

LA SÍNTESIS COMO PROCESO COMPOSITIVO: MANUEL DE FALLA Y LA «INVOCATIO AD INDIVIDUAM TRINITATEM»

THE SYNTHESIS AS A COMPOSITIONAL PROCESS: MANUEL DE FALLA AND «INVOCATIO AD INDIVIDUAM TRINITATEM»

Álvaro Flores Coletto
Universidad de Granada
fcoletto@ugr.es
ORCID ID 0000-0003-0636-5062

Resumen

En el catálogo de obras de Manuel de Falla existe una pieza con unas características irrepetibles en la producción del andaluz. Se trata de «Invocatio ad individuam trinitatem», una breve composición de 13 compases para 4 voces mixtas con texto religioso en latín. La obra, aunque fue escrita para la representación del auto sacramental *La vuelta de Egipto*, no forma parte del número de catálogo que engloba el resto de las adaptaciones que integraron la puesta en escena. La aparente concreción de una obra tan breve encierra en realidad una producción más compleja que abre una pequeña ventana a los planteamientos compositivos del músico. En este artículo se propone un recorrido a través de la génesis de esta pieza, esclareciendo zonas sombrías de su creación y encuadrándola correctamente en el marco para el cual fue planteada. Así mismo, a raíz de un descubrimiento en el Archivo Manuel de Falla (E-GRmf), se exponen definitivamente todas las fuentes que el compositor utilizó para construirla.

Palabras clave

Manuel de Falla, composición, autoría, coro, música incidental, fuentes musicales, canto gregoriano, polifonía.

1. INTRODUCCIÓN CONTEXTUAL

El origen de la «Invocatio ad individuam trinitatem», a razón de lo indicado por Antonio Gallego Gallego, se encuentra en la representación que la Universidad de Granada quiso tributar a Félix Lope de Vega en los fastos por el III centenario de su fallecimiento (1635-1935).¹ El auto

¹ Antonio Gallego, *Catálogo de obras de Manuel de Falla* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1988), 251.

Abstract

In the catalogue of works by Manuel de Falla there is a masterpiece with unrepeatable characteristics in the production of the Andalusian composer. It is the «Invocatio ad individuam trinitatem», a brief 13-bar composition for 4 mixed voices with a Latin's religious text. Although the musical piece was written for the performance of the auto sacramental *La vuelta de Egipto*, it does not form part of the catalogue number which includes the rest of the adaptations integrated in the staging. The apparent concretion of such a brief piece encloses a more complex production, which can open up a small window on the compositional approaches of the musician. This article proposes a journey through the genesis of this work, clarifying gloomy areas of its creation and framing it correctly within the context for which it was conceived. Likewise, owing to a discovery in the Manuel de Falla Archive (E-GRmf), all the sources the composer used to construct the piece are definitively exposed.

Key words

Manuel de Falla, composition, authorship, choir, incidental music, Gregorian chant, polyphony.

sacramental *La vuelta de Egipto* fue la obra escogida para tal fin, cuya dirección escénica fue confiada a Antonio Gallego Burín, quien se rodeó de Hermenegildo Lanz para los decorados y figurines, Manuel de Falla para la música y Valentín Ruiz-Aznar junto a Ángel Barrios para la dirección de coro y orquesta, respectivamente. Se desconoce el momento exacto y la forma en que se materializa el encargo musical, pero dado que los implicados, además de compartir lazos de amistad, residían en Granada, es probable que se produjese en algún encuentro personal y mediante un acuerdo verbal.

En función de las referencias que se localizan en la correspondencia, un mes antes de la puesta en escena, el compositor tenía ya listas las adaptaciones en las que había trabajado.² En este mismo sentido, el 13 de mayo de 1935 Falla escribió a John B. Trend, a quien comunicó esta información aprovechando para felicitarlo por la representación que este había dirigido en Inglaterra de *El caballero de Olmedo* —también de Lope de Vega—, pidiéndole información sobre la música seleccionada en su caso:

Quise volverle a escribir para felicitarle por «su» *Caballero de Olmedo* en Cambridge, que fue una de las pocas compensaciones de tantas cosas tristes para España como la prensa nos traía del extranjero. ¡Cuánto hubiera gozado estando entre su público! ¿Con qué música acompañó usted la representación? Aquí, en la Universidad, también preparan dos obras de Lope para fines de este mes, y hemos hecho una selección de fragmentos corales (desde las *Cantigas* hasta *Parsifal*, pasando por Victoria) para acompañar a una de ellas, que es el auto de *La vuelta de Egipto*.³

Unos meses antes, Alberto Jiménez Fraud le escribió a Falla el 25 de febrero para pedirle su colaboración en un número especial de la revista *Residencia*, que también iba a ser dedicado al centenario del «Fénix de los Ingenios». En la carta dice que tanto él como Juan Ramón Jiménez han considerado incluir una serie de composiciones de todas las épocas hechas en base a textos de Lope de Vega a las que precedan «cuatro o cinco páginas inéditas de usted».⁴ La respuesta del compositor va en los mismos términos que la anterior misiva:

Pongo a su disposición, por si pudiera serle a ustedes de alguna utilidad, breves fragmentos corales (desde las *Cantigas* hasta «*Parsifal*», pasando por Victoria) que aquí hemos hecho para acompañar el Auto de Lope «*La vuelta de Egipto*» cuya representación prepara esta Universidad.⁵

² No existen referencias postales anteriores a las que a continuación se listan, lo que fortalece la hipótesis de un encargo verbal.

³ Copia mecanografiada de carta de Manuel de Falla a John B. Trend del 13 de mayo de 1935 (E-GRmf 7697-043). Para los documentos postales se ha optado por una transcripción diplomática, manteniendo los signos de puntuación y ortografía originales.

⁴ Carta de Alberto Jiménez Fraud a Manuel de Falla del 25 de febrero de 1935 (E-GRmf 7134-012).

⁵ Copia mecanografiada de carta de Manuel de Falla a Alberto Jiménez Fraud del 15 de mayo de 1935 (E-GRMF 7134-019).

A la postre, Falla se verá obligado a declinar su participación en este homenaje editorial. No obstante, pocos días antes de la representación, en una nueva carta parece justificar el haber preparado solo adaptaciones en vez de haber compuesto música nueva. El motivo residía en haber estado enfermo. Dice así:

Fracasando por consiguiente mi propósito de componer algo «especial» para el centenario de Lope, y ofrecerlo a Vds. y a los demás amigos que me han honrado igualmente al reclamar mi colaboración con dicho motivo. Lo único que a Vds. puedo ofrecer, y pongo a su disposición por si pudiera serles de alguna utilidad, es la selección de breves fragmentos corales (desde las *Cantigas* hasta *Parsifal*, pasando por Victoria y por el Cancionero de Barbieri) que aquí hemos hecho para acompañar la representación del Auto de Lope «*La vuelta de Egipto*», que esta Universidad prepara para el domingo próximo.⁶

Pese a las quejas por su indisposición, lo cierto es que Manuel de Falla ya había trabajado con anterioridad en otros proyectos teatrales de similares características, participando colaborativamente en representaciones en las que le era confiada la parte musical.⁷ La primera ocasión de la que se tiene constancia fue la función de los títeres de cachiporra que con motivo de la fiesta de los Reyes Magos de 1923 organizó Federico García Lorca en su casa, donde se representaron tres obras: *Los dos habladores* de Miguel de Cervantes, *La niña que riega la albahaca* y el *príncipe preguntón* del mismo García Lorca y el auto sacramental anónimo *El misterio de los reyes magos*. Unos años más tarde, el 18 de junio de 1927, la Universidad de Granada organizó la representación de *El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca, donde se dio una primera colaboración entre casi todos los partícipes de *La vuelta de Egipto*: dirección de Gallego Burín, escenografías de Lanz y dirección de orquesta de Barrios. En todos estos casos, Falla había realizado siempre adaptaciones de obras preexistentes, alternando las composiciones de diversas épocas históricas que iban desde cantigas medievales llegando hasta Wagner o Stravinski.⁸ Vistas estas

⁶ Copia mecanografiada de carta de Manuel de Falla a Francisco Rodríguez Marín del 5 de junio de 1935 (E-GRMF 7511-010).

