

MANUEL DE FALLA

y

Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy



El presente trabajo forma parte y se desarrolla en el marco del Seminario ***Estudio e Interpretación de la Vida y el Repertorio de Manuel de Falla y Benjamin Britten***, impartido en el Conservatorio Profesional de Música Teresa Berganza de Madrid durante el curso académico 2025/2026. Dicho seminario tiene como finalidad profundizar tanto en el conocimiento biográfico y estilístico de ambos compositores como en el análisis y la interpretación de sus principales obras, integrando perspectivas históricas, analíticas e interpretativas. En este contexto, el trabajo aborda los contenidos propuestos desde una aproximación crítica y reflexiva, vinculando el estudio teórico con la práctica musical.

En este trabajo se propone un recorrido por el contexto social y musical del momento, atendiendo al entorno creativo y a las múltiples influencias que confluieron en la obra de Manuel de Falla. Se explorará el diálogo que el compositor estableció con la música de Claude Debussy, su profunda vinculación con el folclore, la huella decisiva de su estancia en Granada y su compromiso con la preservación del cante jondo. Asimismo, se analizará su relación con la guitarra y con los guitarristas de su tiempo, un entramado de experiencias y resonancias que cristalizó finalmente en la composición de *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy*.

Las imágenes incluidas en este trabajo son propiedad de sus respectivos autores y/o instituciones de origen y pueden estar sujetas a derechos de autor y de reproducción. Su utilización tiene exclusivamente fines educativos, académicos y/o divulgativos, sin ánimo de lucro. En ningún caso se pretende vulnerar los derechos de los creadores ni sustituir la autoría original de las obras visuales empleadas.

ÍNDICE

Introducción.....	2
Renovación.....	3
Granada.....	7
Cante Jondo.....	9
La Guitarra.....	10
Los fondos.....	12
<i>Homenaje</i>	13
El Manuscrito	18
Análisis	22
Bibliografía.....	21
Imágenes.....	24

*...Pero, sobre todo, tráeme una guitarra de la que escaparé, apenas herida sus cuerdas, como una fina polvareda sonora, lo que contuvo en algún tiempo de Bárbara melancolía. Claude Debussy*¹.

¹ Javier Suárez-Pajares. (2016). *En torno a Miguel Llobet y la interpretación del Homenaje de Debussy de Manuel de Falla*. Córdoba: Ed.: La Posada. p. 171.

INTRODUCCIÓN

El siglo XX puede interpretarse como un periodo atravesado por profundas tensiones y paradojas. Durante su primera mitad, los avances científicos y tecnológicos de enorme trascendencia coexistieron con algunas de las expresiones más devastadoras de la acción humana. La intensificación de la interconexión global y la aceleración de los ritmos de vida favorecieron la emergencia de una conciencia explícita de la modernidad como condición histórica. En este contexto, fenómenos como las guerras mundiales, las crisis económicas y las hambrunas se desarrollaron de manera simultánea a relevantes transformaciones sociales, entre las que destacan la progresiva consolidación de los derechos laborales y la formulación de ideales orientados hacia una distribución más equitativa de la riqueza.

En este contexto histórico y social, el campo artístico se ve atravesado por una acusada diversificación de lenguajes y posicionamientos estéticos, articulados en torno a un reto compartido: la necesidad de renovar los discursos creativos mediante una revisión crítica de la tradición, sin llegar a una ruptura total con el canon heredado. Paralelamente, el desarrollo de la grabación sonora impulsa la emergencia de la cultura de masas, transformando de manera profunda las formas de producción, interpretación y recepción musical. En este escenario, mientras algunos compositores, como *Arnold Schönberg*, adoptan una actitud de progresivo distanciamiento respecto al público general y privilegian el reconocimiento de los círculos especializados, otros, como Manuel de Falla, incorporan elementos de identidad nacional como estrategia de mediación entre el legado romántico y los nuevos procedimientos compositivos de la modernidad.

Por su parte, la guitarra que durante el romanticismo se vio relegada a la marginalidad debido a las grandes sonoridades orquestales y la expansión de la armonía con unos procesos modulantes inviables en un instrumento afinado por cuartas, vuelve a ponerse en primera fila de la escena musical.

RENOVACIÓN

El proceso de revitalización de la guitarra clásica en la década de 1920 estuvo protagonizado fundamentalmente por figuras españolas. Dicho fenómeno, estrechamente vinculado al nacionalismo musical hispano y al impulso renovador de la música española iniciado a finales del siglo XIX, adquirió una dimensión decisiva a través de la interacción entre las



Ilustración 1 Teatro

representaciones contemporáneas del instrumento en las **artes visuales** de las primeras décadas del siglo XX; los principios estéticos del **Neoclasicismo musical**; el interés, por su riqueza y color tímbrico, que suscitó en compositores vinculados a la **Escuela de Viena**, como *Anton Weber* o *Arnold Schönberg*; así como autores influidos por la estética de **Claude de Debussy**, quienes hallaron en la afinación por cuartas de la guitarra, el medio ideal para sus experimentaciones modales. Esta convergencia resultó determinante para su legitimación crítica y para la consolidación de la guitarra como instrumento de proyección internacional, favoreciendo su difusión en los ámbitos culturales de Europa y América del Norte.² Además, facilitó su inserción en los discursos de la modernidad y su reconocimiento como manifestación de arte culto, en contraste con las expresiones de carácter popular que, desde la década de 1890, habían adquirido una notable presencia en el panorama musical internacional.³

² CHRISTOFORIDIS, M & PIQUER SANCLEMENTE, R: «Cubismo, Neoclasicismo y el renacimiento de la guitarra española a principios del siglo XX» En: *Roseta* nº 6. Madrid: Ed.: Sociedad Española de la Guitarra, 2011. p. 6. Disponible: <https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/b625f9c2-035a-441b-ba91-7f38f1c0a0b4/content>

³ *Idem*.

Por otro lado, durante tres décadas, coexistieron una serie de **estilos de carácter popular**, vinculados a distintas **técnicas de rasgado y punteo**, empleadas mayoritariamente en la primera posición del instrumento.



