto al género se trata de dos óperas de cámara con un sustrato bufo, pero como señala el maestro Falla, para su Retablo, sin bufonería, sino conservando un cierto sentido de comicidad y de absurdo idealizado, en la obra cervantina, y permeado de un hálito de leyenda o de teatro del absurdo, en el libreto carpenteriano. La realización escénica y la narrativa argumental descansan en la representación de un teatro de títeres o marionetas con el consiguiente transcurrir de la acción sobre dos escenarios (teatro dentro del teatro) y el protagonismo conjunto de personajes vivientes y marionetas, enlazados entre sí por el parlamento de un personaje: el Trujamán en Falla, Papá Montero, en Caturla.

Asimismo se produce una modernidad en el léxico, en los medios expresivos por medio de la restricción de medios sonoros, con una renuncia evidente a las posibilidades tímbricas y dinámicas de la gran orquesta y el ámbito operístico románticos e incluso impresionistas, y con una postura que trataba de librarse de residuos del postwagnerismo o en el caso cubano, haciendo un tanto mofa de esto.

¹⁴ "Manita en el suelo" tuvo su estreno mundial, en 1984, por el Ballet Nacional de Cuba y solistas de la Opera Nacional de Cuba, en el Gran Teatro García Lorca hoy Gran Teatro de La Habana. En la versión para ballet los muñecos originales fueron sustituidos por bailarines. La coreografía es de Alberto Alonso y la escenografía y vestuario de Ricardo Reymena. Los personajes fueron desempeñados por: Adolfo Casas (Papá Montero) tenor; Tony del Río (Manita) tenor; Hugo Marcos (Tata Cuñengue, el Chino de la Charada), barítono; María Eugenia Barrios (Virgen de la Caridad del Cobre), soprano; María Lourdes García (Candita la Loca), mezzosoprano; Luis Manuel Díaz (Juan Indio), tenor; Manuel Peña (Juan Odio), bajo; Israel Hernández (Juan Esclavo), bajo; Nelson Ayoub (Capitán General de España), bajo y Edilio Hernández (Gallo Motoriongo), tenor.

¹³ Alejandro García Caturla murió asesinado en las calles de su ciudad natal, Remedios, a manos de un delincuente a quien debía procesar en su condición de juez.

Tanto Manuel de Falla, primero, como Alejandro García Caturla, después, tratan en estas obras de despojar a su música de toda retórica. Al respecto, escribiría Caturla, desde España, en 1929, *iré progresivamente adentrándolos en las escuelas hasta llegar a las síntesis como Stravinsky, Schönberg y Falla* (Caturla, 1978:96)¹⁵. En ambos se produce la búsqueda en las esencias mismas de las fuentes nacionales, con una mayor profundización en el sentir y el decir nacional; marchan en aras de una liberalización gradual de la tendencia folclorista provocando una interrelación entre el españolismo de Falla y el afrocubanismo para Caturla, con la tradición en su más amplio y abarcador sentido, alcanzando un nacionalismo de esencias.

El maestro Felipe Pedrell expresó temprana-

mente, de manera preclara, lo que lograron con su música Manuel de Falla y Alejandro García Caturla:

El canto popular, esa voz de los pueblos, la genuina inspiración primitiva del gran cantor anónimo, pasa por el alambique del arte contemporáneo y resulta su quinta esencia. El compositor moderno se nutre de aquella quinta esencia, se la asimila y sólo la música puede evidenciar todo lo que es capaz y todo lo que comporta la forma bajo el concepto técnico gracias al extraordinario desenvolvimiento desconocido a los siglos pasados, que ha adquirido en nuestra época. El canto popular presta el acento, el fondo y el arte moderno presta también lo que tiene, un simbolismo convencional, la riqueza de formas que son su patrimonio. Perfecta ecuación de un enunciado de encumbradas bellezas dimana de la relación armónica que existe en la forma y el contenido (Pedrell, 1991:39-40).

¹⁵ Carta al señor Agustín Crespo, fechada en Costas de España, diciembre 2 de 1929.

Bibliografía

Carpentier, A: "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", en *América Latina en su música, Siglo XXI*, Editores, México, 1977.

Carpentier, A: *Ese músico que llevo dentro*, 3, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.

Díez Ferrer, Caridad: *Identidad nacional en la creación operística cubana 1898-1934*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1991.

Falla, Manuel: *El retablo de Maese Pedro*, Partitura J. Et W. Chester. Ltd, Eagle Court, London, 1924.

Gallego, Antonio: *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1987.

García, Juan Alfonso: *Falla y Granada y otros escritos musicales*, Junta de Andalucía, Consejería de Agricultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991.

García Caturla, Alejandro: *Correspondencia*, Selección e introducción de María Antonieta Henríquez, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1978.

García Matos, M: Folklore en Falla. II en *Música*, octubre-diciembre, 1953.

Gómez Zoila y Victoria Eli: *Música latinoamericana y caribeña*, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, 1995.

González, Hilario: "Notas a la grabación Manita en el suelo", Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales de Cuba, LD-4029.

González, Jorge Antonio: *La composición operística en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1986.

Pedrell, Felipe: *Por nuestra música*, Barcelona, 1891 (facsimil en Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1991).