⁷ Jorge de Persia, *Hermenegildo Lanz, escenógrafo: las experiencias teatrales en los años veinte granadinos (1922-1936)* (Granada: Ayuntamiento de Granada, 1993), 5-18.

⁸ Yvan Nommick, «Música incidental para El misterio de los

circunstancias y en cuanto a su *modus operandi*, la nueva oportunidad musical teatral no suponía más que la de tratarse de un título diferente.

2. LAS MÚSICAS DE LA VUELTA DE EGIPTO

El conjunto de música que Manuel de Falla preparó para la representación de *La vuelta de Egipto* ha sido expuesto y editado por Francisco Ruiz Montes y Elena Torres Clemente.⁹ Según ellos, se trata de un conjunto de cinco piezas independientes:

«Fanfarria»
 «Invocatio ad individuam trinitatem»
 «Venceréis la muerte en ella»
 «Angelus Domini»
 «Oh qué bien parecen»

Los autores han podido identificar en cada caso las fuentes con las que Manuel de Falla trabajó, tratándose de adaptaciones musicales y arreglos instrumentales de otras obras. En el primer ejemplo, la «Fanfarria» consta a su vez de cinco adaptaciones diferentes, todas ellas tomadas de *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz, concretamente de la pieza «Clarines y trompetas».¹⁰ El compositor se valió de diferentes motivos melódicos para construir el conjunto de cinco versiones necesarias para los momentos en los que tenían lugar.

Frente a dichas adaptaciones y pese a lo indicado con anterioridad, «Invocatio ad individuam trinitatem» se presenta de forma aparentemente solitaria, identificándose solo en parte la fuente primaria de la que parte el gaditano. En el ya citado *Catálogo de obras de Manuel*

Reyes Magos Manuel de Falla; edición y estudio», *Quodlibet* 64, separata (2017): 5-31; Francisco Ruiz Montes y Elena Torres Clemente, «Manuel de Falla y la música incidental para *El gran teatro del mundo*. Estudio introductorio», *Quodlibet* 53, separata (2013): 3-15.

⁹ Ruiz Montes y Torres Clemente, «Manuel de Falla y la música incidental para *La vuelta de Egipto*».

¹⁰ Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza: con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos y Dances de Rasgueado, y Punteado, al estilo Español, Italiano, Francés, y Inglés: con un breve Tratado para acompañar con perfección, sobre la parte muy esencial para la Guitarra, Arpa, y Organo, resumido en doze reglas, y exemplos con las más principales de Contrapunto, y Composición* (Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1697), f. 46r (E-GRmf 1235).

de Falla, Antonio Gallego completa la información referente a esta pieza con la cita de un borrador de una carta de 1939 de Falla a María de Cardona, responsable de la secretaría de la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de ese mismo año.¹¹ En dicho borrador, el compositor dice: «Fue escrita y adaptada por mí para la representación escénica del auto “La vuelta de Egipto” que representó nuestra Universidad para conmemorar el III Centenario de Lope. La *Invocatio* propiamente tal es mía, mientras que el *Amen* es de [Tomás Luis de] Victoria».¹²

El testimonio del Falla vendría a completar, al menos en parte, la historia de la creación de la música para el auto sacramental. Desde aquí es desde donde parten Ruiz Montes y Torres Clemente, siendo patente que los compases 9 al 13 de «Invocatio» son una adaptación del final del «Ave María» a 4 atribuido al autor abulense. Dicha obra era sobradamente conocida por Falla, ya que en base a ella había realizado una de sus versiones expresivas, siendo además cantada en concierto el 3 de septiembre de 1932 por el Orfeón Donostiarra en San Sebastián y dirigida por el mismo músico.¹³ Si bien no se ha conservado ninguna edición de la obra en el Archivo Manuel de Falla de Granada, el compositor conocía las obras del abulense a través de las transcripciones de Charles Bordes y Felipe Pedrell según indica Torres Clemente en un estudio anterior.¹⁴ Así pues, «Invocatio» sería también, al menos

¹¹ Gallego, *Catálogo*, 251. María de Cardona es un personaje aún de difícil definición. Rosario Peiró, jefa del área de colecciones y comisaria de la página web *Frente y retaguardia: mujeres en la Guerra Civil* del Museo Reina Sofía la sitúa como una de las mujeres artistas que participaron en la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939 (<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/proyectos-investigacion/mujeres-guerra-civil-espanola>). No obstante, de la correspondencia con Falla se desprende que pudo realizar también algún tipo de función en la gestión de la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria.

¹² La fuente original de este texto se localiza en el Archivo Valentín Ruiz-Aznar, de carácter privado y cerrado al público. Sin embargo, ha sido posible conocer el contenido de este borrador gracias a que fue publicado íntegramente por Juan Alfonso García. Véase Juan Alfonso García, «Manuel de Falla y la música eclesiástica III», *Tesoro Sacro-Musical* IV (julio-septiembre de 1976): 80-84.

¹³ *Ave María*, versión expresiva de la obra de Tomás Luis de Victoria para coro a 4 voces mixtas realizada en 1932; véase Gallego, *Catálogo*, 243.

¹⁴ Elena Torres Clemente, «Tomás Luis de Victoria reinventado por Manuel de Falla: homenajes, recreaciones y versiones expresivas», en *Tomás Luis de Victoria: Estudios*, eds. Javier

en sus últimos compases, una obra adaptada, quedando el resto como una pieza original creada *ex profeso* por Manuel de Falla.