Ilustración 2 Fiesta popular

La etapa inicial de este ciclo estuvo marcada por la extraordinaria difusión de las **estudiantinas**⁴, que, tras su irrupción en las celebraciones del carnaval parisino de 1878, alcanzaron rápidamente una proyección de alcance internacional.⁵ Es en este contexto cuando la guitarra se consolida en los ámbitos de uso **urbano y popular**, vinculando su difusión masiva a los procesos de producción industrial del instrumento. En esta etapa se alcanzó la configuración definitiva del **flamenco** y de sus técnicas guitarrísticas y surgió la **escuela moderna de la guitarra clásica española**, protagonizada por figuras fundamentales como Francisco Tárrega y Miguel Llobet.⁶

De la mano de estos se producirá una renovación del repertorio orientado en dos líneas claramente diferenciadas. Por un lado, **Francisco Tárrega** impulsará la ampliación del repertorio principalmente a través de transcripciones y adaptaciones de obras concebidas originalmente para otros instrumentos, revalorizando el



Ilustración 3 Francisco Tárrega

mismo e integrándolo dentro de un discurso que consolidaba a la guitarra como instrumento de tradición clásica.⁷

Esta práctica —la de la transcripción— resultó frecuente y, como hemos visto, contó con el respaldo de los intérpretes del momento. Una tendencia compositiva según la cual los

⁴ RAE: Estudiantina: 2. F. Grupo de estudiantes que, vestidos a la usanza tradicional universitaria y provistos de instrumentos musicales, van tocando y cantando por las calles y otros lugares. [En línea]. Real Academia de la Lengua. 2024. Disponible: <https://dle.rae.es/estudiantino?m=form> Consultado 03/02/2026.

⁵ CHRISTOFORIDIS, M & PIQUER SANCLEMENTE, R: "Cubismo, Neoclasicismo... Op. cit. p. 6.

⁶ *Ibidem.* p. 7.

⁷ *Ibidem.* p. 10.

compositores concebían sus obras primordialmente para el piano o la orquesta, quedando posteriormente en manos de los guitarristas la tarea de adaptar dicho repertorio a las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento.⁸

Con el transcurso del tiempo, dicha situación comenzó a ser problemática ya que se empezó a poner en duda la originalidad —o para ser más exactos, la ausencia de obras originales— dentro del repertorio guitarrístico. Como consecuencia se promovió una revisión crítica de la transcripción como procedimiento predominante, limitándose este al repertorio anterior al siglo XIX y se consolidó la exigencia de que las obras destinadas a la guitarra fueran concebidas de manera original para el instrumento.



Ilustración 4 Miguel Llobet

Por otro, **Miguel Llobet** desempeñará un papel decisivo en el definitivo renacimiento del instrumento a comienzos de la centuria, al desarrollar nuevos modelos de escritura y explorar una armonía idiomática específicamente guitarrística. Con ello, Llobet sentaría las bases de la guitarra moderna y contribuirá de manera significativa a su emancipación respecto de los modelos compositivos heredados del piano y de la orquesta.

La aspiración de articular la música moderna con las tradiciones de raíz popular y con la música antigua configuró un marco especialmente propicio para la convergencia entre determinadas expresiones de la música culta y la popular⁹ y que tuvieron una traducción directa en la **práctica concertista** —con la incorporación de recitales en la Sociedad Nacional de Música o la Residencia de Estudiantes —, de guitarristas como Regino Sainz de la Maza y Emilio Pujol, que combinaban obras contemporáneas con piezas pertenecientes al

⁸ Javier Suárez-Pajares. (2016). *En torno a Miguel...* Op. cit. p. 175.

⁹ CHRISTOFORIDIS, M & PIQUER SANCLEMENTE, R: "Cubismo, Neoclasicismo..." Op. cit. p. 10.

patrimonio musical histórico español, incluyendo transcripciones del repertorio vihuelístico y composiciones de Johann Sebastian Bach.¹⁰

La **relectura del pasado** constituyó uno de los factores determinantes del auge guitarrístico, en la medida en que la orientación anti romántica conllevó el **rechazo** de un siglo durante el cual la guitarra había sido relegada y escasamente valorada.

“No, los tiempos románticos fueron precisamente aquellos en que la guitarra estaba en su peor momento, diseminada por toda Europa. Se la hacía tocar la música que tocaban otros instrumentos, pero no era la adecuada para la música del siglo XIX”¹¹.

La prueba de la definitiva renovación la encontramos en el reconocimiento de Manuel de Falla la guitarra para la interpretación de la música moderna de carácter posromántico. Esta confianza en el instrumento queda reflejada en una carta de *J. B. Trend* dirigida al compositor, fechada el 4 de noviembre de 1920, poco después de que el hispanista inglés hubiese escuchado los primeros ensayos privados *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy* en Granada e interpretados por Ángel Barrios. En dicha misiva, *Trend* afirmaba: «Friedman está aquí [Londres] tocando el piano, una prueba más de que usted tiene razón al sostener que el piano moderno es un instrumento de carácter orquestal, y que el futuro pertenece a la guitarra».¹²

¹⁰ *Ibidem.* p. 11.

¹¹ *Ibidem.* p. 13.

¹² *Ibidem.* p. 14.

GRANADA



Ilustración 5 Francisco Rodríguez
Murciano

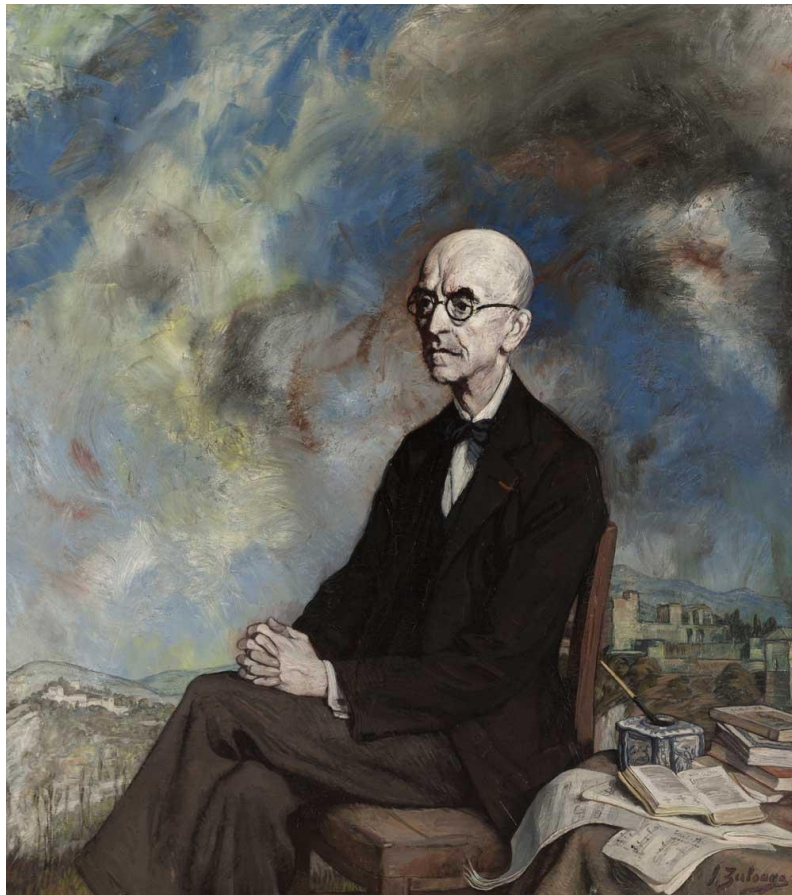
El traslado de Manuel de Falla a Granada en 1920 ejerció una influencia significativa en su impulso creativo hacia la composición de una obra para guitarra concebida como un collage de motivos y procedimientos estilísticos derivados de las partituras de *Claude Debussy* de inspiración española. Dichas obras reflejan, en numerosos casos, la fascinación del compositor francés por Granada y su interés por las posibilidades armónicas asociadas al instrumento guitarrístico. El resultado de este proceso fue *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy*. Durante su gestación, Falla reactivó vínculos previos con Miguel Llobet y Ángel Barrios, al tiempo que estableció relaciones especialmente fructíferas con Andrés Segovia, Emilio Pujol y Regino Sainz de la Maza.¹³ De estas amistades hay que desatacar la que tuvo con la familia de **Ángel Barrios**. Estos tenían la vivienda en el círculo del barrio alto del recinto de la Alhambra, en la calle Real. Escenario a camino entre lo comercial y lo señorial, con talleres de guitarreros y otras artesanías, pensiones y hoteles.¹⁴ La vivienda, propiedad de los abuelos de Ángel Barrios desde el siglo XVIII¹⁵ será conocida como la casa de **El Polinario**, nombre con el que se conocía al padre de Ángel, don Antonio Barrios Tamayo. Este ejerció el patriarcado, fue pintor reseñable y conversador inagotable. su aportación a la guitarra popular flamenca procede de una tradición guitarrística muy antigua —enlazada con el guitarrista Francisco Rodríguez murciano y su hijo, del mismo nombre, y que fue conocido como *Malipieri* y, posteriormente, “El Tenazas”—. Esta herencia cultural hizo de Barrios Tamayo, no solo un verdadero conocedor de todos los estilos primitivos flamencos, también su difusor mediante el magisterio