3. UNA MICROHISTORIA EPISTOLAR

En un intento por profundizar más en el conocimiento de esta breve pieza es necesaria la triangulación de la sucinta información que se puede obtener exclusivamente sobre ella. El fragmento de borrador recogido por Antonio Gallego Gallego no coincide plenamente con la carta que finalmente Manuel de Falla envió a su destinataria.¹⁵ Según se desprende de la copia mecanografiada de la misma, el músico suprimió dos párrafos, incluyendo el que afecta a «Invocatio». Es un hecho patente que Falla dedicaba una gran cantidad de tiempo y esfuerzo a su correspondencia y a las tareas que de ella se derivaban. Para la respuesta de una carta, solía escribir uno o varios borradores que revisaba y enmendaba con perseverancia antes de redactar el documento final que por fin remitía, el cual normalmente es coincidente con el borrador final. Si la carta definitiva era mecanografiada se ampliaba el proceso a la realización de una copia con papel carbón, de tal manera que puede realizarse un seguimiento completo que va desde el borrador inicial hasta la copia de la carta final enviada. Ésta era su forma de no perder el hilo argumental de las conversaciones, aunque las respuestas se demorasen en el tiempo.¹⁶

La motivación principal de la realización de esta carta era responder a una misiva previa de María de Cardona en la que la artista solicitaba su participación en la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria.¹⁷ El compositor, agradeciendo la invitación, reconoce su profunda adhesión a una causa que considera justa y aprove-

cha la oportunidad para llamar la atención sobre la necesaria mejora de la calidad de la música sacra en España. En el primero de los párrafos eliminados de la contestación dice lo siguiente:

Hace falta en nuestra Patria una Escuela Superior de Música Sagrada y una pujante asociación que con su gran revista, a la vez que oriente, aúne los esfuerzos de todos los compositores de música sagrada. Para lograr ambas cosas, bastaría secundar las ansias del inmortal Pío X en su Motu Proprio de los cuatro Congresos de Música Sagrada celebrados hasta la fecha en nuestra España.¹⁸

La carta continúa de forma idéntica en ambas versiones —borrador publicado y copia mecanografiada— hasta que, antes de la despedida, se identifica un nuevo fragmento en el texto publicado por Juan Alfonso García. En él, Falla señalaría lo siguiente:

Envío a Vd. para la Exposición una *Invocatio ad Individuam Trinitatem* que bien pudiera servir para dar comienzo a alguno de los conciertos sacros que han de celebrarse. Dicha *Invocatio* fue escrita y adaptada por mí para abrir la representación escénica del Auto «La vuelta de Egipto», que representó nuestra Universidad para conmemorar el III Centenario de Lope. La invocación propiamente tal es mía, mientras el *Amen* es de Victoria.¹⁹

Desde la perspectiva actual parece extraño que decidiera cancelar estos dos párrafos del borrador original a razón de su contenido. Por una parte, la información que ofrece parece inofensiva y, por otra, lo habitual en su proceder, como ya se ha indicado, era la realización de cambios precisos, sustituyendo expresiones o el orden de las palabras hasta obtener la manera más concreta para expresarse, siendo excepcionales cambios tan sustanciales. Una decisión de tal calibre ha de responder también a una razón del mismo peso.

En el caso del primer párrafo, la omisión puede estribar en asuntos político-religiosos. El compositor intentó mantener durante toda la contienda bélica una postura alejada de cualquier significación política. Previamente, en sus contadas manifestaciones por escrito, había abogado exclusivamente por la paz social poniendo un particular énfasis en el cese de la violencia antirreligiosa. Aunque tuvo amistades de todos los signos, sentía un rechazo general por la actividad política que se acentuaba más

Suárez-Pajares y Manuel Sol (Madrid: ICCMU, 2013), 540.

¹⁵ Copia mecanografiada de carta de Manuel de Falla a María de Cardona del 10 de mayo de 1939 (E-GRmf 6817-015).

¹⁶ Esta serie de procedimientos han sido estudiados y expuestos en numerosas ocasiones, aunque más recientemente en los epistolarios que han visto la luz gracias al proyecto «Epistolario de Manuel de Falla: digitalización, transcripción, edición y difusión internacional (2019-2022)», bajo la dirección de Joaquín López González. Estos epistolarios son los de Leopoldo Matos Massieu, Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga, y Wanda Landowska, así como el de Adolfo Salazar, en colaboración con el proyecto «Epístola» de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

¹⁷ Carta de María de Cardona a Manuel de Falla del 19 de octubre de 1938 (E-GRmf 6817-010).

¹⁸ García, «Manuel de Falla y la música eclesiástica III», 80.

¹⁹ García, «Manuel de Falla y la música eclesiástica III», 81.

cuando ésta se mezclaba con la religión. Él mismo así lo señala en una carta a Manuel Azaña en la que implora el cese de «las inmundas blasfemias públicas y colectivas [...] y del martirio de personas que han consagrado su vida a la caridad».²⁰ Termina así su escrito:

Y esté usted absolutamente seguro de que le hablo solo como católico, con independencia de todo interés político (que nunca he tenido) o puramente humano, cuya mezcla con la religión me ha parecido siempre reprochable.²¹

Depositando su interés en la religión, conviene recordar las consideraciones expuestas durante la Guerra Civil en la *Carta colectiva del episcopado español*. Con fecha del 1 de julio de 1937 aunque dada a conocer en agosto de ese mismo año, las altas dignidades eclesásticas signatarias —la mayoría de los obispos españoles, aunque no todos— alinearon a la Iglesia española con el bando sublevado y dieron consideración de cruzada a la contienda bélica, con las implicaciones de carácter teológico y espiritual que de ello pudieran emanarse. Si bien no se ha localizado ningún ejemplar de la carta en el Archivo Manuel de Falla, no cabe duda que su postura al respecto fue contraria por lo que se traduce de los abundantes recortes de prensa de los escritos que su amigo Jacques Maritain fue publicando.²² De lo que no cabe duda es que el músico terminaría manifestando una posición más explícita por la cual supeditaba cualquier otra cuestión a la condición previa de la paz.²³

En vista de todo esto, una respuesta tan precisa y concreta como la expresada en el borrador podría ser utilizada en su contra en dos sentidos. Por una parte, cabría la posibilidad de ver en ello un colaboracionismo directo y explícito con los purpurados nacionales a través de un evento organizado a la postre por ellos mismos, lo que a

su vez sería interpretado como una adhesión a los postulados belicistas de la *Carta colectiva*. Además, conviene traer a colación un par de cartas más cruzadas con el arzobispo primado de Toledo, el cardenal Isidro Gomá y Tomás, ideólogo de la *Carta* por instigación del general Franco. El cardenal primado escribió al compositor en julio de 1938 para invitarlo a formar parte de un comité de honor que se había creado para la reconstrucción de las iglesias devastadas por la guerra, lo que es aceptado por Falla pero con una condición:²⁴ que, como sucediera con el Instituto Español, también en este organismo figurase únicamente con carácter nominal sin que ello lo involucrase con actividad pública alguna.²⁵ Existe un colaboracionismo al aceptar la propuesta, pero con una clara distancia respecto a una participación más decidida.

Por otra parte, la manifestación de propuestas tan claras como la creación de una Escuela Superior de Música Sagrada, una asociación, la fundación de una revista y el desarrollo de congresos subyace lógicamente un espíritu de crítica contra el mal estado de la música sacra, cuya responsabilidad última no dejaba de recaer también en el episcopado, una situación que ya había expresado con anterioridad mediante una reclamación pública. En 1932 y secundado por una serie de intelectuales —Ramón Pérez de Roda, Francisco González Méndez, Pedro Borrajo, José Manuel Segura y Eusebio Borrajo—, Manuel de Falla envió una extensa queja formal al arzobispo de Tarragona, el cardenal Francisco de Asís Vidal y Barraquer, que desde la proclamación de la II República ostentaba, junto al arzobispo de Sevilla —el cardenal Eustaquio Ilundáin y Esteban—, la presidencia de la Conferencia de Metropolitanos de España.²⁶ En ella expresaba «algunas reflexiones» en tono de denuncia por una serie de atropellos que se estaban cometiendo en el seno de la Iglesia Católica española, entre las que estaban la mezcla con la política, el desinterés hacia los intelectuales o cuestiones referentes a la música y el culto. Años después, Vidal y Barraquer fue uno de los eclesiásticos que en 1937 se negó a firmar la *Carta colectiva*, viéndose forzado al exilio, huyendo a Suiza, donde permaneció bajo la protección de los papas Pío XI y Pío XII con sendas negativas a

²⁰ Copia mecanografiada de carta de Manuel de Falla a Manuel Azaña del 23 de mayo de 1936 (E-GRmf 6732-006).