¹³ *Ibidem*. p. 12.

¹⁴ OROZCO DÍAZ, M: *Ángel Barrios. Su ciudad, su tiempo*. Granada: Ed.: Comares, 2000. p. 19.

¹⁵ *Ibidem*. p. 21.

oral convirtiéndose, de esta forma, en maestro de su hijo Ángel y de unas generaciones granadinas en las que se depositó la tradición entre el oculto y lo popular. Esta transmisión de saberes se realizaban en las tertulias —ya instauradas desde principios del XIX— y la que se realizaba en la casa de Polinario siempre estaban acompañadas de improvisaciones a la guitarra de Ángel y Manuel Jofre¹⁶ y cantos enraizados en el primitivo cante jondo. A la misma asistieron de forma asidua personalidades como Gabriel Ruiz de Almodóvar, Ignacio Zuloaga, Darío Regoyos, Federico García Lorca y el mismísimo Manuel de Falla.¹⁷



Retrato de Manuel de Falla realizado por Zuloaga¹⁸.

¹⁶ Para más información sobre este importante guitarrista se puede consultar, entre otras, <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/160926>

¹⁷ OROZCO DÍAZ, M: *Ángel Barrios... Op. cit.* p. 24.

¹⁸ ZULOAGA, I.: *Retrato de Manuel de Falla*. 1932. Museo Ignacio Zuloaga-Castillo de Pedraza. Segovia. [En línea]. Disponible: <https://museoignaciozuloaga.com/es/museo/> Consultado: 08/02/2026.

CANTE JONDO

Manuel de Falla promovió la celebración del Primer Concurso de Cante Jondo, celebrado en Granada en 1922, con la colaboración del poeta Federico García Lorca y de un reducido núcleo de intelectuales granadinos. Aunque la iniciativa se sustentaba en un ideario de carácter primitivista y de raíz popular, orientado a la salvaguarda del cante jondo, incorporaba



Ilustración 6 Concurso Cante Jondo

asimismo componentes de signo elitista vinculados a la estética neoclasicista. Estos planteamientos ya habían sido explorados por *Serguéi Diáguilev* en su espectáculo *Cuadro flamenco*, concebido con un telón cubista de Pablo Picasso, en el que bailarines y guitarristas aparecían enmarcados por el artificio moderno de la escenografía.¹⁹

El Concurso de Cante Jondo favoreció la consolidación de una visión del flamenco y de la guitarra, formulada desde un marco español, como expresiones plenamente modernas, desligadas de los estereotipos y de los códigos propios del imaginario romántico,²⁰ El certamen estimuló de nuevo la atención de los sectores sociales más influyentes y de los principales intelectuales asociados a las corrientes de vanguardia hacia las expresiones de la música popular.²¹

¹⁹ CHRISTOFORIDIS, M & PIQUER SANCLEMENTE, R: "Cubismo, Neoclasicismo... *Op. cit.* p. 12.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

LA GUITARRA

Dentro de este contexto, de forma constatada, podemos afirmar que *El Homenaje* no fue la primera incursión de Falla en la escritura para guitarra —aunque es más factible que sean unas transcripciones o arreglos— se conserva un manuscrito de unos *Cantares de Nochebuena* (1903-04) con acompañamiento de guitarra con una escritura armónica elemental y la siguiente anotación: «El pueblo no emplea más modulaciones que las escritas, porque son aquellas en las que hay mayor presencia de cuerdas al aire». Según *Christoforidis* [2011] esta afirmación pondría de relieve que para Falla las condiciones técnicas del instrumento habrían sido un factor determinante en la configuración modal y armónica de la música popular.²²

1 **Pastores venir**

Moderato ♩ = 104

Cantares de Nochebuena 1903-04²³

También podemos encontrar la evocación de la sonoridad de las cuerdas al aire de la guitarra en otras obras —como *Noches en los jardines de España* (1916) y *El amor brujo* (1915)— manifestado a través del ritmo y la sonoridad más primaria y elemental del instrumento.



Ilustración 7
El Amor brujo

²² GALLEGO, A.: XXXIV “Cantares de Nochebuena”, *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid: Ed.: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987, pp.60-63.

²³ En JÄGGIN, C: Falla, Manuel. Cantares de Nochebuena. [En línea]. christophjaegglin.net, 2009. Disponible: [https://www.christophjaegglin.net/Schriften/Falla,%20Manuel%20de%20Cantares%20de%20nochebuena%20\(c.a.%201903-04\).pdf](https://www.christophjaegglin.net/Schriften/Falla,%20Manuel%20de%20Cantares%20de%20nochebuena%20(c.a.%201903-04).pdf) Consultado: 02/02/2026



Ilustración 8
Cante Jondo

No podemos dejar de mencionar el folleto que publicó con motivo del certamen “*El Cante jondo*” (*canto primitivo andaluz*). Un texto que culmina con una reflexión en torno a la guitarra flamenca, sus vínculos históricos con la cultura española y la indagación de sus raíces dentro de la tradición musical occidental.²⁴

Así se expresó, «el empleo popular de la guitarra representa dos valores musicales bien determinados: el rítmico exterior o

inmediatamente perceptible, y el valor puramente tonal-armónico» y añade «el primitivo tañido de la guitarra castellana fue el rasgueado», una técnica que, ha perdurado como práctica habitual en lo popular hasta épocas contemporáneas, poniendo de manifiesto la relación entre función rítmica, técnica instrumental y tradición cultural.

De ahí que el uso del instrumento morisco fuese y aún sea melódico (como en nuestros actuales laúd y bandurria), y armónico el del español-latino, puesto que rasgueando las cuerdas sólo acordes puede producirse. Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas, afirmamos nosotros”.²⁵

Y, por último, el entusiasmo que alcanzó el compositor queda plasmado en la correspondencia entre Falla y Miguel Llobet, en particular la del 24 de agosto de 1920,²⁶ en pleno proceso creativo y en el que hablan sobre dos obras más.

²⁴ CHRISTOFORIDIS, M & PIQUER SANCLEMENTE, R: “Cubismo, Neoclasicismo... *Op. cit.* p. 12.

²⁵ VICENT LÓPEZ, Alfredo: “La guitarra en la obra de Manuel de Falla: una lección de atención verdadera hacia el instrumento”. En: *Neuma* • Año 1 • Ed.: Universidad de Talca. 2008. pp. 28.

²⁶ MÍNGUEZ DE LA ROSA, A: *2ª entrega: Correspondencia inédita de Manuel de Falla a Llobet*. [En línea] En Solera Flamenca: 19/10/2020. Disponible: <https://www.flamencoguitarsforsale.net/2a-entrega-correspondencia-inedita-de-manuel-de-falla-a-miguel-llobet/> Consultado: 10/01/2026

Fragmento de la misiva de Falla a Llobet:

Madrid 24 agosto (1)920

Se me trajo tanta alegría de su carta que me sentí alentado a seguir componiendo para la guitarra, y no una, sino dos piezas que ya estoy escribiendo para usted.

Respuesta de Llobet:²⁷

27 de agosto de 1920.

Estimado Falla, ¡No puedo creerlo! Estoy muy feliz de leer que estáis componiendo dos obras más para guitarra!! Asegúrate de escribirme, si tienes alguna duda.

LOS FONDOS

La documentación preservada en el Archivo Manuel de Falla evidencia una profunda labor de investigación y reflexión desarrollada en torno a dos esferas claramente diferenciadas: la de la guitarra de concierto y la de la guitarra flamenca.²⁸ Entre los materiales conservados se identifican borradores incorporados al *Método de guitarra* de Dionisio Aguado, así como anotaciones manuscritas en *Aires andaluces* (1902) de Rafael Marín. Consta igualmente la consulta de un método anónimo para guitarra y de un ejemplar de la *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz. Del mismo modo, las *Seguidillas y Sevillanas populares* arregladas para guitarra por Francisco Cimadevilla presentan anotaciones que delimitan los pasajes de especial interés musical. Finalmente, se documenta el análisis de un repertorio de obras para guitarra de autores diversos —entre ellos Julián Arcas, Broca,



Ilustración 9 Sevillanas Populares

²⁷ Carta conservada en el Archivo Manuel de Falla.

²⁸ EFSTATHOPOULOS, Y: «La guitarra universal de Falla: el material del compositor como inspiración para prácticas interpretativas, la estética del *Homenaje* y de otras obras de la generación 27». En: *MÚSICA ORAL DEL SUR*, Nº 21, Año 2024 ISSN 11388579 287 <https://doi.org/10.5281/zenodo.14794384> Centro de Documentación Musical de Andalucía. p. 289.

Ferrer, Ruet y Viñas—, con una atención particular a aquellas piezas adscritas al género de los *Aires andaluces*.²⁹

Mención especial merece el método *Hispania* (1913) de Francisco Cimadevilla. *Efstathopoulos* [2004] indica la posibilidad de que Manuel de Falla se iniciara en la práctica del instrumento a través de este. Aunque Cimadevilla publicó diversos tratados, este método presenta la particularidad de estar redactado íntegramente en tablatura cifrada, con un enfoque eminentemente



Ilustración 11 *Hispania*



Ilustración 10
Guitarra de Falla

práctico y orientado a principiantes, concebido para posibilitar el aprendizaje autónomo sin la mediación directa de un maestro. En dicho ejemplar se conservan acordes señalados por Falla, indicio de su utilidad como herramienta para el aprendizaje y la exploración técnica del instrumento.³⁰ A esto habría que añadir que en la Casa-Museo Manuel de Falla se exhibe su guitarra, “[...] hecha en el 1906 por el guitarrero Granadino Benito

Ferrer”³¹ —y hay que pensar que, con más o menos destreza, debería de tocar —.

²⁹ *Ibidem*. p. 291.

³⁰ *Ibidem*. p. 290.

³¹ *Idem*.

Homenaje

Tras la muerte de Claude Debussy, acaecida el 25 de marzo de 1918, *Henry Prunières* cursó una invitación a Manuel de Falla, mediante una carta datada el 4 de febrero de 1920, para colaborar, junto a otros nombres eminentes de la música europea como *Maurice Ravel*, *Ígor Stravinski*, *Erik Satie*, *Eugene Goossens*, *Florent Schmitt*, *Albert Roussel* y *Gian Francesco Malipiero*, en el número monográfico de la *Revue Musicale*, revista de la que era responsable editorial. Si bien la propuesta inicial contemplaba la redacción de un artículo, Falla decidió responder al encargo a través de una creación musical, aunque finalmente hizo llegar también el texto solicitado.³²

EVOLUCIÓN DE LA OBRA Entre los meses de julio y agosto de 1920, durante su estancia en Granada, Manuel de Falla llevó a cabo la composición de la versión original para guitarra del *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy*. Posteriormente, el compositor realizó una adaptación de la obra para piano y, más adelante, en los años 1938–1939, una versión orquestal titulada «Elegía de la guitarra», incorporada como segundo movimiento de la *Suite Homenajes*.³³



Ilustración 12
Portada de *La Revue musicale*

Esta obra, junto con otras de Joaquín Turina y Jaume Pahissa, actuó como punto de partida de un nuevo repertorio guitarrístico realizado por compositores no guitarristas, entre ellos los integrantes del Grupo de los Ocho.

³² MÍNGUEZ DE LA ROSA, A: «Correspondencia inédita de Manuel de Falla a Llobet». [En línea] En *Solera Flamenca*: 29/08/2020. Disponible: <https://www.flamencoguitarsforsale.net/en/unpublished-correspondence-from-manuel-de-falla-to-miguel-llobet/> Consultado: 10/01/2026.