²¹ Copia mecanografiada de carta de Manuel de Falla a Manuel Azaña del 23 de mayo de 1936 (E-GRmf 6732-006).

²² Jacques Maritain (1882-1973) fue un reputado teólogo seglar francés que sostuvo una de las más duras críticas contra la Guerra Civil Española y su consideración por parte del episcopado español. Véase Michael Christoforidis, «Volver: otra lectura de la ideología político-estética de Manuel de Falla durante sus últimos años», *Revista de Musicología* 32, n.º 1 (2009): 585-593.

²³ Véase Manuel Titos Martínez, «Las actitudes políticas de Manuel de Falla: confianza, desconcierto y prevención», *Cuadernos de Historia Contemporánea* 33 (2011): 203-234.

²⁴ Carta del cardenal Isidro Gomá y Tomás a Manuel de Falla del 22 de julio de 1938 (E-GRmf 15320-001).

²⁵ Copia mecanografiada de carta de Manuel de Falla al cardenal Isidro Gomá y Tomás (E-GRmf 15320-002).

²⁶ Copia mecanografiada de carta de Manuel de Falla al cardenal Francisco Vidal y Barraquer [sin fecha] de 1932 (E-GRmf 7744-002).

Invocatio ad Individuam Trinitatem

Tranquillo e misterioso

Manuel de Falla

S
In no-mi-ne Pa-tris et Fi-li-i et Spi-ri-tus Sanc-ti.

C
In no-mi-ne Pa-tris et Fi-li-i et Spi-ri-tus Sanc-ti.

T
In no-mi-ne Pa-tris et Fi-li-i et Spi-ri-tus Sanc-ti.

B
In no-mi-ne Pa-tris et Fi-li-i et Spi-ri-tus Sanc-ti.

9 *f, ma dolce* *pp*
A - - - - - men. A - men.

f, ma dolce *pp*
A - - - - - men. A - men.

f, ma dolce *pp*
A - - - - - men. A - men.

f, ma dolce *pp*
A - - - - - men. A - men.

Ejemplo 1. «Invocatio ad individuam trinitatem» de Manuel de Falla.
Edición elaborada por el autor.

aceptar su renuncia de la sede tarraconense. Frente a todo esto, Manuel de Falla podía ver comprometida su aparente imparcialidad y, para evitar un desequilibrio entre sus manifestaciones públicas, su ideario pacifista y sus acciones pasadas, habría preferido eliminar ese primer párrafo de la carta de respuesta a María de Cardona.

Dilucidada una explicación para justificar esta

primera cancelación, aun quedaría el segundo arrepentimiento. La razón primigenia es clara: el envío de la partitura de «Invocatio ad individuam trinitatem» con la que sumaría su aportación a la Exposición Internacional de Arte Sacro; véase Ejemplo 1. Sin embargo, si con la supresión del párrafo anterior parecía buscar un distanciamiento del evento, no parecería lógico enviar

una obra por la que expresase una participación directa. A pesar de ello, aporta también una considerable cantidad de información respecto a la obrita. Con las indicaciones de su posible uso para «alguno de los conciertos sacros» y en el contexto de una muestra de arte cristiano, el compositor la está definiendo como música religiosa pero no sacra, es decir, no válida en su uso para una celebración litúrgica. Además, evitando una posible confusión con su interlocutora, determina que fue compuesta para una representación teatral. En el ámbito en el que se desarrolla esta conversación epistolar, y tratándose sobre música sacra, es preceptivo hacer mención al *motu proprio* de Pío X *Tra le sollecitudini* (1903), sobre la música sagrada, por el que se determinaba la supresión de la utilización del repertorio teatral en el culto religioso.²⁷ Siendo el documento conocido por el compositor, y probablemente también por su interlocutora a razón de la enorme difusión que tuvo y sus repercusiones cecilianistas, el uso de la pieza quedaba totalmente vedado al fin litúrgico.

En lo que a la autoría se refiere, el músico reconoce dos manos: la de Tomás Luis de Victoria, de quien señala es el «Amen» final, y la suya propia, que correspondería a los ocho primeros compases. El primer hecho es indudable, habiendo modificado tan solo la tesitura para su adaptación, en busca de una perfecta conjunción del inicio tonal en Fa mayor y la cadencia modal del «Amen» en si bemol mayor. En cuanto al segundo, se desarrollará en la siguiente sección.

4. LA GÉNESIS DE «INVOCATIO»: ELEMENTOS CONFORMANTES

La razón de ser de la «Invocatio ad individuum trinitatem» en la representación del auto sacramental de Lope de Vega era el comienzo de la misma. Tras la «Fanfarria para comenzar el auto», que servía de anuncio ceremonial, se sucedía la interpretación de la pieza coral. Así es como lo señala en diferentes ocasiones Elena Torres Clemente, basándose siempre en los testimonios que recoge

²⁷ Aparecen hasta tres referencias a lo inadecuado del uso de la música teatral en los templos, aunque la más directa de todas es el relativo al parágrafo 6: «Entre los varios géneros de la música moderna, el que aparece menos adecuado a las funciones del culto es el teatral, que durante el pasado siglo estuvo muy en boga, singularmente en Italia». Pío X, *Tra le sollecitudini, motu proprio*, Vaticano, 22 noviembre, 1903, sec. 9, https://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html.

la prensa.²⁸ Pero también es lo que parece indicar el breve texto en latín sobre el que está compuesta, ya que se trata de la fórmula empleada en el cristianismo para santiguarse, práctica tradicional en el comienzo de cualquier acto cultural o devocional.²⁹ Si bien los autos sacramentales no precisaban de tal cosa al no ser propiamente una oración, dado que tratan de asuntos relativos a la espiritualidad y/o a la historia sagrada, se puede entender que el coro inicial, antes de las intervenciones de los primeros personajes —ángel 1º, Jesús y ángel 2º— entone esta arraigada invocación a la Santísima Trinidad, centrando la atención y avisando al público de la temática a desarrollar.

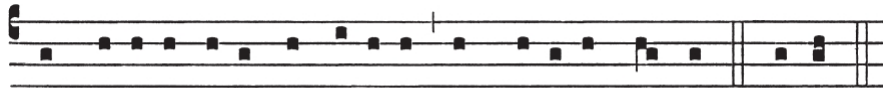
Focalizando sobre esta cuestión, Manuel de Falla podría haber pensado en la forma gregoriana de la misma, buscando dejarse influir por sus características melódicas. Sin embargo, el «Signum Crucis», según lo recogen las fuentes de paleografía gregoriana, siempre ha sido cantado de forma muy sencilla, con una entonación en torno a una nota general de recitación, flexionando ascendente y descendente un tono en las sílabas tónicas; véase Ejemplo 2.

No parecen existir coincidencias entre el comienzo de «Invocatio» y la tradicional cantilación monódica del mismo texto. La pieza de Falla presenta un desarrollo melódico diferente, que parte desde Fa en busca de Do, que ejerce como una nota de recitación sobre la que reposa antes de la cadencia sobre La; véase Ejemplo 3. Este esquema es en realidad el propio de la recitación salmódica del modo V gregoriano en su final a2 aunque con una variación del mismo, alterando el dibujo melódico final; véase Ejemplo 4.

Mientras que el final modelo gregoriano responde al esquema do-re-sib-do-la, el utilizado por Falla presenta do-la-do-sib-la. Ambos parten y concluyen en el mismo lugar pero realizan un recorrido intermedio distinto. Entre los borradores del compositor no ha podido hallarse un posible estudio sobre esta mutación que lo llevase a la propuesta definitiva, habiéndose conservado tan solo la pieza final escrita a lápiz junto al resto de manuscritos de las piezas que conforman la música para el auto. A pesar de esto, sí que se ha logrado localizar una fuente sobre la

²⁸ Torres Clemente, «Tomás Luis de Victoria reinventado», 540; Ruiz Montes y Torres Clemente, «Manuel de Falla y *La vuelta de Egipto*», 9. Véase también «La representación de “La vuelta de Egipto”, triunfo rotundo del naciente teatro universitario», *Ideal*, Granada (11 de abril de 1935): 3-4.

²⁹ *In nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti. Amen*. La traducción española sería: «En el nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo. Amén.»



In nómine Patris, et Fí-li- i, et Spí-ri-tus Sancti. **R.** Amen.

Ejemplo 2. «Signum Crucis». En: *Graduale novum de feriis et sanctis*. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, Libreria Editrice Vaticana, 2018, 542.


Tranquillo e misterioso

Soprano  *P*

In no - mi - ne Pa - tris et Fi - li - i et Spi - ri - tus Sanc - ti.

Ejemplo 3. Melodía de soprano de «Invocatio ad individuum trinitatem» de Manuel de Falla. Elaboración propia.

TONUS V



Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á- tur; *

a a2

Atque sic fi-ní- tur. Atque sic fi-ní- tur.

Ejemplo 4. Esquema de recitación salmódica del modo V con sus dos posibles final: a y a2. *Antiphonale Romanum II*. Solesmes: La Froidfontaine, 2009, 741

que Falla basó su «Invocatio»; véanse Ejemplos 4, 5 y 6.

La obra en cuestión es *Laudate Dominum*, una breve pieza vocal a 3 voces iguales del compositor François-Joseph Brun (1878-1943).³⁰ La composición

consta de cuatro secciones que corresponden con los dos versículos que conforman el *Salmo 116* en su forma

³⁰ François-Joseph Brun (Combronde, 12 de enero de 1878 - Blanzat, 2 de febrero de 1943), también citado como Abbé F. Brun, fue un compositor y sacerdote francés que llegó a ocupar los cargos de organista y maestro de capilla de la catedral de Clermont-Ferrand, organista en Saint-Antoine-des-Quinze-Vingts y vicario en Saint-Eugène, estas dos en París. Aunque no existen estudios sobre él, se han logrado identificar toda una amplia serie de publicaciones (*Cantiques et Cantilènes*, 5 *cantilènes a la Vierge*, *Ecce sacerdos magnus*, Deux motets au

Saint-Sacrement, *Ave maris stella* o *Manuel de chant grégorien*), un encargo (*O sacrum convivium!* de Olivier Messiaen) o varias dedicatorias de obras (*Offertoire sur la prose «Inviolata»* op. 10 de René Vierne, «Kennt ihr das Land» de los 6 *Gesänge* op. 44 de Louis Spohr, 3 *motets* de Jean Roger-Ducasse o «La crèche» de *Les matinées orphéoniques* de Adolphe Danhauser), lo que da la idea de haber sido un autor prolífico y también respetado en su época en el contexto musical religioso. Conviene distinguirlo del pianista y director de orquesta Fritz Brun (1878-1959).

LAUDATE DOMINUM
(à 3 Voix égales)

F. BRUN

1) Lau . da . te Dóminum omnes gen . tes:
3) Glória Patri et Fí . li . o :

laudáte eum o - mnes pó - pu - li
et Spi . ri - tu . i San - cto :

Ejemplo 5. *Laudate Dominum* de François-Joseph Brun. Detalle con anotaciones de Manuel de Falla (E-GRmf 876 [2]).
© Archivo Manuel de Falla.

latina.³¹ El texto correspondiente al primer versículo se presenta con una cantilación monódica que responde nuevamente al *incipit* de la salmodia propia del modo V aunque con el final también modificado, volviendo a Fa en vez de al tradicional La, tras lo que se desarrolla la suave polifonía a tres partes. Sobre dicha monodia, Manuel de Falla realiza distintas anotaciones en lápiz, añade al completo el texto del «Signum Crucis» que aplica a la voz de soprano de la «Invocatio» e incluso aplica los valores rítmicos que posteriormente transfiere a su partitura coral. Además, hacia el final de este primer versículo, indica tras una doble barra, los valores rítmicos del principio del «Amen» de la parte de soprano en su estado

³¹ *Laudate Dominum, omnes gentes; collaudate eum, omnes populi. Quoniam confirmata est super nos misericordia eius, et veritas Domini manet in aeternum.*

original, es decir, sin reducir su valor primigenio de negra con puntillo a silencio de corchea-negra. Esto garantiza que la conformación de la obra final respondió también a un criterio lógico temporal: primero resolvió el comienzo basándose en esta pieza y luego trabajó el final en base a la de Victoria.

La obra está contenida en una edición de pequeño formato con solo cuatro páginas y viene precedida de un *Amen* a 3 voces iguales de Orlando de Lassus seguido del *Amen de Dresde*, a 4 voces iguales, en sendas transcripciones del mismo François-Joseph Brun.³² Todo ello está contenido en el fascículo número 10 de la serie *Les*

³² F[rançois-Joseph] Brun, ed., *Les petites feuilles musicales. Collection populaire de musique d'église publiée sous la direction de l'abbé F. Brun* (Paris: Librairie de l'Art Catholique, Éditions Musicales de la Schola Cantorum, 1919).

petites feuilles musicales de Brun publicada en París en 1919, catalogado bajo la signatura 876 (2) en el Archivo Manuel de Falla; se desconoce la fecha y el lugar de adquisición del ejemplar. Dácil González Mesa lo incluye en los anexos de su tesis doctoral como parte de las ediciones de obras corales con las que Manuel de Falla contaba en su biblioteca, aunque no señala ninguna hipótesis al respecto.³³ En la portada presenta un sello con el texto «MAJORATION TEMPORAIRE 100% (Décision de la Chambre Syndicate des Éditeurs de Musique)», el cual, aunque también sin fechar, está presente en otros números de la misma colección de *Les petites feuilles musicales*, pero también de otra publicación del mismo Brun: *Traité de l'Accompagnement du Chant Grégorien* (E-GRmf 1257). En este caso, se trata de un método para el acompañamiento organístico del canto gregoriano en el que no hay ninguna anotación de Falla.³⁴ No cabe duda que ambos ejemplares fueron, si no adquiridos en el mismo establecimiento, si en el mismo momento, aplicándoseles a ambos el mismo descuento sobre los impuestos que los grababan. Con mucha seguridad, las dos publicaciones fueron compradas en alguno de los viajes de Falla a París entre 1923, cuando asistió al estreno de *El retablo de maese Pedro*, y 1932, con ocasión de su viaje a Venecia para el estreno italiano de la misma obra, no constando otros viajes a la ciudad de la luz previos a la composición de «Invocatio ad individuum trinitatem».