³³ BOGDANOVIĆ, D: *Homenaje (An Analysis of Manuel de Falla's Le Tombeau de Claude Debussy)*. [En línea] En Academia.edu. p. 2. Disponible: https://www.academia.edu/27329935/Homenaje_An_Analysis_of_Manuel_de_Fallas_Le_Tombeau_de_Claude_Debussy Consultado: 18/01/2026.

Como es lógico, el paso de un repertorio idiomático, creado por guitarristas-intérpretes, a otro de estética moderna generado por compositores no guitarristas provocó una serie de cuestiones. Entre ellas, la necesidad de la colaboración entre compositores e intérpretes, indispensable en la mayoría de los casos y permitiendo al guitarrista intervenir en los ajustes finales —no siempre con el beneplácito del compositor— y dejando su sello, no solo en las ediciones finales, también en la propia obra.³⁴

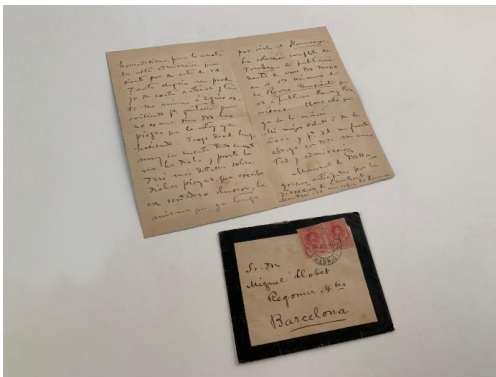


Ilustración 13 Carta de Falla

La colaboración con Llobet fue constante —debía asegurarse que la pieza se podía interpretar sin problema— y, de la edición aparecida en la publicación *La Guitarra* (Buenos Aires, 1923): “Esta obra fue compuesta y escrita directamente para guitarra por el ilustre maestro español y especialmente para el gran artista de la guitarra Miguel Llobet, cuya primera

audición le fue reservada”.³⁵ Sin embargo, en la presentación del monográfico de *La Revue Musicale*, será interpretado por Marie-Louise Casadesus en un arpa-laúd.³⁶

Las cartas, envíos de sugerencias y encuentros fueron constantes. La pieza se estrenó en Burgos el 13 de febrero de 1921. Para la presentación de la obra en Madrid, el 8 de marzo, en el Teatro de la Comedia y como parte de la gira de conciertos que la prestigiosa agencia “Conciertos Daniel” había organizado a Llobet,³⁷ se requirió un esfuerzo extra. Ninguno de los dos quería dejar nada al azar. En un encuentro en Granada, el guitarrista le presentó unos arreglos de dos números de *El Amor brujo* — «Romance del pescador» y «Canción del fuego fatuo» — para

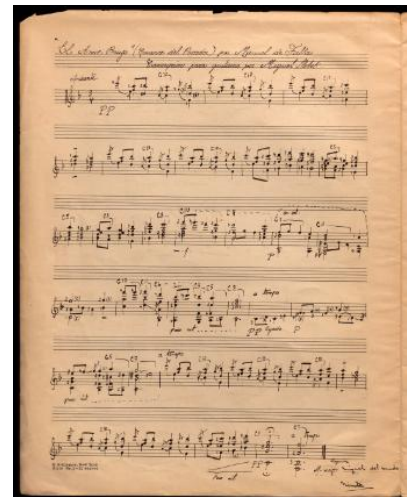


Ilustración 14 Romance del pescador

³⁴ EFSTATHOPOULOS, Y: «La guitarra universal... *Op. cit.* p. 293.

³⁵ Javier Suárez-Pajares. (2016). *En torno a Miguel... Op. cit.* p. 178.

³⁶ *Ibidem.* p. 179.

³⁷ *Ibidem.* p. 182.

ser tocadas, “a modo de tríptico” [Suárez-Pajares, 2016] junto con el *Homenaje* y, así, dar más relieve a la obra en su conjunto.³⁸ Falla quedó encantado y, por supuesto, autorizó los arreglos.

La obra legada es única y constituye, además, un testimonio explícito de respeto y admiración hacia la enseñanza estética recibida de *Claude Debussy*. Amigos y seguidores de Falla durante su estancia en París (1907-1914), antes del estallido de la Primera Guerra Mundial.³⁹



Ilustración 15 C. Debussy

Ambos compartían vínculos que trascendían la mera afinidad estilística. En la génesis del *Homenaje*, el influjo de *Debussy* resulta determinante, especialmente en lo relativo al tratamiento impresionista de la armonía y del color tímbrico, inspirado en el lenguaje de la música popular ibérica. El propio Falla afirmó que una de las obras “españolas” de Debussy, «*La soirée dans Grenade*», constituía la más lograda evocación pianística de España, valoración especialmente significativa si se considera que

el compositor francés nunca residió en el país, más allá de una breve estancia en San Sebastián.⁴⁰

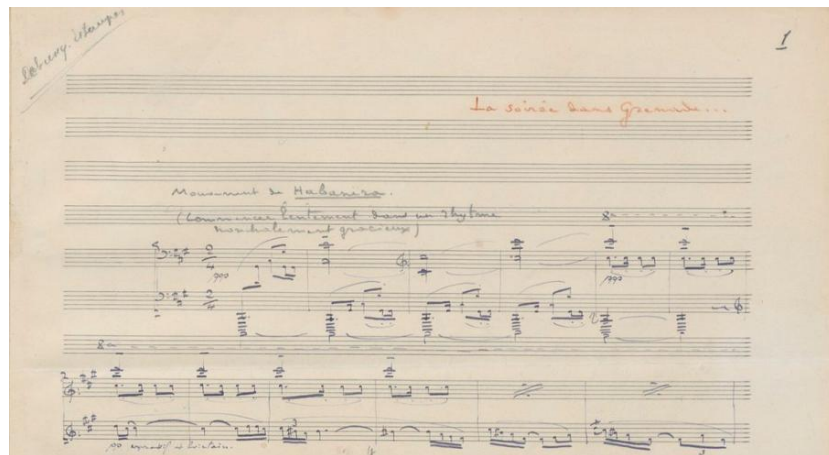
“La fuerza de evocación condensada en la *Soiree dans Grenade* tiene algo de milagro cuando se piensa que esta música fue escrita por un extranjero guiado por la sola intuición de su genio” [...] “la verdad sin la autenticidad, podríamos decir, ya que no hay un solo compás tomado del folklore español y, no obstante, todo el trozo, hasta en sus menores detalles, hace sentir a España”.⁴¹

³⁸ *Ibidem*. p. 186.

³⁹ BOGDANOVIĆ, D: *Homenaje (An Analysis... Op. cit.* p. 1.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ VICENT LÓPEZ, Alfredo: “La guitarra... *Op. cit.* p. 24.

Ilustración 16 *Soiree dans Grenade*

Federico García Lorca relata el primer acercamiento de *Debussy* al cante jondo, describiendo el impacto inicial de este encuentro en su percepción de la música andaluza:

«En el Pabellón Español de la Gran Exposición de París de 1900, un grupo de gitanos cantaba canciones profundas en toda su pureza. Captaron la atención de toda la ciudad, pero especialmente de un joven músico que entonces se encontraba inmerso en la lucha que todos los jóvenes artistas debemos librar, la lucha por lo nuevo e imprevisto, la búsqueda del tesoro, en el mar del pensamiento, por la emoción inviolada. Día tras día, ese joven iba a escuchar a los cantaores andaluces. Su alma estaba abierta a los cuatro vientos del espíritu, y pronto se sintió embarazado por el antiguo Oriente de nuestras melodías. Era *Claude Debussy*». ⁴²

Es indudable que la notable sensibilidad musical de *Debussy* le permitió incorporar el cante jondo a su lenguaje compositivo y a su concepción estética. Sin embargo, la labor de investigación desarrollada por Falla y su profunda implicación con el material folclórico se manifiestan de forma aún más intensa, como se evidencia de manera especialmente significativa en el *Homenaje*.

⁴² GARCÍA LORCA, F. *En busca del duende*. Nueva York: A New Directions Bibelots. 1998, p. 9.

MANUSCRITO⁴³

- Homenaje a Claude Debussy -

Mesto e calmo assai (♩ = 60)

allegretto moderato
poco meno mosso
poco meno mosso
poco meno mosso

Guitarra

Los tres primeros d'entre + 7' d'interval for attention of
expresion 20' de mano.

Archivio Manuel de Falla
CIBARRA

⁴³ La imagen ha sido mejorada con AI.

Handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of staves. The notation includes complex rhythmic patterns, dynamic markings (p, f, p), and performance instructions such as "legiano", "poco calmo", and "a tempo". The score is written in a fluid, handwritten style with various annotations and fingerings.

Archivo Manuel de Falla
Copyright Fundacion Manuel de Falla.
Todos los derechos reservados
Copia Vnd 252 K 4 (n. 12002.252 K4)

ANÁLISIS

«*La sérénade interrompue*»⁴⁴ constituye una referencia clara en el ámbito melódico, si bien no en el esquema rítmico sobre el que se articula la obra. Del mismo modo, no es casual que Falla tomase este preludio como eje generador del discurso melódico de la composición, circunstancia que queda explicitada mediante la indicación “*quasi guitarra*” al comienzo de la pieza, la cual subraya de manera directa dicha filiación estilística (Ej. 1).⁴⁵



Ej. 1

La habanera desempeña un papel esencial como motor rítmico de la obra⁴⁶. De procedencia cubana, este baile se difundió ampliamente por Europa y gozó de una notable aceptación a comienzos del siglo XX. En la producción de *Debussy*, esta influencia se manifiesta de manera especialmente significativa en «La puerta del vino» (Ej. 2), perteneciente al primer volumen de los *Preludios* para piano, así como en «*La soirée dans Grenade*»⁴⁷ (Ej. 3), incluida en la colección *Estampes*, donde la habanera actúa como principio organizador del discurso rítmico y expresivo.⁴⁸

⁴⁴ DEBUSSY, C: «La sérénade interrompue», *Préludes / Book 1*, L.117: 9. [En línea. Vídeo de *Youtube*]. “Krystian Zimmerman –Tema”. 12/12/2018. Intérprete: KRYSTIAN, Zimmerman. Grabado: 31/01/1994. © 1994 *Deutsche Grammophon GmbH, Berlin*. Disponible: <https://youtu.be/7t22uFgtxG0?si=fK2vx5IQSaH9R3md> Consultado: 23/01/2026.

⁴⁵ BOGDANOVIĆ, D: *Homenaje (An Analysis... Op. cit.* p. 3.

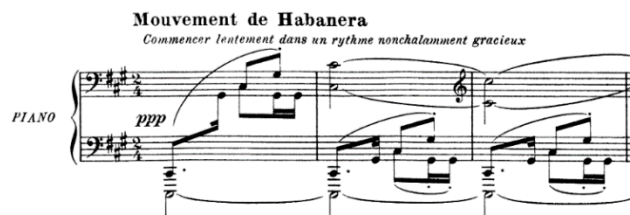
⁴⁶ DEBUSSY, C: “La puerta del vino”, *Preludes* libro: 2, número: 3. [En línea. Vídeo de *Youtube*]. Fans of Alicia de la Rocha. 23/05/2015. Intérprete: ROCHA, Alicia de la. Grabado en ST. John’s Smith Square, London Westminster, UK. El 11/12/1972. Disponible: https://youtu.be/CivLZQhDpWc?si=tKbelhgYu_1quvHo Consultado: 22/01/2026.

⁴⁷ DEBUSSY, C: “La soirée dans Grenade”, *Estampes*. [En línea. Vídeo de *Youtube*]. *Singapore Symphony*. 23/08/2020. Intérprete: ARGERICH, Marta. Grabado en Esplanade Concert Hall, Singapore. El 13/06/2018. Disponible: <https://youtu.be/3ahp4wM9u5k?si=2uavVByrat3r9JKT> Consultado: 22/01/2026.

⁴⁸ BOGDANOVIĆ, D: *Homenaje (An Analysis... Op. cit.* p. 4.



Ej. 2



Ej. 3

Desde los compases iniciales del *Homenaje* se evidencia un proceso de síntesis claramente definido (Ej. 4), en el que se integran el perfil melódico reiterativo de «*La sérénade interrompue*» y el ritmo característico de la habanera. Este elemento rítmico, intensificado mediante el recurso al arpeggio, se establece como uno de los pilares estructurales que articulan el desarrollo global de la obra.⁴⁹



Ej. 4

Hay otro ejemplo de una frase análoga entre otra habanera, «*La soirée dans Grenade*» y *Homenaje* (compases 34).⁵⁰



Ej. 5



Ej. 6

⁴⁹ *Ibidem.* p. 5.

⁵⁰ BOGDANOVIĆ, D: *Homenaje (An Analysis... Op.cit.* p. 5.

La única cita literal reconocible en la obra de Manuel de Falla procede de «*La soirée dans Grenade*». Integrada en el tramo final de la composición, dicha referencia funciona como una evocación del universo sonoro de *Claude Debussy* (Ej. 7 y 8).⁵¹



Ej. 7



Ej. 8

La Forma

La configuración formal del *Homenaje* responde a un esquema tripartito de tipo ABA, característico del género de la marcha fúnebre. En síntesis, la obra se articula en una sección inicial A (compases 1–30), seguida de una sección B de naturaleza contrastante (compases 31–49), y culmina con una reexposición A1 (compases 50–71), en la que el material temático inicial es retomado y sometido a un proceso de reelaboración.⁵²

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibidem.* p. 20.