El interés del compositor por el canto llano, por sus rudimentos, modalidad y elementos conformantes es patente en vista de lo que María Julieta Vega García-Ferrer ha expuesto de cuanto se conserva en el archivo granadino —cuarenta y dos referencias sobre monodia litúrgica y un manuscrito—, habiendo dedicado a ello bastante atención habida cuenta de los apuntes e indicaciones que Falla fue dejando en muchos de estos volúmenes. Por las fechas de edición de estas adquisiciones, se puede observar que la mayoría fueron publicadas en la década de 1920, lo que, por otra parte, permite hablar de un profundo acercamiento hacia la praxis monódica en un momento en el que su interés por la música histórica es más que patente, tratándose sin duda de estudios

personales de cara a la composición de obras como *El retablo de maese Pedro* o *Concerto per clavicembalo*, donde las referencias al gregoriano han sido sobradamente estudiadas.³⁵ Por ello mismo, es probable que las adquisiciones de las ediciones de Brun datasen también de esa misma década.

Pese a los escasos datos biográficos disponibles sobre François-Joseph Brun es posible suponer que, dadas sus fechas de nacimiento y muerte, así como los dedicatarios de algunas de sus obras, él y Manuel de Falla pudieran convivir en París durante la estancia del andaluz allí. Dado que no parece que llegasen a conocerse —al no existir ni una sola mención a él en la documentación personal conservada—, es posible pensar que sus obras llegaron a manos de Falla de forma casual.

Laudate Dominum pudo haber sido consultada por Manuel de Falla con cierta atención ya en 1927, con motivo de la realización de *El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca. En aquella ocasión, una de las adaptaciones versaba sobre el *Amen de Dresde* —segunda obra del fascículo en que fue publicado *Laudate Dominum*— y que se utilizó para conformar el segundo número musical de la función: la «Tocata del Amén de Dresde». No parece casualidad que, en ambos casos, tanto la transcripción publicada por Brun como la adaptación falliana aparezcan escritas iguales, con la única diferencia de que el gaditano, prescindiendo de armadura, opta por el uso de alteraciones accidentales, llevando a cadenciar la música sobre Fa sostenido menor, mientras que Brun sí que la establece —tres sostenidos—, concluyendo directamente en La mayor.³⁶

³³ Dácil González Mesa, «La biblioteca personal de Manuel de Falla: historia, formación y repercusión en el proceso creativo del compositor» (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2019), 446. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/57876>.

³⁴ María Julieta Vega García-Ferrer, *Manuel de Falla y el canto llano: un cantoral el siglo XV en su archivo* (Granada: María Julieta Vega García-Ferrer, 2017), 40.

³⁵ Louis Jambou, «Músicas del siglo XVI en la obra de Manuel de Falla», *Revista de Musicología* 27, n.º 2 (2004): 1039-1064; Gianfranco Vinay, «La lezione di Scarlatti e di Stravinsky nel *Concerto per clavicembalo* di Falla», en *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa: atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 15-17 maggio 1987)*, ed. Paolo Pinamonti (Firenze: Leo S. Olschki, 1989), 179-188; Michael Christoforidis, «Hacia un nuevo mundo sonoro en *El retablo de maese Pedro*», en *Manuel de Falla: Latinité et Universalité. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996*, ed. Louis Jambou (Paris, Université Paris X, 1999), 219-235; Yvan Nommick, «*El retablo de maese Pedro*: un poético diálogo entre la historia y la vanguardia», en *El retablo de maese Pedro. Manuel de Falla: diseños para una puesta en escena*, ed. Rafael del Pino (Sevilla, Consejería de Cultura, 2002), 13-21.

³⁶ Ruiz Montes y Torres Clemente, «Manuel de Falla y *El gran teatro del mundo*», 18.

2

LAUDATE DOMINUM
(à 3 Voix égales)

F. BRUN

In no-mi-ne Pa-tri

1) Lau . da . te Dóminum omnes gen . tes:
3) Glória Patri et Fi . li . o :

Sanc-to

laudáte eum o . mnes pó . pu . li
et Spi . ri . tu . i San . cto .

2) Quóniam confirmáta est super nos miseri .
2) Quóniam confirmáta est super nos miseri .

All^o moderato

. eór . di . a e . jus:
. eór . di . a e . jus:

A. 113 c.

3

in a . tér . num .
et véritas Dómini ma . net in a . tér . num .

4) Sicut erat in principio, et nunc et sem . per.
Sicut erat in principio, et nunc et sem . per,

et in saécula saeu . ló . rum . A . men .
et in saécula saeu . ló . rum . A . men .

A. 114 c.

Ejemplos 6 y 7. *Laudate Dominum* de François-Joseph Brun, propiedad de Manuel de Falla con anotaciones del compositor E-GRmf 876 (2).
© Archivo Manuel de Falla.

Con posterioridad, en torno a 1932, Manuel de Falla pudo haber repasado el *Laudate Dominum* cuando tuvo que preparar la dirección del concierto que el Orfeón Donostiarra ofrecía con motivo de la inauguración de la Abadía de San Telmo en San Sebastián, el 3 de septiembre de 1932. La obrita, publicada en el fascículo número 10 de un total de 25, aparece junto a distintas composiciones de Palestrina,³⁷ habiéndose cantado en dicho concierto, además del *Exsultate Deo* del italiano, el motete *Duo seraphim clamabat* de Victoria y el *Ave Maria* a 4 atribuida al abulense. Lo mismo que podría haber sucedido en vista de los dos conciertos en los que Falla tomó parte en Palma de Mallorca, junto a la Cape-

³⁷ Las obras de Palestrina eran: *Stabat Mater* (E-GRMF 876 (1)), *Bone Pastor* (E-GRmf 876 (3)), *Supplications Eucharistiques* (E-GRmf 876 (4)) y *Missa Brevis* (E-GRmf 876 (5)).

lla Clàssica los días 12 de abril de 1933³⁸ y 21 de mayo de 1933.³⁹

La aceptación a poner música a un nuevo auto sacramental en 1935 pudo haber hecho a Manuel de Falla visitar algunas de las fuentes utilizadas en la ocasión anterior, así como también volver sobre aquellas ediciones que le podrían haber inspirado más en la búsqueda de una sonoridad antigua, lo que además debía casar con el

³⁸ Aunque el programa de mano indica que fue Joan María Thomàs quien dirigió en solitario el concierto, con obras como el *Ave Maria* a 4 atribuido a Victoria y el *Exsultate Deo* de Palestrina, no cabe duda de que el repertorio fue preparado por ambos músicos (E-GRmf FN 1933-003).

³⁹ En este concierto Falla dirigió la *Balada de Mallorca*, mientras que Thomàs se encargó de la *Missa Papae Marcelli* (E-GRmf FN 1933-010).

espíritu de sendos textos teatrales. Esta hipótesis es bastante probable ya que el mismo *Amen de Dresde* antes mencionado volvió a ser utilizado en *La vuelta de Egipto* para la cuarta intervención musical de la segunda escena: «Venceréis la muerte en ella». ⁴⁰ A lo largo de ese proceso de rebusca, no cabe la menor duda de que el músico repasó el *Laudate Dominum* en más de una ocasión.