BIBLIOGRAFÍA

BOGDANOVIĆ, D: *Homenaje (An Analysis of Manuel de Falla's Le Tombeau de Claude Debussy)*. [En línea] En Academia.edu: Disponible:

https://www.academia.edu/27329935/Homenaje_An_Analysis_of_Manuel_de_Fallas_Le_Tombeau_de_Claude_Debussy Consultado: 18/01/2026.

CHRISTOFORIDIS, M & PIQUER SANCLEMENTE, R: «Cubismo, Neoclasicismo y el renacimiento de la guitarra española a principios del siglo XX» En: *Roseta* nº 6. Madrid: Ed.: Sociedad Española de la Guitarra, 2011. Disponible:

<https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/b625f9c2-035a-441b-ba91-7f38f1c0a0b4/content>

EFSTATHOPOULOS, Y: «La guitarra universal de Falla: el material del compositor como inspiración para prácticas interpretativas, la estética del *Homenaje* y de otras obras de la generación 27». En: *MÚSICA ORAL DEL SUR*, Nº 21. Granada, Ed.: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte, 2024. Disponible:

<https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/issue/view/26>

Consultado: 12/01/2026.

GALLEGO, A.: XXXIV «Cantares de Nochebuena», *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.

GARCÍA LORCA, F.: *En busca del duende*. Nueva York: A New Directions Bibelots. 1998.

SUÁREZ-PAJARES, J.: *En torno a Miguel Llobet y la interpretación del Homenaje de Debussy de Manuel de Falla*. Córdoba: Ed.: La Posada. 2016.

MÍNGUEZ DE LA ROSA, A: *Correspondencia inédita de Manuel de Falla a Llobet*. [En línea] En Solera Flamenca: 29/08/2020. Disponible:

<https://www.flamencoquitarforsale.net/manuel-de-falla-correspondencia-manuscrita-a-miguel-llobet/> Consultado: 10/01/2026

MÍNGUEZ DE LA ROSA, A: *2ª entrega: Correspondencia inédita de Manuel de Falla a Llobet*. [En línea] En *Solera Flamenca*: 19/10/2020. Disponible:

<https://www.flamencoquitarforsale.net/2a-entrega-correspondencia-inedita-de-manuel-de-falla-a-miguel-llobet/> Consultado: 10/01/2026.

MONTAÑO PEÑA G: «El Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922: cuando los intelectuales se enamoraron del Cante Gitano». En *Fundación Secretariado Gitano*. [En línea]. 21/06/2022. Disponible:

https://www.gitanos.org/actualidad/el_concurso_de_cante_jondo_de_granada_de_1922_cuando_los_intelectuales_se_enamoraron_del_cante_gitano/ Consultado: 31/01/2026.

OROZCO DÍAZ, M: *Ángel Barrios. Su ciudad, su tiempo*. Granada: Ed.: Comares, 2000.

URCHUEGUIA SCHÓLZEL, C: «Aspectos compositivos en las siete canciones populares españolas de Manuel de Falla [1914/15]». En *Anuario Musical*. [En línea]. Madrid: Ed.: CSIC. 1996. Disponible:

https://www.researchgate.net/publication/330600367_Aspectos_compositivos_en_las_Siete_Canciones_populares_Espanolas_de_Manuel_de_Falla_191415 Consultado: 01/02/2026.

VICENT LÓPEZ, Alfredo: «La guitarra en la obra de Manuel de Falla: una lección de atención verdadera hacia el instrumento». En: *Neuma* • Año 1 •. Talca, Chile: Ed.: Universidad de Talca, 2008.

IMÁGENES

Foto portada: Montaje realizado con AI sobre la reproducción tomada [en línea] de WIKIPEDIA: «Manuel de Falla con bastón» Subido el: 25/01/2013. Disponible: https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_de_Falla#/media/Archivo:Manuel_de_Falla_con_bast%C3%B3n.jpg Consultada: 27/01/2026.

Ilustración 1: *Teatro*. Reproducción tomada [en línea] en VITAL, L.: «El baile flamenco en los cafés cantantes de 1880-1920». En *Lauravital*. 08/04/2020. Disponible: <https://lauravital.es/cafes-cantantes/> Consultado: 19/01/2026.

Ilustración 2: *Baile folclórico*. Reproducción tomada [en línea] en AMOR A LA ESPAÑOLA: «Historia de la guitarra». En *amoraloespanola*. 2023. Disponible: https://amoraloespanola.com/blog/1_historia-de-la-guitarra.html?srltid=AfmBOoo5Ua5pxpCwy-yHKYWkgkv3KRBiBTNRjC9yHCSdRI7w3rFr1LpJ Consultado: 18/01/2026.

Ilustración 3: *Francisco Tárrega*. Reproducción tomada [en línea] de WIKIPEDIA. Creada el: 1900. Subido el: 15 de mayo de 2022. Disponible: https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_T%C3%A1rrega#/media/Archivo:Francisco_Tarrega.jpg Consultado: 18/01/2026.

Ilustración 4: *Miguel Llobet*. Reproducción tomada [en línea] del Archivo del museo de música de Barcelona. *Unitat documental simple R10973/1 - Postal amb imatge de Miquel Llobet sense escriure*. Creada el: 01/06/1918. Subido el: 20/10/2017. Disponible: <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/postal-amb-imatge-de-miquel-llobet-sense-escriure> Consultado: 18/01/2026.

Ilustración 5: *Francisco Rodríguez murciano*. Reproducción tomada de BAÑOS, M.: «Francisco Rodríguez Murciano». En *El Arte de Vivir el Flamenco*. [En línea]. 09/02/2012. Disponible: <https://elartedevivirelflamenco.com/guitarristas388.html> Consultado: 27/12/2025

Ilustración 6: Concurso cante jondo. Reproducción tomada [en línea] del *INSTITUTO DE CULTURA GITANA*. «Centenario del histórico concurso de cante jondo que tuvo lugar en granada en 1922». Subido: 17/02/2018. Disponible: <https://institutoculturagitana.es/centenario-del-historico-concurso-de-cante-jondo-que-tuvo-lugar-en-granada-en-1922/>

Foto de escrito sobre el cante jondo. Pág.: 9: Reproducción tomada de Fundación Secretariado Gitano. MONTAÑO PEÑA, G.: «El Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922: cuando los intelectuales se enamoraron del Cante Gitano». [en línea]. 21/06/2022. Disponible: https://www.gitanos.org/actualidad/el_concurso_de_cante_jondo_de_granada_de_1922_cuando_los_intelectuales_se_enamoraron_del_cante_gitano/ Consultado: 15/01/2026.

Ilustración 7: Cartel del Amor brujo. Pág.: 14: Reproducción tomada de CRUZADO, A.: “Su majestad, Pastora Imperio (IV): génesis del “Amor brujo”. En *Flamencas por derecho*. [En línea: subido 18/01/2025]. Disponible: <https://www.flamencasporderecho.com/su-majestad-pastora-imperio-iv-genesis-de-el-amor-brujo/> Consultado:03/02/2026.