Las razones exactas que hicieron a Falla decantarse por el comienzo de *Laudate Dominum* como punto de partida de «Invocatio» son un misterio. Sin embargo, pudo plantearse alguna de estas razones: pensar que se trataba de una obra antigua realizada también por un compositor del pasado al estar rodeada de autores y obras también históricos; o dada la insistente presencia del nombre F. Brun o Abbé F. Brun como transcriptor de obras antiguas en la misma colección editorial —y siendo a su vez el autor del manual de acompañamiento de gregoriano que él mismo tenía en su biblioteca—, considerarlo un buen conocedor de repertorios remotos y, por lo tanto, también buen imitador de las sonoridades que Manuel de Falla andaba buscando.

5. TRES FIRMAS DISTINTAS PARA UNA OBRA: ¿SÍNTESIS O COAUTORÍA?

Como se ha expuesto hasta ahora, «Invocatio ad individuum trinatum» se trata de una adaptación compuesta por Manuel de Falla en base a fragmentos de otros dos autores. Los primeros compases están realizados tomando como elemento constructor la melodía de *Laudate Dominum* de François-Joseph Brun, la cual es primeramente ritmada —encima de la propia fuente— y posteriormente armonizada, quedando el *cantus firmus* en la parte de soprano. La segunda parte, como el propio Falla reconocía, está basada en el «Amen» final del *Ave Maria* a 4 atribuido a Tomás Luis de Victoria. Sin embargo, esa obra no es de Tomás Luis de Victoria, sino del compositor renacentista esloveno Jacobus Handl-Gallus o Jacobus Gallus Carniolus (1550-1591). ⁴¹ Como anteriormente

se señaló, Falla habría modificado solamente la tesitura para una conjunción del inicio tonal en Fa mayor y la cadencia modal del «Amen» en Si bemol mayor. Pero, además, planteó una pequeña abreviación de los primeros valores rítmicos de las voces de soprano y tenor de forma que el ataque del bajo sobre Fa se produzca a solo, componiendo *ex novo* tan solo la parte de contralto, cuyo motivo original descendente es transformado por Falla, ascendiendo desde Fa hasta La bemol. Como es lógico, en esos cinco compases hay una intervención en la dinámica, así como la inserción de una indicación técnica para todas las voces: el comienzo es *forte, ma dolce* mientras que el segundo «Amen» es *pianissimo*. Asimismo, entre el primero y el segundo coloca una coma de respiración que sirve para enfatizar el cambio radical de dinámica. Dicho esto, temáticamente, «Invocatio ad individuum trinatum» estaría organizada del siguiente modo:

- Compases 1 al 8: Melodía de François-Joseph Brun. Armonía y modificación rítmica de Manuel de Falla.

402. Sin embargo y pese a que se han señalado como posibles compositores de la obra a Joseph Schrems y a Franz Xaver Habertl, discípulos de Proske y encargados de la edición e impresión de la colección tras la muerte de su maestro, la cuestión quedó zanjada en 1996, cuando la autoría recayó definitiva y probadamente sobre Jacobus Handl o Jacobus Gallus Carniolus (1550-1591). La obra fue publicada bajo su autoría por Edo Škulj, *Monumenta Artis Musicae Sloveniae. V rokopisu ohranjene skladbe. Compositions preserved in manuscript* (Liubiana: Muzikološki Inštitut, 1996). No conforme con ello, el musicólogo Andrés Miguel Jan realizó un estudio comparativo de los elementos melódicos de la obra con distintas composiciones del autor determinando que la obra era indiscutiblemente del autor renacentista esloveno; véase Miguel Andrés Jan, «Jacobus Gallus and the mystery of authorship», *Thezaurus*, Institute for Slovenian Studies of Victoria, 2003, https://thezaurus.com/indexc3c.html?webzine/gallus_and_the_mystery_of_authorship/. Con anterioridad ya hubo un intento discreto por parte de Higinio Anglés por desvincular a Victoria de esta obra al no editarla en la *Opera Omnia* del compositor religioso, aunque sin dar una razón del por qué: Higinio Anglés, ed., *Tomás Luis de Victoria. Opera Omnia*, 4 volúmenes, primera edición por Felipe Pedrell, nueva edición corregida y aumentada por Higinio Anglés, Monumentos de la Música Española 25-26 (1965), 30 (1967), 31 (1968) (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965, 1967-1968). Hay que poner de relieve el peso que Felipe Pedrell tenía para la idiosincrasia musical de Manuel de Falla, además de la incontestable autoridad como maestro suyo.

⁴⁰ Ruiz Montes y Torres Clemente, «Manuel de Falla y *La vuelta de Egipto*», 23.

⁴¹ Este *Ave Maria* a 4 fue asignado erróneamente a Tomás Luis de Victoria por Felipe Pedrell, que la incluyó en su *Opera Omnia* (Felipe Pedrell, *Thomae Ludovici Victoria Abulensis Opera Omnia* [Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1902-1913], 3:4-5), aunque señalando que no aparecía en ninguna edición *princeps* del abulense, recogiendo a su vez la atribución que anteriormente había hecho Carl Proske en el cuarto volumen en su recopilación *Musica Divina*: Carl Proske, *Musica Divina* (Regensburg: Friedrich Pustet, 1853-1863), 4:400-

- Compases 9 al 13. Contrapunto de Jacobus Handl. Modificación rítmica inicial, adaptación contralto y cambio de tono de Manuel de Falla.

Como sucede con el resto de piezas que constituyen la música incidental de *La vuelta de Egipto*, en este caso también se trata de una adaptación del compositor desde la que genera una nueva obra. Lo particular del caso y lo que lo diferencia del resto de arreglos incidentales es que parte de dos fuentes muy distintas entre sí —estilística, histórica y compositivamente— para conformar una obra breve que genera el entorno sonoro necesario para enmarcar la acción teatral que posteriormente tendrá lugar.

En lo que a la autoría propiamente se refiere, la pieza pertenece a Manuel de Falla al ser él el responsable del desarrollo de la obra final que resulta una adaptación de dos composiciones previas. El grado de elaboración es tal, teniendo en cuenta la concreción de la pieza, que quedaría descartada la posibilidad de considerar la coautoría: no existe una colaboración entre compositores, sino más bien una síntesis de trabajados desde aspectos como la armonía, el ritmo, la instrumentación o la transposición. Más concretamente, Manuel de Falla ha partido de una línea vocal de Brun y del final casi íntegro de la obra de Handl, lo que, convenientemente trabajado y con la inclusión de un nuevo texto, da como resultado una obra realmente distinta. Los elementos originales son ciertamente reconocibles, pero se presentan al oído como citas musicales, una práctica habitual del autor.⁴² Dada la nitidez de estas evidencias, no queda otra opción que el distanciamiento de la hipótesis planteada por Elena Torres Clemente sobre la «creación colectiva» por la cual «Falla crea un pórtico al contrapunto de Victoria».⁴³ Más bien, en base al canto llano de Brun, Falla construye dicho pórtico homofónico y estático que conduce al contrapunto efectista del primer «Amen» y que concluye en el segundo: quieto, *pianissimo* y nuevamente homofónico.

6. CONCLUSIÓN

«Invocatio ad individuam trinitatem» de Manuel de Falla es una breve obra de trece compases con una rica

⁴² En *El corregidor y la molinera* (cc. 245-251 del cuadro segundo) o *El sombrero de tres picos* (cc. 15-18 del número 12 de ensayo de la «Farruca»), por ejemplo, hay unas claras citas musicales a la *Sinfonía n.º 5* de Beethoven o al *Minuetto* del segundo acto de *Manon Lescaut* de Puccini en la «Danza del molinero» y en la «Danza del corregidor», respectivamente.

⁴³ Torres Clemente, «Tomás Luis de Victoria reinventado», 540.

génesis. Compuesta como parte de la música incidental que acompañó la representación del auto sacramental *La vuelta de Egipto* de Lope de Vega en 1935, carecía hasta el momento de un estudio que identificase sus elementos musicales conformantes y ofreciese una explicación precisa de los mismos. Como se ha podido documentar, la pieza, como las otras que el compositor preparó para la puesta en escena, también es una adaptación, aunque con la diferencia de contar con dos fuentes distintas, la primera de las cuales no había sido aún descrita: el *Laudate Dominum* de François-Joseph Brun y el «Amen» final del *Ave Maria* a 4 de Jacobus Handl, motete anteriormente atribuido a Victoria. Pese a sus reducidas dimensiones, Manuel de Falla necesita trabajar con dos fuentes de forma diferente para obtener el resultado que pretende, consiguiendo ciertamente una composición única. A lo largo de sus escasos 13 compases presenta secciones contrastantes, cambios dinámicos, un texto nuevo y un buen planteamiento vocal que es técnicamente eficaz y dramáticamente efectista.

La ausencia de borradores que permitan un mejor acercamiento a «Invocatio ad individuam trinitatem» se suple mediante el análisis comparativo, lo que, unido a lo sucinto de sus dimensiones, ha posibilitado ahondar en el minucioso proceso creativo de un Falla maduro, en la plenitud de su carrera musical y tras haber producido sus éxitos de mayor calado. Aunque la pieza no deja de ser una adaptación musical, la aportación del compositor es fundamental, ya que obtuvo una unidad de conjunto tan resistente que había hecho imposible hasta ahora la identificación de sus elementos conformantes. La conjunción de la melodía de François-Joseph Brun, la armonía, dinámica y rítmica de Falla y, por último, el contrapunto de Jacobus Handl es perfecta, sutil y verdaderamente eficaz, lo que evidencia la precisión quirúrgica unida a la meticulosidad artesana del maestro andaluz.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Anglès, Higinio, ed. *Tomás Luis de Victoria (†1611). Opera Omnia*, 4 volúmenes. Primera edición por Felipe Pedrell. Nueva edición corregida y aumentada por Higinio Anglès. Monumentos de la Música Española 25-26 (1965), 30 (1967), 31 (1968). Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965, 1967-1968.
- Antiphonale Romanum II*. Solesmes: La Froidfontaine, 2009.
- Brun, F[rançois-Joseph] ed., *Les petites feuilles musicales. Collection populaire de musique d'église*. París:

- Librairie de l'Art Catholique, Éditions Musicales de la Schola Cantorum, 1919.
- Christoforidis, Michael. «Hacia un nuevo mundo sonoro en *El retablo de maese Pedro*». En *Manuel de Falla: Latinité et Universalité. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996*, editado por Louis Jambou, 219-235. Paris: Université Paris X, 1999.
- . «Volver: otra lectura de la ideología político-estética de Manuel de Falla durante sus últimos años». *Revista de Musicología* 32, n.º 1 (2009): 585-593.
- Gallego, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988.
- García, Juan Alfonso. «Manuel de Falla y la música eclesiástica III». *Tesoro Sacro-Musical*, IV (julio-septiembre 1976): 80-84.
- González Mesa, Dácil. «La biblioteca personal de Manuel de Falla: historia, formación y repercusión en el proceso creativo del compositor». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2019. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/57876>.
- Graduale novum de feriis et sanctis*. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, Libreria Editrice Vaticana, 2018.
- Jambou, Louis. «Músicas del siglo XVI en la obra de Manuel de Falla». *Revista de Musicología* 27, n.º 2 (2004): 1039-1064.
- Jan, Miguel Andrés. «Iacobus Gallus and the mystery of authorship». En *Thezaurus*. Institute for Slovenian Studies of Victoria, 2003.
- «La representación de “La vuelta de Egipto”, triunfo rotundo del naciente teatro universitario». *Ideal*, Granada (11 de abril de 1935): 3-4.
- Nommick, Yvan. «*El retablo de maese Pedro*: un poético diálogo entre la historia y la vanguardia». En *El retablo de maese Pedro. Manuel de Falla: diseños para una puesta en escena*, editado por Rafael del Pino, 13-21. Sevilla, Consejería de Cultura, 2002.
- . «Música incidental para *El misterio de los Reyes Magos* Manuel de Falla; edición y estudio». *Quodlibet* 64, separata (2017): 5-31.
- Pedrell, Felipe. *Thomae Ludovici Victoria Abulensis Opera Omnia*, 4 volúmenes. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1902-1913.
- Peiró, Rosario. «Frente y retaguardia: mujeres en la Guerra Civil». Página web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Persia, Jorge de. *Hermenegildo Lanz, escenógrafo: las experiencias teatrales en los años veinte granadi- nos (1922-1936)*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 1993.
- Pío X. *Tra le sollecitudini. Motu proprio*. 22 noviembre de 1903.
- Proske, Carl. *Musica Divina*. Regensburg: Friedrich Pustet, 1853-1863.
- Ruiz Montes, Francisco y Elena Torres Clemente. «Manuel de Falla y la música incidental para *El gran teatro del mundo*. Estudio introductorio». *Quodlibet* 53, separata (2013): 3-15.
- . «Manuel de Falla y la música incidental para *La vuelta de Egipto*. Estudio introductorio». *Quodlibet* 55, separata (2014): 5-26.
- Sanz, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza: con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos y Dances de Rasgueado, y Punteado, al estilo Español, Italiano, Francés, y Inglés: con un breve Tratado para acompañar con perfección, sobre la parte muy esencial para la Guitarra, Arpa, y Organo, resumido en doze reglas, y exemplos con las más principales de Contrapunto, y Composición*. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1697.
- Škulj, Edo. *Monumenta Artis Musicae Sloveniae. V rokopisu ohranjene skladbe. Compositions preserved in manuscript*. Liubliana: Muzikološki Inštitut, 1996.
- Titos Martínez, Manuel. «Las actitudes políticas de Manuel de Falla: confianza, desconcierto y prevención». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 33 (2011): 203-234.
- Torres Clemente, Elena. «Tomás Luis de Victoria reintentado por Manuel de Falla: homenajes, recreaciones y versiones expresivas». En *Tomás Luis de Victoria: Estudios*, editado por Javier Suárez-Pajares y Manuel Sol, 523-546. Madrid: ICCMU, 2013.
- Vega García-Ferrer, María Julieta. *Manuel de Falla y el canto llano: un cantoral el siglo XV en su archivo*. Granada: María Julieta Vega García-Ferrer, 2017.
- Vinay, Gianfranco. «La lezione di Scarlatti e di Stravinsky nel *Concerto per clavicembalo* di Falla». En *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa: atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 15-17 maggio 1987)*, editado por Paolo Pinamonti, 179-188. Florencia, Leo S. Olschki, 1989.

Recibido: 17.03.2023

Aceptado: 03.07.2023