Ilustración 8: Folleto “El Cante jondo”. Reproducción tomada de CRUZADO, A.: “Su majestad, Pastora Imperio (IV): génesis del “Amor brujo”. En *Flamencas por derecho*. [En línea: subido 18/01/2025]. Disponible: <https://www.flamencasporderecho.com/su-majestad-pastora-imperio-iv-genesis-de-el-amor-brujo/> Consultado:03/02/2026.

Ilustración 9: Seguidillas de Sevilla de Cimadevilla pág.: 11: ISMLP: *Seguidillas Sevillanas Populares*. [Autor: CIMADEVILLA, F.] [Partitura] [En línea: Subido: 08/11/2022] Bilbao: SA Casa Dotesio. Disponible: [https://imslp.org/wiki/Seguidillas_Sevillanas_Populares_\(Cimadevilla%2C_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/Seguidillas_Sevillanas_Populares_(Cimadevilla%2C_Francisco)) Consultado: 26/01/2026.

Ilustración 10: *Portada del Método Hispania*. CIMADEVILLA, F.: *Hispania, método para guitarra*. [En línea. Subido el: 13/11/2022]. Madrid: Ed.: Zacarías Díez, 1913. Disponible: [https://imslp.org/wiki/Hispania_\(Cimadevilla%2C_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/Hispania_(Cimadevilla%2C_Francisco)) Consultado: 15/01/2026.

Ilustración 11: *Guitarra de Falla*: Reproducción tomada [en línea] del perfil [@casamuseomanueldefalla](https://www.instagram.com/casamuseomanueldefalla) de Instagram. Disponible: www.instagram.com/p/CB0Pj0KocOy/?hl=es Consultado: 16/01/2026.

Ilustración 12: Portada de la *Revue musicale*. Reproducción tomada de la *Eastman School of Music, University of Rochester, UR-Research*. Disponible: <http://hdl.handle.net/1802/21420> Consultado: 02/02/2026.

Ilustración 13: Carta Falla 24/08/1920. Pág.: 16: Reproducción tomada de MÍNGUEZ DE LA ROSA, A: *2ª entrega: Correspondencia inédita de Manuel de Falla a Llobet*. [En línea] En Solera Flamenca: 19/10/2020. Disponible: <https://www.flamencoguitarsforsale.net/2a-entrega-correspondencia-inedita-de-manuel-de-falla-a-miguel-llobet/> Consultado: 10/01/2026.

Ilustración 14: *Romance del pescador*. Reproducción tomada de IMSLP. [En línea]. Subido en: 20/04/2023. [partitura] Arr.: LLOBET, M. Disponible: [https://imslp.org/wiki/El_amor_brujo_\(Falla%2C_Manuel_de\)](https://imslp.org/wiki/El_amor_brujo_(Falla%2C_Manuel_de)) Consultado: 04/02/2026.

Ilustración 15: Claude Debussy. Reproducción tomada [en línea] de WIKIPEDIA. Creada el: ca. 1908. Tomada por: Félix Nadar. Subido el: 12/08/2014 por *Gaspard-Félix Tournachon*. Disponible: https://es.wikipedia.org/wiki/Claude_Debussy#/media/Archivo:Claude_Debussy_ca_1908_foto_av_F%C3%A9lix_Nadar.jpg Consultada: 27/01/2026.

Ilustración 16: DEBUSSY, C: «Sérénade interrompue». En *Estampes. First edition*. [En línea]. París: *Durand & Fils*, 1903. *Plate D. & F. 6326*. Disponible: [https://imslp.org/wiki/Estampes_\(Debussy,_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Estampes_(Debussy,_Claude)) Consultado: 27/01/2026.

Ejemplo 1: DEBUSSY, C: «Sérénade interrompue». En *Estampes. First edition*. [En línea]. París: *Durand & Fils*, 1903. *Plate D. & F. 6326*. Disponible: [https://imslp.org/wiki/Estampes_\(Debussy,_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Estampes_(Debussy,_Claude)) Consultado: 23/01/2026.

Ejemplo 2: DEBUSSY, C: «*Sérénade interrompue*». En *Estampes. First edition*. Compases: 4-5. [En línea]. París: *Durand et Cie.*, 1913. *Plate D. & F. 8697*. Disponible: [https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes,_Livre_2_\(Debussy,_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes,_Livre_2_(Debussy,_Claude)) Consultado: 23/01/2026.

Ejemplo 3: DEBUSSY, C: *Estampes*. [En línea]. París: *Holograph manuscript*, 1903. Disponible: [https://imslp.org/wiki/Estampes_\(Debussy,_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Estampes_(Debussy,_Claude)) Consultado: 23/01/2026.

Ejemplo 4: DEBUSSY, C: *Tombeau de Claude Debussy. First edition*. [En línea: subido 05/06/2012]. París: *Durand et Cie.*, 1920. Disponible: [https://imslp.org/wiki/Homenaje_\(Falla%2C_Manuel_de\)](https://imslp.org/wiki/Homenaje_(Falla%2C_Manuel_de)) Consultado: 23/01/2026.

Ejemplo 5: DEBUSSY, C: «*Sérénade interrompue*». En *Estampes. First edition*. Compases: 4-5. [En línea: subido 27/11/2009]. París: *Durand et Cie.*, 1913. *Plate D. & F. 8697*. Compás 34. Disponible: [https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes,_Livre_2_\(Debussy,_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes,_Livre_2_(Debussy,_Claude)) Consultado: 23/01/2026.

Ejemplo 6: DEBUSSY, C: *Tombeau de Claude Debussy. First edition*. [En línea: subido 05/06/2012]. París: *Durand et Cie.*, 1920. Compás 34 Disponible: [https://imslp.org/wiki/Homenaje_\(Falla%2C_Manuel_de\)](https://imslp.org/wiki/Homenaje_(Falla%2C_Manuel_de)) Consultado: 23/01/2026.

Ejemplo 7: DEBUSSY, C: «*Sérénade interrompue*». En *Estampes. First edition*. [En línea]. París: *Durand & Fils*, 1903. *Plate D. & F. 6326*. Compás 17. Disponible: [https://imslp.org/wiki/Estampes_\(Debussy,_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Estampes_(Debussy,_Claude)) Consultado: 23/01/2026.

Ejemplo 8: DEBUSSY, C: «*Sérénade interrompue*». En *Estampes. First edition*. [En línea]. París: *Durand & Fils*, 1903. *Plate D. & F. 6326*. Compás 63-64. Disponible: [https://imslp.org/wiki/Estampes_\(Debussy,_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Estampes_(Debussy,_Claude)) Consultado: 23/01/2026.